Valdemar Lønsted

BRAHMS OG WAGNER UDEN VIBRATO?

Om opførelsespraksis i romantikkens orkestermusik

SKRIFTSERIEN
PUBLIMUS

PubliMus

En skriftserie om musik

Valdemar Lønsted
Brahms og Wagner uden vibrato?

PubliMus nr. 55-20

Århus, august 2020

Skriftserien Publimus
v/ redaktør Carl Erik Kühl
Klintevej 24
8240 Risskov
Tlf: +45 300707830 · e-mail: kontakt@publimus.dk

Redaktion:
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)
Karsten Aaholm
Christina Holm Dahl
Thomas Teilmann Damm
Finn Jespersen
Henrik Marstal
Valdemar Lønsted
Henrik Nebelong
Lars Rosenlund Nørremark
Søren Schou
Rasmus Rex Pedersen

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Valdemar Lønsted

BRAHMS OG WAGNER UDEN VIBRATO?

Om opførelsespraksis i romantikkens orkestermusik

Indledning

For de fleste er det vanskeligt at forestille sig orkestermusikken fra romantikkens århundrede spillet eller sunget uden en klang med et vedvarende vibrato, uanset hvor stort eller småt dets omfang måtte være. En stor del af dette omfangsrige og populære repertoire bærer så at sige følelserne 'uden på tøjet'; vi er vant til, at den brede klang er en nødvendig og idiomatisk udtryksfaktor i opførelser af Schumann og Brahms, Wagner og Verdi, Bruckner og Mahler, Grieg og Sibelius' musik. Men faktum er nu, at dette klangideal som en *generel* praksis slog igennem flere årtier efter den romantiske æras afslutning. Det var først i 1930'erne, at vibrato blev standard blandt alverdens orkestre, og fakkelbæreren for den nye stil var den østrigsk-amerikanske violinist Fritz Kreisler (1875-1962). Dermed må man forstå, at vibrato ikke var en del af udtrykspaletten, da den romantiske musik var ny musik, i hvert fald kun som et sparsomt anvendt virkemiddel. Den 'rene' klang var den fremherskende. I romantikkens spillekultur var der til gengæld andre sædvaner, som er forsvundet i vor tid: den vidtgående tempofleksibilitet, portamentoet (dvs. en glidende bevægelse fra en tonehøjde til en højere eller lavere tonehøjde) og mere markante klangkarakteristikker fra de gamle instrumenter.

Denne artikel vil specifikt berette om den svundne spillekultur i romantikkens orkestermusik og med enkelte undtagelser gå uden om vokalmusikken og kammermusikken. Der er fremlagt en del forskning, som ligger til grund for artiklen, og en særlig indsigt er hentet fra Robert Philips' *Early Recordings and Musical Style,* en monografi om musikalske smagsændringer ud fra optagelser af instrumentalmusik fra 1900 til 1950. I disse akustiske og tidlige elektriske optagelser hører man til en vis grad musikere, der havde deres forankring i det 19. århundredes spillestil. Der blev med andre ord åbnet en dør på klem ind til romantikkens egentlige følelsesverden. Artiklens eksempler er talrige, og læseren opfordres til at opsøge og opleve denne dokumentation via de indlagte links til YouTube.

Hør først et klip fra en historisk dag i pladehistorien. HMV's Abbey Road-studier i London indvies den 12. november 1931. Det er seks år efter den elektriske optageteknik med mikrofoner og forstærkere blev introduceret. Edward Elgar er inviteret i studie 1 for at dirigere London Symfoniorkester i et let program, han begynder med trioen (Land of Hope and Glory) fra Pomp And Circumstance March nr. 1.

1. Indvielsen af Abbey Road-studierne 1931
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/1.mp3

Hvorfor nu udsætte sig for de skrattende optagelser fra et århundrede siden? Er det overhovedet relevant og betyder det, at vi nu skal trækkes med at lytte til eksempelvis Mahler, Sibelius og Carl Nielsens symfonier spillet på originalinstrumenter?

Svaret er enkelt. Vore oplevelser af renæssancens, barokkens og wienerklassikkens musik er blevet rigere af den historiske opførelsespraksis, som et væld af musikvidenskabsfolk og entusiastiske musikere har studeret og omsat til praksis. Vi er kommet tættere på komponisternes tid og deres egenart, uanset om der bliver spillet på originalinstrumenter eller moderne instrumenter. Arbejdet med at genopdage den romantiske musiks oprindelige æstetik har stået på siden 1970'erne – med dirigenter som Nikolaus Harnoncourt, Roger Norrington, John Eliot Gardiner, Jos van Immerseel og François-Xavier Roth.

Det har resulteret i bemærkelsesværdigt anderledes opførelser af romantikkens hovedværker, som bliver indholdet i artiklens *tredje kapitel*.

Det fører umiddelbart til at berøre det diffuse begreb *tradition*. Der er ingen tvivl om, at de gamle europæiske orkesterinstitutioner har videreført en del af fortidens spillekultur. Det Kongelige Kapel har som operaorkester siden 1700-tallet bevaret og kultiveret et fokus på at lytte til og indordne sig sangerne på scenen. Wiener Filharmonikerne har bevaret et særligt tilhørsforhold til den musik, der er blevet komponeret i Wien. Simon Rattle fortalte engang forfatteren, at da han en af de første gange som ung dirigent prøvede med Berliner Filharmonikerne, kunne han høre Wilhelm Furtwänglers meget personlige tilgang i en Brahms-symfoni.

Men tradition kan på den anden side også være synonym med bekvemmelighed og sjusk. Det mente Gustav Mahler, og han satte synspunktet på spidsen: "Tradition findes ikke, kun geni eller stupiditet." Traditioner, der foregiver at række flere århundreder tilbage, må formodes at være temmelig upålidelige, som når orkestermusikere, der føler sig hjemme i Wagners univers, i dag måtte hævde, at det er unaturligt eller lodret forkert at spille Wagner uden vedvarende vibrato.

Hvad der absolut heller ikke er tradition, er den tekniske perfektion, som de fleste orkestre behersker i vor tid. Det var slet ikke tilfældet tidligere, for at spille fejlfrit var efter alt at dømme en underordnet sag i forhold til spontaniteten og ekspressiviteten. Det europæiske orkesterlandskab var langt mere broget op til Anden Verdenskrig, end det vi kender til i dag. Der var regionale forskelle, i høj grad også inden for et så stort område som Tyskland, som før nationens samling i 1871 havde bestået af 39 fyrstendømmer og større byer med hver deres små og store operahuse og en rigdom af diverse størrelser orkestre. Det er velkendt, at denne fascinerende diversitet forsvandt efter 1945 og med pladeindustriens teknologiske revolution.

I det *første kapitel* fortælles der om denne svundne musikverden, om tidehvervet i 1820'erne, hvor det romantiske orkester begyndte at tage form med ombyggede strygeinstrumenter og nye blæseinstrumenter. Om to toneangivende violinister, Joseph Joachim som inkarnerede den romantiske musikeridentitet, og Fritz Kreisler som moderniserede spillestilen. I *andet kapitel* går vi i dybden med enkelte sider af den romantiske opførelsespraksis, sådan som man kan høre

dem dokumenteret på de gamle optagelser. Det drejer sig om det sparsomme vibrato, portamento, tempomodifikation eller det fleksible tempo og lyden af de gamle instrumenter.

Man får hele denne kultur i en nøddeskal ved at lytte til optagelsen med Debussys korte orkesterstykke *Forspil til en fauns eftermiddag,* som blev til på kanten af det 20. århundrede. Det er tilmed en forberedelse til at lytte 'bagom' den for os så pauvre optageteknik og virkelig høre, hvor smidigt Orchestre Colonne udfolder sig under komponist-dirigenten Gabriel Pierné (1863-1937).[1]

2. Claude Debussy: Forspil til en fauns eftermiddag
Orchestre Colonne. Dirigent: Gabriel Pierné 1930
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/2.mp3

FØRSTE KAPITEL

Romantikkens orkestre

Revolution. Det er det rette ord for udviklingen af orkesterinstrumenterne efter Beethovens og Schuberts tid. Deres basis var det wienerklassiske orkester, af ret beskeden størrelse og klangvariation, dog lejlighedsvist udvidet med bl.a. tre basuner. Et nyt, underholdningshungrende, borgerligt publikum var vokset frem ved indgangen til 1800-tallet, koncertvirksomheden måtte efterhånden finde nye lokaliteter, fra saloner og balsale til stedse større, egentlige koncertsale, og disse nye akustiske forhold og den nykomponerede musik stillede krav om et øget klangvolumen i orkestrene. Derfor ændrede instrumentbygningen sig gennemgribende. Gamle strygeinstrumenter blev ombygget, der blev masseproduceret nye violiner, bratscher, celloer og kontrabasser efter ændrede standarder, og træblæsere og messingblæsere fik snart nogle forbedrede typer instrumenter i hånden (se side 20).[2]

Med hensyn til violinbygning var Cremona i Italien ikke længere det altdominerende centrum. Tyngdepunktet lå nu i Paris og efterhånden i ganske særlig grad hos Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875), berømt for sine violiner og violinbuer. Først handlede det om ombygning af de gamle italienske mesterinstrumenter, og det viste sig, at Stradivari, Guarneri og Amati var de

bedst egnede til processen. Halsen blev forlænget og vinklet bagud, gribebrættet blev forlænget, den interne basbjælke blev større og stivere, stolen blev forhøjet, kammertonen sat i vejret, og tarmstrengene måtte gøres endnu stærkere for alt i alt at kunne modstå det øgede pres. Violinen fik mere brillans, lyden nåede længere ud, og den nye model gav anledning til nye spilleteknikker, som modsvarede den romantiske smag, sådan som eksempelvis virtuosen Paganini demonstrerede dem for sit måbende publikum.

Annonce for Jean-Baptiste Vuillaumes instrumentmagerfirma med angivelse af tildelte udstillingspriser. Nederst anføres en af firmaets spidskompetencer: kopier af de gamle italienske mestres strygeinstrumenter med deres lak og klangfylde.

Vuillaume brugte Stradivari-violinen som model for sine nybyggede violiner – han opkøbte et restlager på 144 eksemplarer i Cremona i 1855 – og sammen med sine medarbejdere på værkstedet i rue Demours aux Ternes producerede han tusindvis af fremragende violiner, efterspurgte over alt i Europa.

Franskmændene var også førende i udviklingen af blæseinstrumenter med en vis konkurrence fra tyske opfindere og producenter. Blæserfamilerne blev udvidet i antal typer og i volumen og klangfarve. Den vigtigste innovation kom fra tyskeren Theobald Böhm. Han forsynede tværfløjten med et nyt klapsystem, som forbedrede spilleteknik og intonation så vellykket, at Böhm-systemet blev overført til de andre træblæseinstrumenter. Nye kom til: engelskhornet, Es-

klarinetten og basklarinetten. Opfindelsen af drejeventiler og pumpeventiler faciliterede teknik og intonation på horn og trompeter, som indtil Beethovens sidste tid havde været naturinstrumenter, hvor musikerne overvejende spillede de givne naturtoner. Nu var der adgang til den kromatiske skala, og dermed kunne man i princippet spille lige godt i alle tonearter. Tubaen meldte sin ankomst som medlem af saxhornsfamilien, som belgieren Adolphe Sax udviklede i 1830'erne. Basunen eller trombonen ændrede ikke udseende, men fik i visse tilfælde tilført en ventil, der åbnede for dybere toner via en særlig bøjle.

Den romantiske orkesterbesætning falder i to hovedgrupper. Den ene gruppe fulgte det wienerklassiske orkester med komponister som Mendelssohn, Schumann, Brahms, Dvořak og Tjajkovskij. I den anden gruppe fik den udvidede blæserbesætning i hovedsagen plads hos komponister som Berlioz, Liszt, Wagner, Bruckner, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Mahler og Richard Strauss.

Grupperne var ikke vandtætte, der var blandinger og afledninger, så man kan overordnet sige, at det romantiske orkester havde en større dynamik og rigere klangmuligheder end Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven og Schuberts orkestre. Det er for så vidt stadig modellen for vor tids symfoniorkestre. Strygerne har ikke ændret sig, bortset fra at man i dag spiller på stålstrenge. Blæsernes design er kontinuerligt forbedret, klangstyrken er øget, og teknikken forbedres konstant gennem højteknologiske processer. Det interessante er imidlertid, at den generelle opførelsespraksis eller spillestil i romantikkens orkestre var meget anderledes end i vor tid.

De toneangivende violinister

Lad os først koncentrere os om violinen, orkestrets centrale instrument, og skabe et overblik over dens pædagogiske centre og deres fremmeste repræsentanter i 1800-tallet og først i det følgende århundrede. Italien mistede sin førerstilling. Den sidste store skikkelse var Niccolò Paganini (1782-1840), som man må kreditere for en række nye spilleteknikker i den solistisk-virtuose performance, og som derfor er mindre væsentlig for denne artikels emne. Vigtigt er det at fremhæve i forhold til det efterfølgende, at Paganini ikke anvendte det

vedvarende vibrato, hvilket måske umiddelbart vil overraske. De to nye tyngepunkter blev den tyske skole og den belgisk-franske skole. I den første var komponisten Louis Spohr (1784-1859) med sin violinskole (1833) kolossalt betydningsfuld for de centraleuropæiske violinister. Hans efterfølger og elev, Ferdinand David (1810-1873) var Felix Mendelssohns koncertmester i Leipzig og bidrog med en særdeles efterspurgt violinskole (1863). Begge disse afhandlinger behandler eksempelvis det selektive vibrato og bueteknik[3] som er gået i glemmebogen, og de har generelt tjent som uundværlige kilder for nutidens musikere, som uddanner sig i den romantiske musiks opførelsespraksis.

