



*Leif V.S. Balthzersen*

**MUSIKKEN PÅ SHAKESPEARES TEATRE**

En kort introduktion

# *PubliMus*

En skriftserie om musik

Leif V.S. Balthzersen  
**Musikken på Shakespeares teatre**

PubliMus nr. 44-18

Århus, januar 2018

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

Redaktion:  
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)  
Karsten Aaholm  
Christina Dahl  
Finn Jespersen  
Henrik Marstal  
Valdemar Lønsted  
Henrik Nebelong  
Rasmus Rex Pedersen  
Kristine Ringsager  
Søren Schou

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]



*Leif V.S. Balthzersen*

## MUSIKKEN PÅ SHAKESPEARES TEATRE

### En kort introduktion

#### *Indledning*

William Shakespeares 400 års dødsdag i 2016 blev markeret storstilet verden over. Han er uden diskussion den forfatter, der har inspireret flest komponister, og hans værker har igennem flere århundreder affødt skuespilmusik, sange, orkesterværker, operaer, balletter, operetter, musicals, lieder, korværker og filmmusik.

Rigtigt mange mennesker er blevet fortrolige med det elizabethanske teaters udseende pga. "Shakespeare's Globe" på Londons South Bank.



1. Den moderne rekonstruktion af Shakespeare's Globe i London.

Dette moderne rekonstruktionsforsøg er siden sin åbning i 1997 blevet en enorm attraktion. Yderligere har et stort publikum set den populære film *Shakespeare in Love*, hvor selve teaterbygningen også får en stor plads.



2. Tilskuerrummet på Shakespeare's Globe i London.

Mange mennesker har tillige lært den spændende og anderledes skuespilstil at kende, som der kræves i disse udendørsteatre, hvor publikum sidder på flere sider rundt om scenen, og som man kan opleve i Shakespeare's Globe og f.eks. også (ganske vist indendørs) på Royal Shakespeare Companys nyligt ombyggede teater i Shakespeares fødeby Stratford-upon-Avon.

Men hvad med musikken på teatrene på Shakespeares egen tid? Skuespilstilen og bygningskonstruktionerne er der som sagt stor mulighed for at lære at kende, men musikken og den musikalske opførelsespraksis på teatrene under dronning Elizabeth I (1558-1603) og efterfølgeren kong James I (1603-1625) er der ikke store chancer for at stifte bekendtskab med. Og til konkrete opførelser er det – dengang som i dag – kompositioner eller sammenstyknings af eksisterende musik, der bruges.

Musikken bliver også ofte noget stedmoderligt behandlet i den bredere Shakespearelitteratur. Der *er* ganske vist ikke så meget teatermusik overleveret,

hverken i manuskript eller på tryk, og der er meget, man ikke ved, men det gælder også på mange af de andre områder, der har med Shakespeare at gøre, så det skulle ikke være en forhindring.

Shakespeares stykker vrimler med musikanvisninger. Da egentlig skuespilmusik desværre ikke er overleveret, beror vores viden om det musikalske på gætværk og parallelslutninger. Tilmed forholder det sig således, at generaliseringer er vanskelige, næsten umulige. Der sker meget, og det sker samtidigt i den relativt korte periode, som vi taler om, nemlig denne guldalder for kunsten under Elizabeth I og James I.

Den engelske renæssancemusik<sup>1</sup> er som sådan rigt overleveret og almindeligt kendt. Tidens musik havde et højt kunstnerisk niveau, og blandt dens hovedgenrer var lut- og virginalmusik, musik for consorts (herunder ikke mindst gambeensemblerne), solosange (de såkaldte ayres), italienske og engelske madrigaler samt kirkemusik, der pga. de voldsomme og gentagne religionsstridigheder udgør et noget broget billede. Hertil kommer masques, dvs. semisceniske og semiprofessionelle stykker/optog med musik, sang, dans, vers og dekorationer, der blev meget populære under James I, og som man derfor kan finde (i små formater) i de Shakespearestykker, der er skrevet på hans tid, f.eks. *Henrik VIII*.

### ***Musikken***

Lad os med hensyn til teatermusikken begynde med nok den største forskel til i dag: Der var ingen egentlig underlægningsmusik. Vi er fra filmmediet vant til en stor mængde musikledsagelse i dag, og dette har i udstrakt grad også bredt sig til teateropførelser, men i de elizabethanske skuespil stod ordene alene (og det er oftest også at foretrække i denne ordrige litteratur, men det er en anden sag).

På særlige steder i opførelserne kunne der imidlertid godt være musik. Det kunne være stemningssættende musik offstage eller musik i scener, der involverer magi – ikke for at *understrege*, men for at *udgøre* selve magien, som for eksempel i forbindelse med luftånden Ariels forskellige tryllerier i *Stormen*, der er skrevet sent i Shakespeares karriere, og hvor der er størst brug af musik.

Et andet eksempel kan man finde i 5. akt af *Et vintereventyr*, hvor Paulina "vækker" statuen af Hermione til live med musik: "Music; awake her; strike!" Herefter følger så regianvisningen: "Music".

Og i det ligeledes sene, delvist sammenflikkede stykke *Pericles* vækker lægen Cerimon den døde Thaisa ved hjælp af musik i 3. akt.

Så er der også de korte musikstykker: Hos Shakespeare finder man utallige anvisninger på musikalske signaler. Det kan f.eks. være en fanfare (kaldet en "flourish" eller slet og ret "trumpets" eller – evt. med betydningsvarianter – en "sennet" eller "tucket"). En sådan ledsager en person af høj