Den belgisk-franske skole havde befæstet sig på det nye musikkonservatorium i Paris i revolutionsårene og blev parallelforskudt fra 1840'erne til en sidegren i Bruxelles. Tre af pariserskolens violinlærere – Pierre Baillot (1771-1842), Pierre Rode (1774-1830) og den tyske emigrant Rodolphe Kreutzer (1766-1831) – udgav afhandlingen *Méthode de violon* i 1803, Baillot kom i 1833 med en mere detaljeret udgave i *L'Art du violon*. Disse herrer udøvede en betydelig indflydelse på violinspillet i Europa.[4] Der var en udveksling af lærerkræfter og elever mellem Paris og Bruxelles, så det kan været svært at holde de to skoler ud fra hinanden. En bemærkelsesværdig pædagogisk linje blev udformet af pariserprofessoren og polakken Henry Wieniawski (1835-1880). Han underviste i en årrække ved musikkonservatoriet i Skt. Petersborg, og indsatsen var i høj grad medvirkende til at grundlægge den russiske violinskole, som fik sin egentlige hovedskikkelse i ungareren Leopold Auer (1845-1930).[5]

Som vi skal se, skete der afgørende forandringer i violinspillet i begyndelsen af 1900-tallet, og det skal i første omgang illustreres ved overgangen mellem to store violinister, Joseph Joachim (1831-1907) og Fritz Kreisler (1875-1962).

Joseph Joachim

Joachim var to år ældre end sin nære ven Johannes Brahms, af jødisk herkomst, født 1831 i den lille ungarske by Köpcsény. Han studerede i Wien hos Joseph Böhm (1795-1876), som havde arbejdet tæt sammen med Beethoven og Schubert.[6] Den 12-årige Joachim kom derefter under Felix Mendelssohn og Ferdinand Davids vinger i Leipzig, hvor han gennemgik en bred kulturel uddannelse. Den 13-årige violinist førte Beethovens på det tidspunkt negligerede *Violinkoncert* frem under Mendelssohns orkesterledelse, og Joachim kom efterhånden til at inkarnere dette værk i anden halvdel af 1800-tallet. I 1848 blev han kaldt til Weimar som koncertmester i Franz Liszts hoforkester, men den progressive nytyske musik, som Liszt var eksponent for, behagede ham imidlertid ikke. Skiftet til fyrstehuset Hannover i 1852 var det første trin i selvstændiggørelsen, og snart knyttede Joachim sig til Clara og Robert Schumann i ægteskabets sidste år i Düsseldorf. Efter Schumanns død indgik husvennen Brahms, Clara og Joachim i et livslangt musikalsk venskab, hvor den klassisk-æstetiske (læs Bach-Beethoven) forankring var ledetråden. Brahms' *Violinkoncert* blev skrevet til ham, og han bidrog med mange råd og anvisninger under kompositionsprocessen. Joachim flyttede i 1862 til Berlin for at lede violinklassen ved den nyoprettede Hochschule für Ausübende Musik, og herfra udøvede han en kolossal indflydelse på den næste generation af violinister, heriblandt nordiske musikere. Sammen med eleven Andreas Moser udgav Joachim en violinskole i 1905, som delvis foregreb den historisk informerede opførelsespraksis, hvad angår barokrepertoiret.

Joseph Joachims violinspil varierede angiveligt i udtryk i forhold til den musik, han fremførte. Men generelt var det karakteriseret ved næsten intet vibrato, en selektiv brug af portamento, ofte med tempofleksibilitet og fokus på en behersket ekspressivitet. Det får man et udmærket indtryk af i den 73-årige Joachims akustiske indspilning af Brahms' ungarske dans nr. 1.

3. Johannes Brahms: Ungarsk dans nr. 1
Joseph Joachim (violin), pianist ukendt. 1903
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/3.mp3

Joseph Joachim (1903)

Fritz Kreisler

Kreisler blev født i Wien i 1875, af jødisk herkomst, allerede som syvårig optaget på byens musikkonservatorium, undervist i violinspil af Joseph Hellmesberger jr. (1855-1907) og i musikteori af Anton Bruckner. Nogle år senere rejste han til Frankrig for at lære af Joseph Massart (1811-1892) og forlod pariserkonservatoriet som 12-årig for ikke siden at modtage undervisning. Massart er en vigtig person på hans vej, for belgieren menes at være violinisten, der introducerede det vedvarende vibrato. I 1896, året før Gustav Mahler blev musikdirektør for Hofoperaen i Wien, ansøgte Kreisler om en stilling i operaorkestret, identisk med Wiener Filharmonikerne. Han blev afvist af koncertmester Arnold Rosé, som var en heftig modstander af vibrato.

Imidlertid tog hans karriere fart i 1899 efter en vellykket koncert med Berliner Filharmonikerne under Arthur Nikisch. Det kommende tiår bragte utallige solooptrædener i Europa og USA, Kreisler nød kolossal popularitet med sin tække og syngende tone. Elgar komponerede sin violinkoncert til ham, uropført i 1910. Verdenskrigen tog nogle måneder af hans tid som menig soldat, han blev

såret og valgte at rejse til USA. Bostederne skiftede, i 1938 efter Østrigs *Anschluss* til Nazityskland tilbød Frankrig Kreisler statsborgerskab, men året efter besluttede han sig for at slå sig endeligt ned i USA og erhvervede amerikansk statsborgerskab i 1943.

Fritz Kreisler ved en koncert i Royal Albert Hall, London (1932)

Denne verdensborger på violin påvirkede ganske naturligt sin samtids generationer af violinister, solister såvel som orkestermusikere, med sin klang og musikalske projektion. Det var det intense, vedvarende vibrato, der var så at sige revolutionerende, selv i hurtige passager, vibrato var ikke længere udvalgt

til særligt ekspressive steder i den musikalske diskurs. Kreislers spillemåde havde afgjort en sanglig kvalitet, som i 1908 blev fremhævet Chicago-kritikeren W.L. Hubbard: "… et dybt register med en vidunderlig varme og fylde, et brillant og vibrerende mellemleje … det høje leje med en klarhed, en sødme og en udsøgt finesse, som henriver sanserne."[7] I løbet af de tre første årtier af 1900-tallet blev det vedvarende vibrato således standard for alverdens strygere og implementeret i symfoniorkestre og kammerensembler. Læg i den følgende akustiske optagelse mærke til vibratoklangens fylde i Kreislers fremførelse af sin egen *Liebesleid*.

4. Fritz Kreisler: Liebesleid
Fritz Kreisler (violin), Haddon Squire (klaver). 1911
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/4.mp3

Joseph Joachim og Fritz Kreisler står med andre ord som repræsentanter for henholdsvis den gamle skole og den moderne skole, og det er naturligvis en forsimplet kategorisering, al den stund 1800-tallet og 1900-tallets opførelsespraksis også med hensyn til vibrato har været rummelige begreber. I det følgende kapitel vil vi fremlægge eksempler på nogle tendenser i den romantiske orkestermusiks opførelsespraksis, gældende for tre områder: *det selektive vibrato, portamento og tempomodifikation.*

ANDET KAPITEL

Vibrato: strygere.

I romantikkens århundrede spillede strygerfamilien fortsat på tarmstrenge, sådan som man havde gjort i renæssancen, barokken og klassikken. De første metalstrenge blev taget i anvendelse i 1890'erne, men det var først langt ind i det 20. århundrede, at den sidste musiker skiftede tarmen ud med metal.[8] Dirigenten og violinisten Paavo Berglund fortalte engang forfatteren, at han som studerende i Wien, få år efter Anden Verdenskrig, overværede det historiske øjeblik, da Wiener Filharmonikernes kontrabasgruppe før en prøve tog springet fra tarm til metal.

Metalstrengene (normalt stål) imødekom musikkens nye kraftfulde udtryk. De kunne bedre honorere en mere fysisk bueteknik end før, med et tungere pres på strengene, de hjalp med en større træfsikkerhed og til at producere det vedvarende vibrato med stor effekt. Men ved overgangen til 1900-tallet spillede de fleste musikere altså fortsat på tarmstrenge; de mindre kraftfulde, men mere overtonerige strenge hørte med andre ord romantikken til. Da tidehvervet i violinspillet bredte sig efter nogle årtier, begyndte fremtrædende personligheder at give udtryk for deres bekymring for musikkens fremtid, især med hensyn til vibratoet. Den jødisk-ungarske Carl Flesch (1873-1944), en af sin tids betydeligste violinpædagoger, kom i 1920'erne med følgende vurdering:

> Hvis vi ser på de berømte violinister i dag, må man medgive, at de næsten alle sammen anvender et uafbrudt (omend teknisk uangribeligt) vibrato, mens de store violinister fra midten af det forrige århundrede var modstandere af dette uafbrudte vibrato … Denne fundamentale metamorfose har sat sit uudslettelige præg på nutidens violinspil, uanset om man kan lide det eller ej. Men man må sige, at det imødekommer smagen hos vor tids koncertgængere i den forstand, at man ikke længere bifalder [det tidligere] svælg mellem det ekspressive tema [spillet med vibrato] og de ikke ekspressive, neutrale passager [spillet uden vibrato].[9]

Også den tidligere omtalte Leopold Auer, ligeledes af jødisk-ungarsk herkomst og kaldt faderen til den russiske violinskole, blandede sig i debatten om den nye klang:

> Violinister, som sædvanligvis gør brug af denne fornyelse – dem, der er overbevist om, at det evige vibrato er hemmeligheden ved det sjælfulde spil, som krydderiet i opførelsen – de er sørgeligt ledt på afveje … Nej, *vibratoet* er en effekt, en udsmykning; det kan forlene en frases højdepunkt eller kurven i en passage med et strejf af guddommelig patos, men kun hvis musikeren har kultiveret en forfinet proportionssans i dets anvendelse.[10]

Vibratoet var altså tidligere et ekspressivt virkemiddel, som i øvrigt har været i brug i strygerkulturen siden 1500-tallet. Det frembringes rent teknisk ved vuggende bevægelser med fingeren på strengen ved hjælp af håndleddet. Vibratoet kan svinge mere eller mindre hurtigt. I den belgisk-franske skole blev det hurtige vibrato et kendetegn. Et langsomt vibrato vil være i fare for at få tonen til at lyde falsk, så langt ude af stemning kan det komme. De fleste solister på violin, bratsch og cello tilegnede sig det vedvarende vibrato inspireret af stjerner som Fritz Kreisler, Pablo Sarasate, Eugène Ysaÿe og Jascha Heifetz. Og spillestilen blev efterhånden implementeret overalt i de mange forskellige typer orkestre, fra koncertsale over varieteer til filmstudier.

Men hvordan lyder et vedvarende vibrato i forhold til et næsten fraværende vibrato, vil læseren måske spørge. Lyt til dette klip, hvor to violinister spiller det samme uddrag af adagioen fra Bachs soloviolinsonate nr. 1 i g-mol.

5. Bach: violinsolo uden og med vibrato
Michail Kazinik & Katya Krasutskaya
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/5.mp3

Ud fra klippet er det nemt at forstå, hvorfor det hedder vibrato henholdsvis non-vibrato. Der er tale om to forskellige måder at *frembringe* en tone på. I den første version en vibrerende bevægelse – det er denne bevægelse, som er vibratoet. I den anden version er denne bevægelse fraværende. Men *virkningen* – selve de frembragte toner – er først og fremmest to forskellige *klangkarakterer*.

Og hvis du som lytter skal identificere en tone som værende spillet med vibrato eller ikke, skal du ikke i første omgang prøve at lytte efter vibrationer. Dem vil man som oftest ikke høre.

Særlig vanskeligt er det at identificere strygernes vibrato henholdsvis non-vibrato i orkesterspillet, som er vort emne. Om strygerne spiller med vibrato eller ikke – og hvor meget og hvordan de vibrerer – er kun én parameter i den samlede, sammensmeltede strygerklang. I moderne orkesterspil er vibrato-spillet klart det almindeligste og er sjældent helt fraværende.

Men vi skal høre, hvor sparsomt strygerkorpset anvendte vibratoet i det første årti med elektrisk optageudstyr. Edward Elgar var tidligt i pladestudiet for at indspille sin egen musik, og i 1926 var det *Enigma Variationerne* med Royal Albert Hall Orchestra. Læg mærke til disse to uddrag:

6a og 6b. Edward Elgar: Enigma Variationerne
Royal Albert Hall Orchestra. Dirigent: Edward Elgar. 1926
6a. https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/6a.mp3
6b. https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/6b.mp3

6a. Den rolige temapræsentation i begyndelsen – *andante* – er lagt i 1. violinerne med akkompagnement af de øvrige strygere, senere også blæserne. Foredragsbetegnelserne for temaet er *legato e sostenuto* og *molto expressivo,* og fjerdedelsnoder skal overalt spilles *tenuto* (båret). Med andre ord gives der rig lejlighed til at gøre brug af vibrato, men der spilles stort set neutralt uden vibrato – med et lejlighedsvist portamento, som får særbehandling nedenfor.
6b. Den berømte variationssats, adagioen med titlen 'Nimrod', også en strygerdomineret sats. Elgar dirigerer hurtigere, end man normalt hører den i dag, og uden at forfalde til national patos. Man hører også her en forholdsvis neutral grundklang, men med ganske meget ekspressivt portamento.

Dirigenten Edward Elgar under en akustisk grammofonoptagelse (1914). Bemærk trakten, som opfanger lyden og fører den i den smalle ende til en lyddåse med en ophængt membran. Denne bliver sat i svingninger og er forbundet med en stålstift, som graverer rillerne i en blød voksmatrice. Ved afspilning foregår processen i modsat rækkefølge.

Den 59-årige Arturo Toscanini (1867-1957) overtog ledelsen af New York Filharmonikerne i 1926 og førte orkestret ind i en storhedstid, som det vel aldrig siden har kunnet genfinde. Toscanini var uhyre tro over for partiturets anvisninger, hans vilje til at opnå det bedst tænkelige resultat – ofte med autokratiske metoder – var legendarisk, og hans arbejde havde stor indflydelse på eftertidens perfekte orkestermaskiner især i USA. Hvad angår vibrato, var Toscanini ikke moderne. Hans klangideal gik – i hvert fald i mellemkrigstiden – på en sparsom anvendelse af vibrato som i den spillekultur, han var rundet af som cellist i 1880'ernes Italien.

Et illustrerende eksempel er indspilningen af forspillet til 3. akt af Verdis opera *La Traviata*. Indledningen med otte højt eksponerede solovioliner skal

spilles ekstremt svagt og *legato,* og derefter fremfører 1. violingruppen en blidt faldende klagesang, angivet *dolente* (lidende). Toscanini former denne lange linje med en tynd, uforskønnet klang, kun lejlighedsvis besmykket med beherskede ekspressive accenter.

7. Giuseppe Verdi: Forspil til 3. akt af 'La Traviata'
New York Filharmonikerne. Dirigent: Arturo Toscanini. 1929
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/8.mp3

Arturo Toscanini tegnet af Samuel Johnson Wolf (1928)

Man kan derefter sammenholde Toscaninis version med Georg Soltis fremførelse 65 år senere i London. I begyndelsen er der ingen signifikant forskel på de to versioner, men efterhånden som den lange unisone violinlinje skrider frem, er det hørtbart, at vibratoet ændrer udtrykket ganske mærkbart i forhold til Toscanini, ovenikøbet således at det stedvis påvirker intonationen.

8. Guiseppe Verdi: Forspil til 3. akt af 'La Traviata'
Covent Garden Operaens Orkester. Dirigent: Georg Solti. 1994
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/8.mp3

De tyske orkestre var de sidste i Europa til at implementere det vedvarende strygervibrato. For Berliner Filharmonikerne skete det gradvis, da Toscaninis modsætning, den mere frit tolkende Wilhelm Furtwängler, i 1922 indledte sin 13 år lange periode som chefdirigent for orkestret. I denne slanke og bevægelige optagelse fra 1928 af forspillet til *Tristan og Isolde*, hvor Berliner Filharmonikerne spiller under den nøgterne Richard Strauss, hører man imidlertid intet vedvarende vibrato.

9. Richard Wagner: Forspil til 1. akt af 'Tristan og Isolde'
Berliner Filharmonikerne. Dirigent: Richard Strauss. 1928
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/9.mp3

Richard Strauss dirigerer Mozarts Cosi fan tutte i Wiens Statsopera. Oliemaleri af Viktor Krausz (1924)

Vibrato: blæsere

Blæserkorpsets klang ændrede sig ligesom strygerkorpsets i første halvdel af det 20. århundrede, og det mest markante skifte var udviklingen af det vedvarende vibrato.[11] Hvis strygeinstrumenterne ikke ændrede udseende og proportioner (men klang med metalstrengene), skete der betydelige forandringer i de fleste blæsergrupper. Der opstod forskellige nationale skoler, især mellem tyske og franske blæseinstrumenter. Metalfløjten afløste træfløjten, franskmændene var fornyerne, tyskerne holdt længe ved den gamle model. Oboen blev smallere, let nasalt klingende, teknisk fleksibel, igen på grund af fransk innovation. Tyskerne fastholdt dog en anden konstruktion, der producerede en bredere, trompetagtig lyd.

Der var mindre forskelle på konstruktionen af de to skolers klarinetter, men valget af blade i mundstykket var afgørende for, hvor blødt eller direkte klangen kom til at lyde. Krigen på fagotfronten stod mellem tyske Heckel og franske Buffet, to forskellige klapsystemer og typer rør i mundstykkerne. Med det tyske instrument som det teknisk mere progressive, med bedre intonation og kraftigere lyd, og det franske som et mere fleksibelt og klangligt forfinet instrument.

Skriftlige blæserskoler og andre kilder fra begyndelsen af det 20. århundrede nævner stort set ikke vibratoet som virkemiddel. De akustiske og tidlige elektriske optagelser viser os da også, at træblæserspillet overvejende var vibratoløst. Men i 1940'erne vendte billedet totalt, vibratoet blev nu anvendt af næsten alle fløjtenister, oboister og en del fagottister, mens klarinettisterne fortsat spillede uden vibrato. Frankrig var arnestedet for blæservibratoet, det bredte sig til USA og Storbritannien, og de tysktalende lande var de sidste til at ændre holdning. Nogen vil måske huske, at Wiener Filharmonikernes oboister spillede med en snæver og neutral skalmejeklang til op i 1970'erne. Det nye blæserideal – det vi hører i dag med store variationer – er generelt en gennemtrængende klang med vid dynamik, nuancerig, brillant og med en tilstræbt homogenitet i ensemblespillet. I romantikkens orkestertradition besad træblæserne mere egenartede karakteristikker, i ensemblespillet stod instrumenterne klart definerede og ydede generelt et mere beskedent klangvolumen end i dag.[12]

Vi vil i det følgende begrænse os til at fokusere på to vigtige soloinstrumenter: fløjten og oboen. For det førstes vedkommende tegner udviklingen sig mere kompleks end den ovenfor skitserede. Den nye franske fløjteskole blev grundlagt på pariserkonservatoriet af Paul Taffanel (1844-1908), hans metode var altdominerende i Frankrig og kom til at udøve en lignende indflydelse i USA. Der blev lagt vægt på perfekt intonation, udsøgt frasering og et let, næsten umærkeligt vibrato, som han kaldte 'expression'. Taffanel skrev imidlertid lidenskabeligt imod vibratoet, han mente, det var smagløst og ødelæggende for en naturlig gengivelse af musikken.

Blandt Taffanels elever var Georges Barrière (1876-1944), solofløjtenist i New York Filharmonikerne fra 1905 – han spillede således under Gustav Mahlers ledelse nogle år senere – og han var lærer for William Kincaid (1895-1967), legendarisk soloblæser i Philadelphia Orkestret under Leopold Stokowski i årene 1921-1960. Marcel Moyse (1889-1984) virkede først som solofløjtenist i flere parisiske orkestre, men hans indsats af blivende renommé var som eminent pædagog i Paris, Genève og USA.

Det er interessant at høre de jævnaldrende Moyse og Kincaid i det eksemplariske soloparti i Debussys *Forspil fra en fauns eftermiddag*. Her hører man to forskellige former for vibrato; hos Moyse kommer det kun lejlighedsvist,

og svingingen er moderat; hos Kincaid er det vedvarende og hurtigt. Med Moyse som den bagudskuende og Kincaid som den moderne for så vidt angår amerikansk fløjtekultur.

Marcel Moyse i blæktegning af k4Orta (årstal ukendt)

10. Claude Debussy: Forspil til en fauns eftermiddag
Orchestre des Concerts Straram. Marcel Moyse (fløjte). Dirigent: Walter Straram. 1930
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/10.mp3

11. Claude Debussy: Forspil til en fauns eftermiddag
Philadelphia Orkestret. William Kincaid (fløjte). Dirigent: Leopold Stokowski. 1928
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/11.mp3

Som nævnt ventede tyske – og også britiske – orkestre med at skifte fra træfløjte til metalfløjte. Gareth Morris, den legendariske solofløjtenist i Philharmonia Orkestret i London fra 1948 til 1972, spillede på en træfløjte af fransk fabrikat. I Centraleuropa anvendte fløjtenisterne ikke vibrato før 1930'erne, mens man i Storbritannien oplevede en mere splittet tilgang med en vis påvirkning fra den franske praksis. Et eksempel på sen non-vibrato-stil i 1930'erne kan høres hos Wiener Filharmonikerne i Mahlers *Das Lied von der Erde,* i den sidste sangs korte recitativ for sanger og solofløjte.

12. Gustav Mahler: Das Lied von der Erde, 'Der Abschied'
Wiener Filharmonikerne. Kerstin Thorborg (alt). Dirigent: Bruno Walter. 1936$
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/12.mp3

Tyskland og Frankrig var også antipoder i obospillets vadested mellem romantik og modernitet, igen med franskmændene som de forfinede fornyere. Den franske skole spredte sig til Storbritannien, USA og efterhånden også til Norden. Grundlæggeren var Georges Gillet (1854-1920), lærer ved pariserkonservatoriet, og hans indsats for den kommende generation af oboister blev i høj grad værdsat af en komponist-dirigent 'på den anden side', Richard Strauss. I forhold til de tyske modeller var de franske oboer bedre håndværk, registrene mere homogene, en mere stabil tonedannelse i de lave styrkegrader, mere fleksibel på trods af det tyndere og hurtige vibrato, som man anvendte.[13] Gillets mest kendte elev var Marcel Tabuteau (1887-1966), solooboist i Philadelphia Orkestret 1915-1954 og manden bag den klang og spillestil, som fortsat dyrkes af amerikanske oboister. Tabuteaus nuanceringskunst kommer levende til udtryk i et af instrumentets mest elskede solopartier fra Brahms' *Violinkoncert*.

13. Johannes Brahms: Violinkoncert, II. Adagio
Marcel Tabuteau (obo). Philadelphia Orkestret. Dirigent: Eugene Ormandy. 1945
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/13.mp3

Marcel Tabuteau (årstal ukendt)

I modsætning hertil kommer samme uddrag med en tysk non-vibrato oboist, Fritz Flemming, i en optagelse en snes år tidligere fra Berlin. Foredraget er ganske jævnt, og klangdannelsen bredere og ensartet, helt forskelligt den franske fraseringskunst.

14. Johannes Brahms: Violinkoncert, II. Adagio
Fritz Flemming (obo). Berlins Statsoperas Orkester. Dirigent: Leo Blech. 1926
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/14.mp3

Ekkoet af træblæsernes ensembleklang i det romantiske århundrede kan efter alt at dømme opleves i den følgende optagelse fra 1937. De bøhmiske blæsere

havde selv før Mozarts tid et legendarisk ry i Europa, og det var med deres klang i ørerne, han komponerede sine sene mesterværker. Bøhmen var fra 1742 en provins i Det Habsburgske Kejserige og blev senere en del af Tjekkoslovakiet, og gennem politiske omskifteligheder bevarede spillekulturen sin identitet, som havde givet næring til den centraleuropæiske træblæserstil som helhed.

Sammenstødet mellem et konservativt non-vibrato og et progressivt, stærkt varieret vibrato oplever man i en optagelse fra Prag. Tjekkisk Filharmonisk Orkesters blæsergruppe spiller uden vibrato, hvert instrument står med sin identitet, mens solisten, catalaneren Pablo Casals, anvender et vedvarende vibrato, som varieres alt efter musikkens gestiske eller emotionelle indhold.

15. Antonín Dvořák: Cellokoncert, II. Adagio ma non troppo
Pablo Casals (cello), Tjekkisk Filharmonisk Orkester. Dirigent: George Szell. 1937
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/15.mp3

Portamento

Ved *portamento* forstår man som tidligere nævnt en hurtigt glidende bevægelse fra en given tonehøjde til en højere eller lavere tonehøjde. Man har langt tilbage i musikhistorien anvendt portamentoet som et ekspressivt greb i fraseringskunsten, særligt i vokalmusikken for at udtrykke en højere grad af intensitet eller intimitet. Portamento er en forkortelse af *portamento della voce,* som kan oversættes til 'løftet eller transporten af stemmen'. Man bringer klangen fra et fokuspunkt hen imod et nyt fokuspunkt.

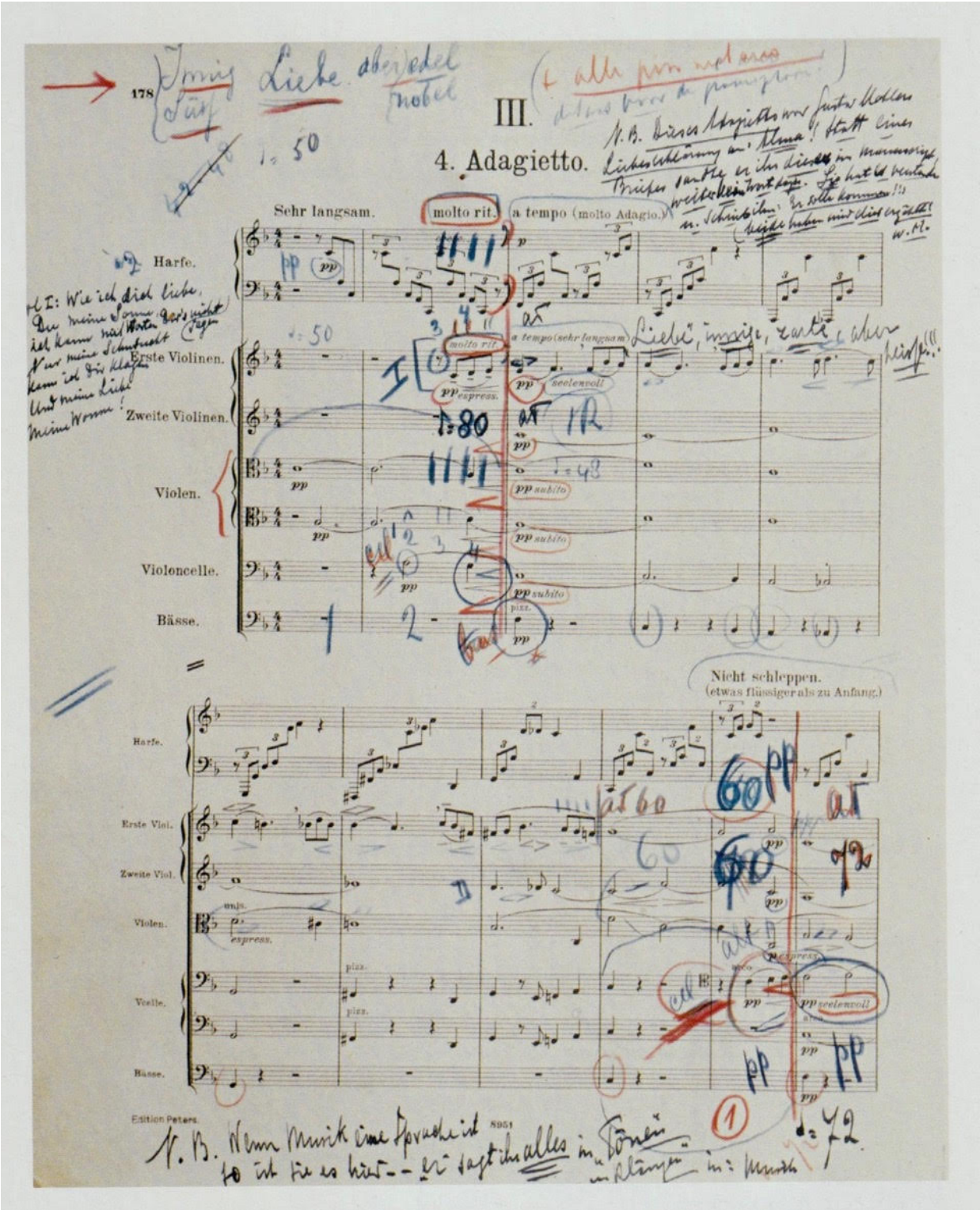
Når man lytter til optagelserne fra de første årtier af det 20. århundrede, akustiske og elektriske, vil man møde portamento, for det meste hos strygerne, og mange vil sikkert reagere med afsmag og tænke 'dårlig smag'. Men for komponister som Wagner, Brahms, Tjajkovskij, Mahler og Elgar var portamentoet, hvis det var udført med finesse og smagfuldhed, et positivt udtryksmiddel – hvorimod et udbredt vibrato ansås for at være smagløst, Joseph Joachim kaldte det ligefrem cirkusmusik. Situationen omkring år 1900 var følgelig, at man generelt anvendte portamento og kun sparsomt vibrato, mens billedet i 1930'erne var det modsatte, portamentoet hørtes sjældnere, og det vedvarende vibrato vandt frem.

Vi kan af gode grunde ikke høre, hvordan orkestrene lød før 1900, spillepraksis er kun overleveret ved angivelser i nodematerialer (fingersætninger og buestrøg som indikerer portamento) og skriftlige beretninger. Carl Flesch beskrev omhyggeligt tre forskellige portamenti i sin omtalte violinskole. Det første er en gliden med én finger. I det andet glider man med en finger til en mellemstation og afslutter med en anden finger. I det tredje griber den anden finger ind på et tidligere tidspunkt. En faglig beskrivelse af den art må nødvendigvis bunde i en langvarig praksis, og det var det andet portamento, Flesch selv anbefalede som den foretrukne teknik.

Med de elektriske optagelser fra midten af 1920'erne er der derimod hørbare eksempler på denne siden så misbilligede kultur, og det viser sig, at bestemte orkestre holdt fast ved portamentoet, mens de fleste kun benyttede det lejlighedsvist. Man hører ofte portamenti med Willem Mengelberg (1871-1951) og Concertgebouw Orkestret, men det er næsten fraværende, når han dirigerede andre orkestre. Det skyldes muligvis, at disse orkestre havde lagt denne spillemåde bag sig og ikke ville falde tilbage til gammel praksis.

Det er særlig interessant at høre Mengelberg og Amsterdam-orkestret i adagiettoen fra Mahlers *Symfoni nr. 5,* en optagelse fra 1926, fordi orkestret havde haft Mahler som gæstedirigent af hans egen musik i 1903, 1906 og 1909. Mengelberg sad under prøverne og noterede omhyggeligt Mahlers anvisninger, som han senere har beskrevet:

> Især hans prøver grundlagde en præcedens for vor fremtidige opførelses-praksis af hans musik. Ved disse prøver plejede han at analysere sine værker i de mindste detaljer og forklare sit syn på hver enkelt frase. På den måde lærte vi nøjagtigt, hvordan han ønskede sine værker opført. 'Det vigtigste står ikke i noderne', sagde han ofte. Dette var nøgleordene i hans fortolkningskunst. Og han vedblev med at prøve, igen og igen, han var yderst temperamentsfuld og gav sig til det yderste, og bagefter var han fuldstændig udmattet.[14]



Første side af adagiettoen fra Mahlers 5. Symfoni i Willem Mengelbergs partitur. Dirigenttekniske notater og programmatiske tilføjelser er indføjet med blæk. Notaterne med rødt blæk er skrevet af Mahler selv for at tydeliggøre sin hensigt med tempo, klang, dynamik og udtryk over for Mengelberg.

Portamentoet møder man ofte i langsomme satser af syngende karakter. Og med hensyn til adagiettoen for strygere og harpe har Mengelberg fremført, at den var tænkt som en kærlighedserklæring til Alma Schindler, Mahlers udkårne da satsen blev komponeret i 1901. Mengelberg skrev ovenikøbet en strofe af et digt, angiveligt forfattet af Mahler, ind i sit overmalede partitur, som det ses øverst til venstre på billedet. I optagelsen fra 1926 er portamentoet særdeles udbredt og anvendt i forskellige gradueringer, og det er tænkeligt, at det til en vis grad er en gengivelse af Mahlers ønsker. Musikerne var formodentlig stort set de samme i 1906 og 1926. Portamenti blev normalt ikke skrevet ind i noderne, det var en praksis, men det kan gøres med en streg mellem de to fokustoner. Sådan har Mahler også noteret et enkelt sted i partituret, takt 72 i 1. violiner og bratscher, fra et trestrøget Des ned til et enstrøget C, som indvarsler reprisen af første del af satsen.

16. Gustav Mahler: Symfoni nr. 5, IV. Adagietto – sehr langsam
Concertgebouw Orkestret. Dirigent: Willem Mengelberg. 1926
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/16.mp3

Der er ingen tvivl om, at Mengelberg havde ekserceret de hollandske strygere i koordineringen af dette portamentospil. Men sådan gik det ikke for sig i de britiske orkestre. I de første årtier af det 20. århundrede var der adskillige konkurrerende symfoniorkestre i London, og da mange musikere var tilknyttet flere orkestre og kunne være nødsaget til at melde afbud, var man afhængig af et betragteligt antal stedfortrædere, som ofte først mødte op til koncerten. Det var ikke praksis i britiske orkestre at koordinere strøgene i strygergrupperne, man strøg individuelt op og ned, og af den grund spillede man også portamento hver for sig. Derfor kan portamentoet lyde tilfældigt anbragt i tidlige optagelser med britiske orkestre.

Dirigenten Thomas Beecham (1879-1961) begyndte sin karriere i London i 1906, inviteret af det nyoprettede New Symphony Orchestra. Samarbejdet holdt i tre år, Landon Ronald (1873-1938) blev Beechams afløser, og i 1915 tog orkestret navnforandring til Royal Albert Hall Orchestra, det første britiske orkester der blev tilbudt en pladekontrakt.

Robert Philip har analyseret portamentospillet i andensatsen fra Brahms' *Symfoni nr.2* med orkestret og Ronald.[15] Det er en akustisk optagelse fra ca. 1925. Når man ser bort fra den utilfredsstillende balance og lydkvalitet, er to ting påfaldende, anfører Philip. For det første er der et forbløffende antal portamenti, 26 i løbet af de første 16 takter. For det andet er der kun beskeden variation i disse portamenti, de er langsomme, vedvarende og udynamiske, mere ensartede end hos Mengelberg i Mahler. Grunden til denne monotoni kan meget vel være de nævnte forhold, at hver af 1. violinisterne sejler sin egen sø, hvorfor man skifter position på forskellige steder.

17. Johannes Brahms: Symfoni nr. 2, II. Adagio ma non troppo
Royal Albert Hall Orchestra. Dirigent: Landon Ronald. ca. 1925
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/17.mp3

Et betydeligt mere varieret strygerportamento hører man hos Leopold Stokowski (1882-1977) og Philadelphia Orkestret i 1934, i 3. sats af Rimskij-Korsakovs orkestersuite *Sheherazade.* Orkestret blev overordentligt trimmet under Stokowskis ledelse, mange kritikere anså det for verdens suverænt bedste i teknisk forstand. I første del af satsen spiller kun strygerkorpset, de to violingrupper er melodiførende i mellemlejet, tempoet er *andante quasi allegretto*. Stokowski har indstuderet en række portamenti i denne temaeksposition, de fleste er korte i omfang (en terts), få gange lidt længere (en kvint). Efter et mellemstykke gentager cellogruppen temaekspositionen og gennemfører portamento på de samme steder. Det er hørbart, at portamentoet spiller sammen med dirigentens udsøgte tempofleksibilitet.

18. Nikolaj Rimskij-Korsakov: Sheherazade, III. Andantino quasi allegretto
Philadelphia Orkestret. Dirigent: Leopold Stokowski. 1934
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/18.mp3

Leopold Stokowski (1934)

Det fleksible tempo

Vi har set, hvordan orkestrene i begyndelsen af det 20. århundrede – som videreførelse af det foregående århundredes spillekultur – forvaltede klangen med et sparsomt vibrato og et udbredt portamento. Disse to musikalske udtryk udgør vigtige forskelle i forhold til den generelle praksis, vi hører i dag. Men et tredje fænomen var i samme grad fremtrædende i romantikkens opførelses-praksis. Man kalder det *tempomodifikation* eller det fleksible tempo: Grund-tempoet i en satsdel ændrer sig i visse passager, bliver hurtigere eller langsommere over kort eller lidt længere tid. Romantikkens komponister noterede som regel visse temposkift og karakterskift i partituret, men med den

form for fleksibilitet, der her er tale om, er det en mere indforstået praksis styret af dirigenten, der går ud over disse anvisninger.

Brugen af det fleksible tempo som ekspressivt udtryksmiddel går tilbage før barokken i musikhistorien.[16] Man kan skelne mellem orkestrets tempomodifikationer (kortere eller længere passager med accelerandi hhv. ritardandi og pludselige temposkift, som ikke er angivet i partituret) og et *tempo rubato,* som betyder 'røvet tempo', fortrinsvist forekommende i musik for et enkelt instrument eller en sanger ledsaget af et instrument. Her kan eksempelvis en pianist øge eller trække tempoet på givne steder i det melodiske forløb i højre hånd, mens venstre hånd holder et stabilt tempo – sådan foregår det i udstrakt grad hos Chopin og Liszt. Noget lignende kan udføres af sangeren i forhold til akkompagnatøren.[17] En lignende procedure ville være svær at gennemføre i et orkester. Her deltager alle i tempomodifikationen som nævnt ovenfor.

Teoretikere og komponister som Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Daniel Gottlob Türck (1750-1813) og Carl Czerny (1791-1857) beskriver udførligt forskellige former for tempovariation anvendt i ekspressivt øjemed af instrumentalsolister. Det fører for langt at fordybe sig i denne praksis, som det i øvrigt blev anbefalet at udøve med en vis diskretion. Men diskretionen var ikke påfaldende fra midten af 1800-tallet, da den højromantiske orkestermusiks udøvere tog tempomodifikationen til sig i større skala. Clive Brown nævner, at Anton Schindler (1795-1856), Beethovens sekretær og forfatter til en af de første biografier om komponisten, formodentlig spillede en vigtig rolle i dette skifte. Schindler gjorde sig nogle tanker om, at Eroica-symfonien burde spilles med vidtgående tempofleksibilitet, hvilket ikke var tilfældet på komponistens egen tid. Beethoven skulle dog selv have udtrykt nogle ønsker i den retning i sine sidste år. Richard Wagner tog Schindlers bemærkninger til sig i sit arbejde som dirigent. Han forfægtede det fleksible tempo i sin bog *Über das Dirigieren* (1869), med eksempler fra værker af bl.a. Beethoven og Weber og med et tydeligt budskab til sin samtid: Den rigtige forståelse af *melos* er den eneste vej til at forstå det rigtige tempo. Underforstået: tempoet skifter som ebbe og flod i den musikalske strøm.

Wagners direktion af egne værker var angiveligt stærkt farvet af tempomodifikationer, og i hans senere værker skrev han dem ind i partiturene i stort omfang. Gustav Mahler var lidenskabelig wagnerianer og blev i høj grad

inspireret af Wagners tempoæstetik i sine symfonier og i sin direktion af andre komponisters operaer og orkestermusik. Over for sin nære veninde og samtalepartner, violinisten Nathalie Bauer-Lechner, gjorde Mahler rede for sit syn på det fleksible tempo på denne måde:

> Man kan kun sige fortvivlende lidt om det allervigtigste: tempoet, helhedsopfattelsen og opbygningen af værket, for her handler det om noget levende og strømmende, som aldrig kan være fuldt ud det samme, heller ikke to gange lige efter hinanden. Derfor er metronomen uegnet og næsten værdiløs. Fordi tempoet allerede efter et par takter er blevet et andet, hvis man da ikke vil spille værket ligegyldigt og sjasket som på en lirekasse. Det kommer langt mere an på det rette forhold mellem alle afsnittene end på udgangstempoet. Om det overordnede tempo er en smule hurtigere eller langsommere, afhænger ofte af dirigentens humør; det kan variere en smule uden at skade værket. Når blot helheden er levende og bliver opbygget med bydende nødvendighed inden for rammerne af denne frihed.[18]

Mahler kaldte Amsterdam sit Bayreuth, det sted hvor Wagners enke, Cosima, havde forment ham adgang til at dirigere på grund af hans jødiske herkomst. I et lille digt til Willem Mengelberg skrevet efter en opførelse af *Symfoni nr. 7* i Concertgebouw (1909), priser Mahler "Hotel Mengelberg, som helt sikkert må være englenes værk, så en stakkels musikant undertiden kan finde sin hjemstavn …" – og derefter citerer han begyndelsen af 'Das himmlische Leben', finalen af *Symfoni nr. 4.* Symfonien havde han opført fem år tidligere i Concertgebouw, den blev spillet to gange på samme koncert, før og efter pausen.

Postkort til erindring om Willem Mengelbergs 25 års jubilæum som chefdirigent for Concertgebouw Orkestret. Jubilæet blev fejret i Amsterdam med en Mahlerfestival 6.-21. maj 1920, hvor Mengelberg dirigerede alle Mahlers symfonier og liedcyklusser.

Når vi i dag har mulighed for at lytte til en optagelse af den fjerde symfoni med Concertgebouw Orkestret under Mengelberg (1939), er vi ganske vist tre årtier længere fremme i udviklingen af orkestrets spillekultur. Men som med adagiettoen fra *Symfoni nr. 5* er det sandsynligt, at helhedsopfattelsen af symfonien stadig er præget af Mahlers grundige indstudering i 1904, orkestrets og Mengelbergs dybe veneration for komponisten taget i betragtning. Det må også gælde det yderst fleksible tempo i førstesatsen, som i udgangspunktet betegnes med 'bedächtig' (sindigt). Mahler har imidlertid noteret en lang række tempo- og karakterskift i løbet af satsen, altså tempomodifikationer, dem overholder Mengelberg, men også i en grad, at vi i dag føler dem overdrevne. Dertil kommer en del andre temposkift, som ikke er noteret i partituret.

Lad det blive ved at beskrive nogle enkelte af dem. Efter de tre første takters indledning med bjælder og fløjter spiller 1. violinerne en optakt til hovedtemaet. Der står *poco ritardando* (en smule gradvis langsommere). Under indstuderingen i Amsterdam skulle Mahler have sagt: "Spil den, som om det var

en wienervals!" Men sjældent har man hørt en optakt så udtrukket (med portamento) hos Johann Strauss som her. Musikken går i stå, før den rigtig er begyndt, og Mengelberg gentager effekten i de følgende genkomster af hovedtemaet. Det lyriske sidetema skal synges bredt (fra 1:40), og Mengelberg efterkommer det med adskillige fokuserede tempoændringer undervejs, ud over hvad der er indskrevet i partituret.

I gennemføringsdelen (fra 5:50) noterer Mahler meget få tempoanvisninger, han har i princippet ønsket et stabilt tempo, og så måske alligevel ikke. For Mengelberg bremser op den ene gang efter den anden og sætter spot på en væsentlig motivbearbejdelse. I reprisens slutgruppe (fra 13:30), der begynder med et nostalgisk tilbageblik, angiver Mahler *wieder plötzlich langsam und bedächtig* (igen pludseligt langsomt og sindigt). Hos Mengelberg trækkes tempoet helt ud til det stillestående, og det kunne være en inspiration fra Mahlers egen indskydelse på podiet.

19. Gustav Mahler: Symfoni nr. 4, I. Bedächtig, nicht eilen
Concertgebouw Orkestret. Dirigent: Willem Mengelberg. 1939m
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/19.mp3

Den gamle verden – forstået som tiden fra 1900 indtil Anden Verdenskrig – var begunstiget med en række dirigentpersonligheder. Gustav Mahler, Richard Strauss, Felix Weingartner, Arturo Toscanini, Bruno Walter, Willem Mengelberg, Leopold Stokowski, Sergej Koussevitsky, Wilhelm Furtwängler og Otto Klemperer, født mellem 1860 og 1886, og flere af dem levede til lp-stereoalderen. Disse skikkelser var af egenartet kunstnerisk støbning, de satte et markant personligt præg på musikken, de behandlede deres orkestre som virtuoser spiller på deres instrumenter. Indtil nu har fem af de store gamle været berørt, og nu kommer vi til en af de mest sagnomspundne i pladehistorien, når det handler om en så personlig fortolkning af partituret, at det nærmer sig illusionen om en genkomponering.

Wilhelm Furtwängler (1886-1954) behøvede ikke mange prøver. Koncerten ville ikke blive bedre af den grund. Han mente, at dirigenter for ofte forsøgte at kontrollere det uforudsete, at man ville undgå pludselige indskydelser, hvor man kunne miste herredømmet. I stedet ønskede Furtwängler at give plads til

improvisation, for den sande fortolker er en improvisator. Dirigentprofessionen var ifølge ham blevet goldt mekaniseret i jagten på perfektion. Hvis man næsten videnskabeligt beregner og virkeliggør en tempomodifikation, ophører den med at være sand. Musiceren er noget andet end at blot præstere. Nogle af Michelangelos skulpturer er fuldkomne, andre er blot skitserede, sagde Furtwängler, og disse sidste bevægede ham i højere grad, fordi han her fandt sit inderligste ønske: den vågnende drøm.[19]

12. Wilhelm Furtwängler og Berliner Filharmonikerne (årstal ukendt)

Det er ud fra tanker som disse, man skal forstå den hyppige tilstedeværelse af tempomodifikationer, når Furtwängler dirigerede, angiveligt inspireret af Wagners beskrevne praksis med det fleksible tempo. Det er velkendt, at Furtwängler ikke følte sig tilpas i et pladestudie, situationen med at sætte musikken sammen af de mest vellykkede *takes* var hæmmende for den kunstneriske udfoldelse. En liveoptagelse vil derfor i de fleste tilfælde give et mere sandfærdigt billede, som opførelsen af forspillet til 1. akt af *Mestersangerne i Nürnberg* fra Bayreuth (1943). Det er påfaldende, at den subtilt styrede tempofleksibilitet i høj grad høres som en del af den uimodståelige fremdrift, der behersker opførelsen. Men især fra 3:30, hvor forspillet går ind i en lyrisk strøm, mærker man tydeligt formidlingen af det skitserede, det åbne og det skabende i musikken, som Furtwängler følte sig så tiltrukket af.

20. Richard Wagner: Forspil til 1. akt af Mestersangerne i Nürnberg
Bayreuth Festspilorkester. Dirigent: Wilhelm Furtwängler. 1943
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/20.mp3

Når en solist og et orkester tørner sammen i en senromantisk klaverkoncert som Rachmaninovs nr. 3 i d-mol, kan det resultere i en overmåde levende opførelse. Det skete i New York 1941 med pianisten Vladimir Horowitz (1903-1989) og dirigenten John Barbirolli (1899-1970). Begge kunstnere havde et udpræget emotionelt gemyt med Horowitz som den mest uforudsigelige. Koncertoptagelsen stiller først og fremmest en teknisk magtdemonstration fra den russisk-ukrainske virtuos til skue, men samtidig står virtuositeten i en højere sags tjeneste. For det er en usædvanlig levendegørelse af Rachmaninovs skrevne og uskrevne visioner med et væld af farver og en elektrificerende energi. Et af Horowitz' stærkeste kort var tempomodifikationen, som identificerede den russiske arv i hans solorepertoire, og han var en mester i et vidtgående *tempo rubato,* også i samspil med et orkester.

Vladimir Horowitz og John Barbirolli på en italiensk genudgivelse af live-optagelserne med Tjajkovskijs 1. Klaverkoncert (1940) og Rachmaninovs 3. Klaverkoncert (1941)

Det ekstraordinære ved New York-opførelsen er, at den på en vis måde skaber et gigantisk partnerskab med *tempo rubato* som drivkraft – klaversolisten har den frie rolle over for orkestrets i princippet stabile tempo, hvad musikerne dog ikke altid har held med i kampens hede. Klaverpartiets improvisationsagtige fantasier i førstesatsen giver Horowitz lejlighed til at rykke frem og tilbage i tempo, og i kadencerne bliver dette friløb endnu mere udtalt. Det væsentlige er imidlertid, at Horowitz på langs af satsforløbet opbygger bølger af omskiftelig tempomæssig intensitet, som kulminerer med overvældende kraft i gennemføringens vidtstrakte solokadence.

21. Sergej Rachmaninov: Klaverkoncert nr. 3, I. Allegro ma non tanto
Vladimir Horowitz (klaver). New York Filharmonikerne. Dirigent: John Barbirolli. 1941
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/21.mp3

TREDJE KAPITEL

Det moderne orkester

Et af de oftest citerede forskningsarbejder om historisk opførelsespraksis i den klassiske musik er Clive Browns (f. 1947) *Classical & Romantic Performance Practice 1750-1900* (1999). Det er en særdeles grundig undersøgelse af periodernes spillepraksis med hensyn til notation, artikulation, frasering, tempo, tempomodifikation, udsmykning, improvisation, vibrato, portamento m.m.

I forordet hylder dirigenten Roger Norrington (f. 1934) Browns forskning som en længe ventet vidensformidling for sangere, instrumentalister og dirigenter, som beskæftiger sig med historisk informeret opførelsespraksis og ganske særligt musikken i det 19. århundrede, som ved overgangen til det nye årtusinde var et forholdsvis uudforsket område. Norrington føler desuden trang til at få luftet nogle faglige frustrationer over den modstand og foragt, hans og kollegers prionerarbejde med den klassiske og romantiske orkestermusik havde vækket i det etablerede musikliv:

> Når denne bog engang er blevet en klassiker for det 18. og 19. århundredes opførelsespraksis, vil man have svært ved at tro, at der engang var professionelle musikere, kritikere og undervisere, hvis frygt baseret på en beskeden viden ansporede dem til at skælde ud på den historiske bevægelse. Man vil have svært ved at forklare, at sådanne *flat-earthers* (flad-jords-postulanter) kaldte den informerede tilgang til musik for 'vås', 'eksotisme' eller 'at lære at spille falsk'. Hvad disse frygtsomme folk var bange for, var et tab af kunstnerisk frihed, en tilbagetrækning af den magt, som de udøvende mere og mere havde overtaget i løbet af den første del af det 20. århundrede. Og så alligevel, musik har naturligvis altid været en virksomhed, som komponist og udøver har delt mellem sig. Men man mister ikke magten ved at blive klogere.[20]

Roger Norrington (2012)

Denne bredside berører den brogede udvikling, som opførelser af klassisk musik har gennemgået de sidste 100 år, hvor også kommercialiseringen gennem pladeindustrien har spillet en vigtig rolle. Norrington hentyder til den tilbedelse, 'den store kunstner' fik tildelt med sin personlige opfattelse af et givent værks autentiske udsagn. Vi ved i dag, at eksempelvis Wilhelm Furtwänglers klanglægning af den wienerklassiske og romantiske musik ikke var i overensstemmelse med den, der var gældende på komponisternes tid. Mens Furtwängler levede og virkede, blev han opfattet som tidens betydeligste dirigent. I dag må de fleste opleve hans fortolkningsstil som historisk, hvilket ikke er det samme som uvedkommende. Den kan blot ikke efterlignes.[21] Det samme gælder andre berømte dirigenter som Leopold Stokowski, Willem Mengelberg og Arturo Toscanini, i mindre grad den næste generations to hovedskikkelser, Herbert von Karajan og Leonard Bernstein.

Omvendt var Furtwängler og hans generation samtidig præget af det 19. århundredes opførelsespraksis – med hensyn til de forhold, vi har dokumenteret ovenfor. Når man lytter til optagelser fra 1900 til 1950, hører man udpræget efterklange af det romantiske århundredes orkesterspil.

Et væsentligt område i den ganske hurtigt forandrede orkesterkultur i det 20. århundrede er instrumenternes fysiske udvikling og dermed orkestrets ændrede

klangvolumen. Forholdet skal illustreres ved et citat fra et svarbrev, Gustav Mahler skrev til en ungarsk kvinde i 1893. Hun havde forinden stillet ham følgende spørgsmål: "Hvorfor kræver det et så omfattende apparat som et orkester for at kunne udtrykke en stor tanke?" Og Mahler gav sig tid til at tegne en ganske lang musikhistorisk linje og kommer så til udvidelsen af orkestret på hans egen tid:

> Vi moderne behøver et så stort apparat for at kunne udtrykke vore tanker, store såvel som små. For det første fordi vi er tvunget til – for at beskytte os mod forkerte fortolkninger – at fordele de talrige farver i vores regnbue på forskellige paletter; for det andet fordi vore øjne lærer at skelne stadig flere farver og finere og smukkere modulationer; for det tredje fordi vi også bliver nødt til at lave stor larm for at blive hørt af de mange i vore overstore koncertsale og operateatre.[22]

Gustav Mahler og Richard Strauss stod i første række i den nye orkester-udvikling, stærkt inspireret af Richard Wagner. Man kunne sige, at det blev en kappestrid mellem strygerne og blæserne om at blive hørt. Jo flere træblæsere og messingblæsere der blev sat ind, jo mere nødvendigt var det at øge strygernes antal. Tilsvarende blev især messingblæsernes konstruktion ændret, deres volumen blev øget, klangen mere pågående. Mere ville have mere. Projektionen af et *fortissimo* orkestertutti i en Mahler-symfoni er således i vore dage betydeligt mere overvældende, end det var i komponistens levetid.

Det moderne symfoniorkester opstod – sådan som Mahler antydede – i slutningen af det 19. århundrede, det var på dette tidspunkt, mange større europæiske og amerikanske orkestre blev grundlagt, og denne opblomstring medførte efterhånden en voksende standardisering med hensyn til størrelse, ansættelsesvilkår og programpolitik.[23] Som århundredet skred frem, blev det sædvane med omkring 100 musikere i eksempelvis Philadelphia Orkestret, Boston Symfonikerne, London Symfonikerne, Concertgebouw Orkestret og Berliner Filharmonikerne. Denne *big sound* gavnede de senromantiske komponisters vildtvoksende projekter og sandelig også modernismens pionerpartiturer hos Debussy, Ravel, Schönberg, Stravinskij og Bartók.

Berliner Filharmonikerne og et massekor under Willem Mengelberg – ved en prøve på Gustav Mahlers 8. Symfoni i Zirkus Schumann, Berlin (1912)

Denne klanglige potensering – sammenholdt med to andre ting: dels nye spillemåder som vedvarende vibrato og en mere konstant tempopuls, og dels grammofonindustriens altafgørende rolle for dirigenterne, solisterne og orkestrenes promotion – udviskede de regionale forskelle i orkesterlandskaberne. Man må konstatere, at de fleste orkestre lyder relativt ens i vore dage, mens det tekniske niveau er vokset ganske kolossalt siden Anden Verdenskrig. Meget er imidlertid gået tabt. Der har været en overvældende tendens til – fra 1900 indtil for et par årtier siden – at spille eksempelvis romantisk musik ud fra et relativt konformt klangideal, så at sige med Wagner i baghovedet. Sat på spidsen: Schubert, Weber, Berlioz, Liszt, Mendelssohn, Schumann og Brahms blev af mange fremført med bløde konturer: vedvarende vibrato, brede tempi, opblødt artikulation, tung rytmik og med Herbert von Karajans mellemkomst en tæt homogeniseret tuttiklang. Karajans Berliner Filharmonikere blev et ideal, i en sådan grad at den ossetisk-russiske dirigent Valerij Gergjev, som i 1988 overtog

ledelsen af Mariinskij Teatret i Skt. Petersborg, engang bekendtgjorde: ”Jeg ønsker at forvandle mit orkester til en god tysk bil.”[24]

En række dirigenter og musikere er gået imod denne udvikling. Inspirationen er kommet fra den historisk informerede opførelsespraksis for den tidlige musik (renæssance og barok), og man kan i dag se blomstrende aktiviteter rundt omkring i Europa (ikke på andre kontinenter), der forsøger at fremføre romantisk musik på de enkelte værkers oprindelige præmisser. Dermed bringes nogle af de tabte spillemåder tilbage til musikken, klangen kommer i overensstemmelse med de instrumenter og den besætning, der fandtes på det givne tidspunkt, de kendte værker får tilført andre farver, øget fleksibilitet og gennemsigtighed. Ikke mindst har lydoptagelserne fra de første tre årtier af det 20. århundrede været en væsentlig kilde til at få en fornemmelse af, hvordan den romantiske orkestermusik har lydt. Vi skal berøre projekter med fire vigtige personligheder i dette reformarbejde.

På sporet af en tabt tid

Roger Norrington er en af pionererne inden for den historisk informerede opførelsespraksis, som han har udfoldet med både moderne orkestre som Stuttgart Radiosymfoniorkester og specialistensembler som London Classical Players. Norrington har været en ihærdig kritiker af det 20. århundredes forvaltning af Wagners orkestermusik.[25] Den blev udsat for en stadig større grandiositet, hans egne angivelser som eksempelvis ‘deutlich und natürlich’ blev forvandlet til forplumring og pompøsitet, tempi blev langsommere og langsommere, og frem for alt blev musikdramaernes tidligere rene klang (Norringtons udtryk) ofte gennemvædet af et tungt vibrato. I Parsifal-forspillet med et orkester, der spiller på instrumenter fra Wagners tid, giver Norrington sit bud på en oprindelig spillepraksis, som især handler om et bevægeligt grundtempo og en klang uden vedvarende vibrato.

22. Richard Wagner: Forspil til 1. akt af Parsifal
London Classical Players. Dirigent: Roger Norrington. 1995
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/22.mp3

Herbert von Karajan (1908-1989) repræsenterede den Wagneræstetik, som Norrington har opponeret imod. I den følgende opførelse af Parsifal-forspillet er Karajan betydeligt langsommere end Norrington, klangfylden er prioriteret fremfor gennemsigtigheden, den rytmiske artikulation er til en vis grad sløret, og blæservibratoet har en uheldig indvirkning på intonationen.

23. Richard Wagner: Forspil til 1. akt af Parsifal
Berliner Filharmonikerne. Dirigent: Herbert von Karajan. 1981
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/23.mp3

Herbert von Karajan under en prøve i Salzburg (1962)

John Eliot Gardiner (f. 1943) har som Norrington taget hele vejen fra tidlig barok til romantik med sine egne ensembler, der spiller på historiske instrumenter. 1800-tallets musik fremføres af Orchestre Révolutionnaire et Romantique, et navn som hentyder til Beethovens musikalske arv til de romantiske generationer. Et af Gardiner og orkestrets bemærkelsesværdige projekter har været Robert Schumanns symfonier, fordi de her fik manet fordommen om komponistens manglende talent for at instrumentere for orkester i jorden. Med et mindre orkester og en viden om opførelsespraksis på Schumanns tid, sådan som den især blevet dokumenteret af Gewandhaus Orkestrets koncertmester, Ferdinand David.[26]

Der er et særlig interessant forhold ved Schumanns *Symfoni nr. 4 i d-mol.* Den første version blev komponeret i 1841 som hans anden symfoni. D-mol-symfonien er et gennemkomponeret, cyklisk værk, præget af nedskrevne tempomodifikationer, luftigt instrumenteret og struktureret som en lang fantasi. Den medspillende Ferdinand David ledte uropførelsen af symfonien med Gewandhaus Orkestret i Leipzig, og det er vigtig at tilføje, at orkestret efter sædvane spillede værket stående (bortset fra cellogruppen) for at give opførelsen fysisk frihed og kammermusikalsk præg. Leipzigs publikum var imidlertid mere orienteret mod Mendelssohns klassisk funderede orkesterstil, man reagerede negativt over for Schumanns nye værk, det samme gjorde hans hustru, Clara. Schumann lod sig påvirke, han lagde symfonien til side for først at revidere den i sin næste residensby Düsseldorf i 1851 – med fyldigere instrumentation og nykomponerede passager. Nu fik symfonien nummer fire, og det er den udgave, der opføres i dag. Clara forbød udgivelsen af originalversionen.

Forskellen mellem genskabelsen af romantikkens opførelsespraksis og vor tids mainstream opførelser af romantisk musik er ikke mindre end slående i de to følgende optagelser. Lyt først til Gardiner og hans orkester i finalen af originalversionen. En udpræget kammermusikalsk opførelse trods et halvt hundrede musikere, med sart klangbehandling, fremdrift og talrige tempomodifikationer, og symfonien er indspillet stående, som det var skik i Gewandhaus.

Christian Thielemann (f. 1959) dirigerer symfoniens anden version, derfor er de to forløb ikke helt sammenfaldende. Man har fra den historisk informerede

side beklaget, at Schumanns orkestermusik ofte lyder som spillet med eftertidens musik i ørerne, dvs. en mere mættet klang, et flow uden kanter og følgelig en Schumann, der ud fra hans egne præmisser er temmelig tung at danse med. Sådan lyder det ofte hos Thielemann.

24. Robert Schumann: Symfoni i d-mol (1841), IV. Finale
Orchestre Révolutionnaire et Romantique.: John Eliot Gardiner. 1997
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/24.mp3

25. Robert Schumann: Symfoni i d-mol (1851), IV. Finale
Dresdens Statskapel. Dirigent: Christian Thielemann. 2019
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/25.mp3

François-Xavier Roth (f. 1971) har siden 2003 haft stor succes med sit orkesterprojekt *Les Siècles,* som her betyder tidsaldrene. Alt efter hvilket værk fra 1700-tallet til 1900-tallet, man udvælger, anvender musikerne de historiske instrumenter på komponistens tid, besætningens størrelse ændrer sig, og opførelsen hviler på den historisk informerede praksis. Det har afstedkommet opsigtsvækkende optagelser med Debussy og Ravels orkesterværker, også funderet på Roths og hans hjælperes omhyggelige studier af manuskripter og skriftlige kilder om værkernes første opførelser.

Hector Berlioz' første programsymfoni (1830) med titlen *Den fantastiske symfoni* var et gennembrudsværk for det romantiske symfoniorkester. Berlioz udvidede Beethovens sene orkester, der havde indbefattet piccolofløjten og de tre basuner, til et virtuost behandlet orkester med nye blæseinstrumenter og spillemåder. Berlioz var i høj grad optaget af det nye orkesters farver. Rytme, harmoni, melodi, form og dynamik måtte tilpasse sig instrumenternes klangfarver, men på en sådan måde at alle disse elementer udgjorde en helhed. Fra den franske revolutionsmusik og fra operahuset hentede Berlioz instrumenter, som ikke før kunne høres i symfoniorkestret: tubaens forløber ofikleiden, cornetten, Es-klarinetten, engelskhornet, harpen og klokker. Dertil kom udvidelserne med 4 fagotter, 4 pauker, 2 harper, lilletromme og stortromme.

Et interessant træk ved symfoniens nye klangverden er messinggrupperne. Originalversionen foreskriver 4 naturhorn uden ventiler, 2 cornetter med ventiler, 2 naturtrompeter uden ventiler, 1 altbasun og 2 tenorbasuner, 1 serpent og 1 ofikleide.[27] Disse instrumenter havde et betydeligt mindre volumen end nutidens messinginstrumenter, men deres klangkarakteristikker var lysere, smallere, mere overtonerige. Det er den klangverden, vi hører i optagelsen med Les Siècles under Roth.

Serpent. Før Revolutionen i 1789 blev serpenten kun anvendt i kirkemusikken i Frankrig, men derefter benyttede man den i den militære revolutionsmusik på linje med ofikleiden. Det er tænkeligt, at Berlioz har haft den kirkelige tradition i tankerne, da han medtog serpenten i den dybe fordobling af Dies Iræ-hymnen i finalen af Symphonie fantastique.

Til sammenligning med denne anderledes realisering af Berlioz' partitur kan man høre lyden af London Symfoniorkester under Colin Davis (1927-2013) fra 1963. Orkestret og dirigenten markerede sig som Berlioz-specialister på denne

tid, hvor komponisten fik en veritabel renæssance. Orkestrets messingblæsere gik for at være nogle af verdens mest potente og perfekt spillende, og deres klangideal har været retningsgivende for mange musikere indtil vore dage. En påfaldende forskel blandt mange på de to optagelser er netop balancen mellem messingblæserne og det øvrige orkester. I det moderne orkester vælter den ofte på de kraftige messingsteder. Det er ikke tilfældet med de mere sprøde instrumenter i det historiske orkester.

26. Hector Berlioz: Symphonie fantastique, 5. sats: Songe d'une nuit de sabbat
Les Siècles. Dirigent: François-Xavier Roth. 2019
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/26.mp3

27. Hector Berlioz: Symphonie fantastique, 5.sats: Songe d'une nuit de sabbat
London Symfoniorkester. Dirigent: Colin Davis. 1963
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/27.mp3

Også Jos van Immerseel (f. 1945) dannede sit eget historisk informerede ensemble som Norrington, Gardiner og Roth. Navnet er Anima Eterna, den latinske oversættelse af den flamske dirigents efternavn. Immerseel giver ingen af de nævnte noget efter i sin alsidighed, fra Claudio Monteverdi til Carl Orff, og de romantiske projekter har omfattet Franz Berwald over Berlioz og Liszt til Nikolaj Rimskij-Korsakov. Her skal det gælde noget af det mest traditionsbundne repertoire – tror de fleste! – centreret i musikbyen Wien: Johann Strauss den yngres valse og polkaer. Wiener Filharmonikerne vil hævde, at dette er deres musik, de ved bedre end nogen andre orkestre, hvordan den skal spilles. De er garanter for en levende tradition.

Jos van Immerseel og hans musikere brugte flere år på at forberede en cd-udgivelse med udvalgte Strauss-numre, og jo længere tid de arbejdede med stoffet, desto mere overraskede blev de over, hvor anderledes den oprindelige opførelsespraksis havde været.[28] Det ikoniske træk ved Strauss-valsen er strygernes efterslagsrytme i 3/4-takten, to-slaget kommer lidt for tidligt og strækkes ud, hvilket resulterer i en charmerende ujævnhed i flowet. Ved at lytte til en 1929-optagelse af valsen *Morgenblätter* med Wiener Filharmonikerne og dirigenten Clemens Krauss (1893-1954) konstaterede Immerseel, at denne rytme identificeredes blot ganske få steder, ellers var den helt regelmæssig. Hertil kom generelt hurtigere tempi end vor tids 'normale' og kun sparsomt vibrato.

Disse valse og polkaer var i hovedsagen brugsmusik på Strauss' tid. Man skulle danse til dem, derfor var det nødvendigt med et stabilt tempo. Anderledes forholdt det sig i det første år af Anden Verdenskrig.[29] Wiener Filharmonikerne havde indtil da ikke dyrket Strauss-dynastiets populærmusik i større omfang. Men orkestret havde af egen drift ønsket yde sit kulturelle bidrag til Nazistaten og Joseph Goebbels' propagandamaskine ved at foranstalte en særlig koncert med såkaldt let musik – i samklang med Goebbels' vision om, at denne genre skulle styrke folkefællesskabet via film, radio og grammofon. Clemens Krauss dirigerede denne første nytårskoncert, kaldt *Silvesterkonzert*, med musik af Johann Strauss d.y. den 31. december 1939, han fortsatte hvert år under krigen og genoptog ledelsen i perioden 1948-1954. Det var altså i disse år, at Wiener Filharmonikernes Strauss-tradition gradvist udviklede sig til den spillestil, som vi kender i dag.

Clemens Krauss og Wiener Filharmonikerne i Wiens Musikverein
– ved orkestrets første egentlige nytårskoncert 1. januar 1941

Eksemplet skal være *An der schönen blauen Donau* – wienervalsen over alle wienervalse i to optagelser. Hos Jos van Immerseel er musikken renset for filtrerede drømme om kejserigets wienske idyl, valsepulsen er kvik og regelmæssig, kun i introduktionen og visse indgange til en ny valsesekvens trækkes der lidt i tempoet. Klangen er let og næsten vibratoløs, rytmikken er præcist artikuleret, og dermed bringer det Johann Strauss tæt på en anden stor wiener, Franz Schubert, som komponerede hundredvis af – i øvrigt upåagtede – danse. Ved Nytårskoncerten 1989 med Wiener Filharmonikerne og Carlos Kleiber (1930-2004) lyder Donau-valsen som kunstmusik. Det for tidlige efterslag er diskret tilstede, klangen er sødmefuld og vibratofyldt, rytmikken sløres ofte i ekspressivt øjemed, fortolkningen nærmer sig et lille symfonisk digt med fint justerede tempomodifikationer og portamenti, som jo er et oprindeligt romantisk stiltræk.

En enkelt passage er illuminerende for de to forskellige opfattelser. I introduktionen er tempoet angivet som *andantino*, noget hurtigere end andante, som betyder gående. Med andre ord skal der være en vis bevægelse i introduktionens 6/8-metrum. Immerseel efterkommer angivelsen og lader instrumentationen udtrykke emotionerne. Kleiber – som de fleste andre i mands minde – går ind i en drøm og maner det wiensk-mytologiske stof frem uden stabil puls. Den ikoniske optakt til den første valsesekvens tager han meget tøvende, og valsen kommer først op i tempo efter et par takter. Hos Immerseel tøves der kun en kende, og dansen letter i fugleflugt fra første takt.

28. Johann Strauss d.y.: An der schönen blauen Donau
Anima Eterna. Dirigent: Jos van Immerseel. 1999
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/28.mp3

29. Johann Strauss: An der schönen blauen Donau
Wiener Filharmonikerne. Dirigent: Carlos Kleiber. 1989
https://www.publimus.dk/wp-content/uploads/2020/08/29.mp3

Afsluttende bemærkninger

Den europæiske kunstmusik er blevet tilgængelig for os i en grad som for ingen andre generationer i historien. Vi kalder den 'klassisk musik', som er en utilstrækkelig og indsnævrende betegnelse. I det sidste hundrede år har vi gradvist – via en ekspanderende koncertkultur, den almene dannelse og eksplosionen af auditive og visuelle medier – fået mulighed for at udøve og opleve de forskellige tidsaldres musik. Det er ikke sket før i samme omfang. Op igennem det 20. århundrede har vores syn på den historiske musik ændret sig, det begyndte med nogle specialister, og efterhånden har et bredere kontingent af udøvere og et stort publikum fulgt op. Dette gælder i høj grad barokmusikken (1600-1750), hvor den historisk informerede opførelsespraksis nu er reglen i stedet for en praksis, der hviler på en romantisk orienteret æstetik. Måske rettere: Den opfattelse af romantisk musik, der har været gældende siden grammofonpladens kommercielle udbredelse. Det samme ændrede syn gælder i mindre grad den wienerklassiske musik (1770-1830).

Med hensyn til den romantiske musik (anslået 1820-1915) ændrede den oprindelige opførelsespraksis sig ikke afgørende før omkring 1930'erne, hvor den moderne orkesterkultur var så godt som fuldstændig implementeret. Herefter begyndte en vis uniformering eller homogenisering af 1800-tallets musik uden videre hensyn til komponisternes og de nationale spillekulturers egenart. Men som tidehvervene med barokmusikken og wienerklassikken har vist, står 'den klassiske musik' ikke stille. Man kunne oven i købet hævde, at Brahms' symfonier lyder ganske forskelligt for hvert årti, der er gået siden 1950'erne, hvor grammofonpladens udbredelse tog fart. Og i de seneste 30 år er der, som fremgået ovenfor, forsket i og opført romantisk orkestermusik på måder, der delvis søger musikkens troværdighed på dens oprindelige præmisser, delvis er et udtryk for ønsket om at kombinere den historiske viden med nutidens verden, med hvordan vi udtrykker vores erfaringer, følelser og tanker. Man behøver absolut ikke at gribe til historiske instrumenter for at foretage denne rejse.[30]

Der er nævnt dirigenter, som med deres specialistensembler er gået tilbage til rødderne. Men andre ildsjæle arbejder med lignende indsigter i de moderne orkestre. Thomas Dausgaards mangeårige samarbejde med Det Svenske Kammerorkester har resulteret i Beethoven- og Schubertprojekter på historisk

informeret basis, ligesom de i BIS-serien Open Doors har givet fleksible og skarpt aftegnede versioner af romantisk orkestermusik (Mendelssohn, Schumann, Wagner, Bruckner, Brahms og Dvořák). Ádám Fischers Beethoven-cyklus med Danmarks Underholdningsorkester er blevet hædret med en stor europæisk pris i 2020, og den generelle internationale ros er netop gået på sættets revolutionerende nutidighed, der i høj grad bygger på historisk informeret opførelsespraksis. I 2019-2020 gennemførte Fischer og orkestret en koncertserie med Brahms' symfonier ad samme spor, dog med en corona-aflyst sidste koncert. Copenhagen Phil og den tidligere chefdirigent Lan Shui har på tilsvarende måde realiseret en opsigtsvækkende Beethoven-cyklus i koncertsalen og på cd.

Simon Rattle gennemførte en forandringsproces i Berliner Filharmonikerne i løbet af sine 16 år som chefdirigent, især Beethoven og Schumanns symfonier var vigtige udforskningsfelter ud fra den historiske opførelsespraksis. Forfatteren har fulgt Herbert Blomstedt på en koncertrejse til fem amerikanske byer i begyndelsen af 2020, hvor den 92-årige svensker dirigerede Berlioz' *Symphonie fantastique*, Bruckners *Symfoni nr. 5* og tre Brahms-symfonier. Det var interessant at opleve de amerikanske musikeres entusiasme for Blomstedts anderledes greb om disse værker – en vibratofattig, uhyre fleksibel, omhyggeligt afbalanceret og klassisk-retorisk tilgang. "This was the most natural Brahms I have played in my 40 years in this business" sagde en Chicago-musiker.

En af inspiratorerne til den voksende romantikbevægelse har været dirigenten Nikolaus Harnoncourt (1929-2016). Gennem sit arbejde med Det Europæiske Kammerorkester og med eliteorkestrene fra Berlin, Amsterdam og Wien har Harnoncourt utrætteligt kæmpet for at inddrage den historisk informerede opførelsespraksis, som han udforskede siden 1953 med sit specialistensemble Concentus Musicus Wien. Han fremlagde sin viden og holdninger i flere bøger, bl.a. *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis* (1982). I et interview med forfatteren (1998) udtalte en ganske ophidset Harnoncourt sig om den vedtagne mening om Schumann som en dårlig orkesterinstrumentator:

> Hvem har sagt det? Det har inkompetente og dårlige kritikere, de ved ikke, hvad de taler om! Man siger, at Schumann kun kunne skrive for klaveret, og at han komponerede sin orkestermusik med klaveret i hovedet, men det passer

ikke! Schumann var lige så stor en orkesterkomponist som Brahms, som i øvrigt havde besvær med at komponere for store besætninger. Man skal være bevidst om, hvordan instrumenterne på den tid fungerede og være omhyggelig med dynamik og balance, så klinger disse symfonier perfekt![31]

Nikolaus Harnoncourt foran Det Europæiske Kammerorkester (2000)

Apropos Johann Strauss d.y., om dennes overmåde populære musik sagde Harnoncourt i et andet interview:

Naturligvis har der lagt sig temmelig megen patina på hans musik. Hvert tiende, tyvende år klinger musikken nemlig anderledes. Det har noget med mode at gøre, med glemsel, sikkert også med kitsch. Jeg har spillet Strauss under Robert Stolz, som engang var blevet velsignet personligt af Strauss. Alligevel lagde der sig hos ham et lag patina oven på de andre. Så kommer der et tidspunkt, hvor man spørger sig selv: Skulle man ikke betegne al denne patina som noget snavs og fjerne det?[32]

NOTER

[1] Orchestre Colonne var orkestret, der spillede under Pierre Monteux' ledelse i den famøse premiere på Stravinskjs *Le sacre du printemps* i maj 1913 i Paris.

[2] Lawson 2003, p. 31ff. Baines 1966, p. 124ff.

[3] Et eksempel: I modsætning til den moderne bueteknik, som ofte anvender den nederste del af buen, var den øvre del ofte involveret i den udbredte teknik, man kaldte *punta d'arco:* med spidsen af buen. Dette lette buetryk med diverse former for springende strøg medførte en mere gennemsigtig klang end det mere tunge tryk på den midterste og nederste del af buen.

[4] Der går fascinerende lærer-elev-linjer op gennem århundredet med navne som François Habaneck (1781-1849), Jean-Delphin Alard (1815-1888) og Pablo Sarasate (1844-1908). Bruxelles-skolen blev grundlagt i 1840'erne af belgieren Charles Auguste de Bériot (1802-1870), med et blandet udgangspunkt i Paganinis virtuose stil og pariserskolens elegante udtryksmåde. Blandt hans elever var Henri Vieuxtemps (1820-1881), som på sin side underviste det tekniske fænomen Eugène Ysaÿe (1858-1931).

[5] Auer uddannede russiske og ukrainske violinister, som blev stjerner i det 20. århundrede: Mischa Elman (1891-1967), Jascha Heifetz (1901-1987), Nathan Milstein (1904-1993) og Oscar Shumsky (1917-2000). Denne sidste underviste på Juilliard School of Music, og blandt hans elever var de to violinister fra Emerson Kvartetten, Eugene Drucker (f. 1952) og Philip Setzer (f. 1951).

[6] Joseph Böhms strygekvartet uropførte i 1824 Beethovens strygekvartet i Es-dur opus 127. Han medvirkede i Schuberts eneste offentlige koncert i marts 1828 med opførelser af Schuberts strygekvartet i G-dur og Klavertrio nr. 2 i Es-dur.

[7] Daniel Welch-Wilkinson: The Changing Sound of Music / 5. Violin Playing. https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap5.html

[8] Da den historisk informerede opførelsespraksis for barokmusik slog igennem fra 1970'erne vendte disse specialistensembler tilbage til tarmstrenge.

[9] Carl Flesch: Die Kunst des Violinspiels, Berlin 1923-1928, I p. 94. Citeret fra Philip 2004.

[10] Leopold Auer: Violin Playing as I Teach It, New York 1921, p. 22-23. Citeret fra Philip 2004.

[11] Kilderne til den følgende fremstilling er Philip 2004 og Baines 1966.

[12] Messingblæsernes udvikling berøres i artiklens tredje kapitel.

[13] Philip 2004, p. 118.

[14] Fra en artikel som Mengelberg skrev i 1926 i anledning af Mahlers dødsdag 18. maj.

[15] Philip 2004, p. 181

[16] Brown 1999, p. 375ff.

[17] I en anden boldgade: Osvald Helmuth var en mester til at synge eller recitere rubato i sin visesang.

[18] Herbert Killian: Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner, Hamburg 1984, p. 42.

[19] Interview i Berlin 1951. Fra 'Wilhelm Furtwängler – An Anniversary Tribute'. Deutsche Grammophon boks 2004.

[20] Brown 1999, p. 8.

[21] Dirigenten Herbert Blomstedt (f. 1927) fortalte engang forfatteren, at han som ung satte Wilhelm Furtwängler over alle andre dirigenter. Men da Blomstedt blev mere erfaren, følte han sig nødsaget til at lægge afstand til Furtwänglers overvældende personlighed for at finde sin egen vej ind til de store komponister. "Men det var som at rive noget af mit hjerte ud." sagde Blomstedt.

[22] Lønsted 2006, p. 111.

[23] Lawson 2003, p. 13.

[24] Citat fra forfatterens interview med Valerij Gergjev i Skt. Petersborg marts 1995.

[25] Fra booklet teksten til cd med Wagner og Tjajkovskij, Stuttgart Radiosymfoniorkester, dir. R. Norrington. Hännsler Classic 2004.

[26] Ferdinand David: Violinschule (1863). ORR's solocellist David Watkin har i et interview med forfatteren (1996) fremhævet Ferdinand Davids store betydning for orkestrets tilegnelse af opførelsespraksis i romantikkens Tyskland.

[27] Serpenten var et arkaisk dybt træblæseinstrument spillet med et messingmundstykke og blev anvendt sammen med ofikleiden. Midt i 1840'erne ændrede Berlioz besætningens naturhorn og naturtrompeter til de nye ventilinstrumenter, og tubaer erstattede ofikleider. I partituret specificeres dog anvendelse af både naturhorn og ventilhorn.

[28] Fra booklet-teksten til cd med valse, polkaer og ouverturer af Johann Strauss d.y., Anima Eterna, dir. Jos van Immerseel. Harmonia Mundi 1999.

[29] Fra Wikipedia-artikel: Wiener Filharmonikernes Nytårskoncert. https://de.wikipedia.org/wiki/Neujahrskonzert_der_Wiener_Philharmoniker.

[30] Den amerikanske musikkritiker David Hurwitz har positioneret sig som en engageret modstander af den historisk informerede opførelsespraksis for så vidt angår det fraværende eller sparsomt anvendte vibrato i den romantiske orkestermusik. I flere fyldige essays har han tilbagevist den forskning og praksis, som nærværende artikel bygger på. So Klingt Wien: Conductors, Orchestras, and Vibrato in the 19th and Early 20th Century (2012). W.C. Honeyman: Vibrato Detective (2012).

[31] Interview i DR-udsendelse om Det Europæiske Kammerorkester. Sendt i P2 maj 1998.

[32] Nikolaus Harnoncourt: "Töne sind höhere Worte". Gespräche über romantische Musik. Salzburg 2009, p. 335.

LITTERATUR

Baines, Anthony (ed.): *Musical Instruments Through the Ages*.
Penguin Books 1966

Brown, Clive: *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900*.
Oxford University Press 1999

Lawson, Colin & Stowell, Robin: *The Historical Performance of Music* – An Introduction.
Cambridge University Press 1999

Lawson, Colin: *The Cambridge Companion to the Orchestra*.
Cambridge University Press 2003

Leech-Wilkinson, Daniel: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*.
CHARM - AHRC Research Center for the History and Analysis of Recorded Music 2009
Bogen kan downloades gratis fra følgende website:
https://www.researchgate.net/publication/270819061_The_Changing_Sound_of_Music_Approaches_to_Studying_Recorded_Musical_Performance

Lønsted, Valdemar: *Mahler*
Gyldendal 2006

Philip, Robert: *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950*
Cambridge University Press 1992/2004

Stowell, Robin A.: *The Cambridge Companion to the Violin.*
Cambridge University Press 1992

Musikeksemplerne nr. 3, 6, 10, 11, 12, 15 og 17 er hentet fra Philip 2004. De øvrige eksempler er forfatterens studier.

Om forfatteren:

Valdemar Lønsted (f. 1946) er cand.mag. i musikvidenskab og fransk. Var i en årrække tilknyttet DR's radiokanal P2, hvor han bl.a. stod for Søndagsklassikeren, Pladeforum og udsendelser om det internationale musikliv. Siden 2008 musikkritiker ved Dagbladet Information. Forfatter til flere bøger om klassisk musik, heriblandt tre store biografier om Mahler (2006), Schubert (2013) og Sibelius (2016).

Oversigt over udgivelser 2007-2020

1-07. Mogens Christensen: Ugler i musen
Hvilke værdier bør dagens konservatorieverden satse på, og hvorledes kan de levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning? Artiklen forsøger at formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. Fredrik Søegaard: Lyden af Viking
'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. Carl Erik Kühl: Lytning og Begreb
Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. Hans Sydow: Tonespace – mere end musik.
Tonespace er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. Tonespace er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. Charles Morrow: Lydkunst i det offentlige rum
I disse år vokser mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vore auditive milljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. Elisabeth Meyer-Topsøe: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!
Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. Niels la Cour: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen
Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. Orla Vinther: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste
I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

9-08. Eva Fock: Du store verden!
Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. Leif Ludwig Albertsen: Brahms og Magelone
Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade sine 15 ”Magelone-sange afspejle en sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. Palle Jespersen: Zoltán Kodály.
Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen Zoltán Kodály fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. Peer Birch: De tre hjørnevokaler.
De tre så kaldte ‘hjørnevokaler’ er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. Carl Humphries: Teaching Improvisation
Artiklen diskuterer begrebet ‘improvisation’, dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. Magnus Tessing Schneider: Mozart og hans venner.
Om uropførelsen af Mozarts opera Don Giovanni i Prag 1787og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. Ole Kühl: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.
Er det ikoner, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, Motown og Bebop antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. Bendt Viinholt: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'
Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. Leif Ludwig Albertsen: Goethe som sangskriver.
Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen Wilhelm Meisters Lehrjahre, hvor det synges af en ung, gådefuld pige, Mignon. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. Johan Bender: Nielsens kantate
I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. Mads Bille: Den Jyske Sangskole.
Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. Finn Jespersen: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.
Den tyske komponist Carl Orffs værk Carmina Burana er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. Orla Vinther: At tolke et digt.
Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. Søren Ryge Petersen: Musik i TV.
Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. Jørgen Erichsen: Kuhlau og klaveret.
Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjtens Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. Karl Aage Rasmussen: Klinkede skår
I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. Thomas Vilhelm og Per Wium: Frank Zappa
2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. Henrik Nebelong: Wagners parallelle tertser.
2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008) den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i PubliMus skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. Manfred Eger: Således talte Hanslick.
Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

28-14. Mogens Wenzel Andreasen: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.
Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.

29-14. Valdemar Lønsted: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.
Er der en by, hvor jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter og musikforlæggere mere end alle andre byer har præget musiklivet, er det Wien. Historien om jøderne i "Musikbyen Wien" er lang og dramatisk. 1867 bragte jøderne i Østrig-Ungarn den forfatningssikrede frihed, de aldrig havde haft før, men omtrent 70 år senere er de stort set alle fordrevet af nazisterne. Hvordan gik det for sig?

30-14. Peter Wang: Lille Lise – og andre småtterier.
Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en den dynamiske formanalyse, han præsenterer.

31-14. Thomas Agerfeldt Olesen: Reaktionær og moderne.
Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk Metamorphosen.

32-15. John Frandsen: Reaktionær og moderne – en messe for livet.
Anmelderne var begejstrede – og forbavsede – over John Frandsens 1½ time lange Requiem efter uropførelsen i 2013. For hvad er det dog, der kan få en komponist i det 21. århundrede til at tonesætte en tekst, der udtrykker et middelalderligt religiøst verdensbillede med rødder tilbage til oldkirken? Det spørgsmål er John Frandsen blevet præsenteret for mange gange. I sin artikel til PubliMus besvarer han det skriftligt.

33-15. Henrik Nebelong: Aïda – triumfmarcherende dystopi.
I 2013 fejrede PubliMus 200-året for Richard Wagners fødsel med bl.a. en artikel af Henrik Nebelong. Operaens anden gigant af samme årgang, Guiseppe Verdi, fejrer vi (forsinket!) med en artikel om komponistens måske mest elskede opera, Aïda – også denne gang af Henrik Nebelong.

34-15. Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl: Kulturradikal musik – en rundbordssamtale.
Kulturradikalismen var en idéstrømning og kulturpolitisk reformbevægelse, der udfoldede sig eller havde virkninger igennem det meste af 20. århundrede. Samtalen drejer sig om musikkens plads i dette landskab. .

35-15. Johan Bender: Synet af Nielsen.
Artiklen fortæller om komponistens vej gennem livet og musikken med udgangspunkt i en række billeder, hvoraf flere sjældent vises, og som lægger op til mere ukendte anekdoter.

36–16. Henrik Marstal: Ansigtet bag ansigtet. Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer.
Den internationalt kendte danske jazzpianist Carsten Dahl indspillede i 2014 sin unikke fortolkning af Johann Sebastian Bachs Goldberg-variationer for præpareret klaver. I den anledning lod han sig interviewe af Henrik Marstal, der sidenhen har bearbejdet interviewet til denne artikel.

37-16. Knud Sørensen. Suzanne Brøgger. Hanne Marie Svendsen. Trisse Gejl. Søren Ulrik Thomsen. Asger Schnack. Claus Handberg. Flere: "Mig og musikken".
Påbegyndt antologi med forfatteres beretning om musikkens betydning i deres liv og skabende arbejde. (Foreløbig kun i digital version)

38-16. Per Aage Brandt: Bellmans fødder – en metrisk meditation.
Artiklen præsenterer en ny semiotisk analyse af forholdet mellem sangens musik, metrik og prosodi og anvender den på Bellmans Fredmans Epistel nr. 12, "Gråt Fader Berg", hvor musikken og teksten samarbejder særlig tæt, så virkningen bliver oplevelsen af en art musikalsk teaterkunst. (Foreløbig kun i digital version)

39-16. Christina Dahl: Musikkens mange formål.
”Musikudøvelse styrker hukommelsen! Musikudøvelse styrker læse og regneevnerne! Musikudøvelse styrker de sociale relationer!” Ja, musik kan noget andet og mere end være musik. Men hvorledes med musikken og musikudøvelsen for dens egen skyld? Artiklen drøfter denne problemstilling såvel teoretisk som under inddragelse af eksempler fra praktisk musikundervisning. (Foreløbig kun i digital version)

40-17. Hans Henriksen: Per Nørgård – de unge år.
Første udgivelse i en antologi om markante danske komponister i 1900-tallet, som de erindres af personer, der har kendt dem personligt eller fulgt dem opmærksomt.
(Foreløbig kun i digital version)

41-17. Per Vadmand: Duke Ellington og den store form.
Til forskel fra andre store jazzmusikere var Ellington i at udforske større og mere sammensatte former, der begrænser det improvisatoriske moment og derfor af mange kritikere blev betragtet som ”ikke rigtig jazz”. I sin artikel gennemgår Per Vadmand Ellingtons hovedværker i den store form med særlig vægt på ’Harlem-Suiten’. I web-versionen er der links til adskillige eksempler, så læseren kan lytte med! (Foreløbig kun i digital version)

42-17. Thomas Michelsen: Musikanmelderen skal invitere til debat.
Det er ikke helt nemt at forklare den professionelle musikanmeldelses berettigelse, og med de senere års strukturelle ændringer i medieverdenen er den kommet yderligere under pres. Michelsens artikel gennemgår problemstillingen historisk og systematisk, idet den argumenterer for, at musikanmeldelsen rummer et særligt potentiale, som også i dag kan komme vores fælles offentlige kulturliv til gode. (Foreløbig kun i digital version)

43-17. Niels Bille Hansen: Entusiastisk ambivalens. Om Thomas Mann og Richard Wagner.
Forfatteren Thomas Mann (1875-1955) havde et livslangt lidenskabeligt forhold til musik, der også prægede hans litterære værker. Som han selv udtrykker det: ”Jeg skaber så megen musik, som man med rimelighed kan skabe uden musik.” Richard Wagner er oplagt den komponist, der har betydet mest for ham. Men hans indstilling til Wagner ændrer sig hele tiden i takt med de dramatiske forandringer i Tysklands historie og udviklingen i hans eget forfatterskab.
(Foreløbig kun i digital version)

44-18. Leif Balthzersen: Musikken på Shakespeares teatre. En kort introduktion.
Shakespeares tid i det elizabethanske England betegner en blomstringsperiode inden for såvel teater som kunstmusik. Men i dag ved man faktisk kun lidt om den musikalske praksis på teatrene: hvilken plads musikken havde – for slet ikke at tale om, hvordan den lød.
(Foreløbig kun i digital version)

45-18. Christian Munch-Hansen: Saxfonisten med Helligåndens ild.
Den store jazzsaxofonist John Coltrane, som døde i 1967, er ikke blot musikalsk blevet en legende. Den afrikansk-ortodokse kirke i USA har kanoniseret ham som helgen, og i et lokale i Fillmore Street 1286 i San Francisco har han fået sin egen kirke, Saint John Coltrane African Orthodox Church. Her er Coltranes musik hver søndag centrum for gudstjenester, og hans eksempel har givet kirken en stærk social profil med fattighjælp, kamp imod racisme, politivold og kapitalistisk boligpolitik. (Foreløbig kun i digital version)

46-18. Thomas Teilmann Damm: Bernard Herrmanns 'Vertigo'.
Vertigo er kendt som titlen på et af Alfred Hitchcocks filmiske mesterværker, men i samarbejdet med komponisten Bernard Herrmann løftes værket op i en unik syntese mellem det filmiske og det musikalske. Thomas Damms artikel indeholder både en række generelle overvejelser om film og filmmusik og en fremstilling af samarbejdet mellem Hitchcock og Herrmann.
(Foreløbig kun i digital version)

47-18. Lars Ole Bonde: Fra Høffding til Høybye.
I 1980 og 1986 skrev komponisten Finn Høffding (1899-1997) to breve til komponistkollegaen John Høybye (f. 1939). Han giver hér udtryk for sin oplevelse af et nært (ånds)slægtskab, henover generationskløften på et halvt århundrede. Er der en forbindelse mellem den kulturradikale musiktradition i mellemkrigstiden, repræsenteret ved Høffding, og Høybyes arbejde som komponist, pædagog og dirigent i den kolde krigs tid. (Foreløbig kun i digital version)

48-18. Jørgen I. Jensen og Michael Fjeldsøe: Projekt Nielsen.
En dialog mellem forfatteren og teologen Jørgen I. Jensen og prof. Michael Fjeldsøe om Carl Nielsen som dansk komponist i en europæisk musikkultur. (Foreløbig kun i digital version)

49-19. Karl Aage Rasmussen: Haydn og historiens luner.
"Haydn, Mozart og Beethoven", siger vi. Men i dag er denne Wienerklassikkens treenighed nok lidt af en tilsnigelse. Det er, som om Haydn sakket agterud. Karl Aage Rasmussens artikel gør rede for, hvordan musikkulturen har opfattet Haydn og hans betydning fra hans egen tid og til i dag, godt 200 år efter hans død. (Foreløbig kun i digital version)

50-19. Peter Nissen: Langgaard, Liszt og det moderne.
I årene 1887-1890 besøgte den unge komponist og pianist Siegfried Langgaard flere gange Franz Liszt i Weimar. Hans breve hjem til moderen og kæresten giver et interessant billede af masterclass-kulturens begyndelse i 1800-tallet. Liszt bekræfter Langgaard som kunstner og introducerer ham i moderne udtryksformer. Siegfried Langgaard var far til Rued Langgaard. (Foreløbig kun i digital version)

51-19. Steen Chr. Steensen: Paraden, tomheden og Den store Krig
Paris lå tæt på krigsfronten i 1. Verdenskrig, og hér udviklede sig en verdensfjern fin-de-siècle dyrkelse af det æstetiske side om side med eksperimenterende avantgarde. Et ikonisk eksempel på et avantgardistisk værk er balletten Parade, som i denne artikel beskrives og belyses i sin sammenhæng med krigen. (Foreløbig kun i digital version)

52-19. Henrik Marstal: Upåagtet Danskhed
Artiklen kan betragtes som et supplement til Marstals biografi fra 2019 om komponisten Else Marie Pade (1924-2016). Med fokus på hendes særlige hverdagsnationale kunstpraksis som pionerkomponist inden for det internationale elektroniske musikområde i perioden 1954-1958 undersøger den, hvad forfatteren betegner som hendes "upåagtede danskhed".
(Foreløbig kun i digital version)

53-20. Jens Cornelius: Gruppen for alternativ musik.
Hvad skete der i det danske klassiske musikliv i ungdomsoprøret? Midt i det frodige anarki fremstod i København ca. 1968-72 ”Gruppen for alternativ musik”. Forfatteren optegner kronologien for Gruppens eksistens på basis af kilder og samtaler med to af de vigtigste medlemmer, de dag fremtrædende danske komponister Hans Abrahamsen og Ole Buck. Artiklen præsenterer links til musikoptagelser, der aldrig før har været offentliggjort.
(Foreløbig kun i digital version)

54-20. Karl Aage Rasmussen: Bach, Gud, Luther og påskemordet.
Langfredag 1724 blev den første af Johann Sebastian Bachs passioner, Johannes-passionen, uropført i Leipzigs Nikolaikirke. Hvad hørte menigheden, hvad tænkte de, hvad gik gennem hovedet på dem i løbet af de omkring to timer en opførelse varer? Vi har ingen kilder. Forfatteren forsøger at skrive sig ind på begivenheden under en musikalsk, historisk, biografisk og teologisk synsvinkel. (Foreløbig kun i digital version)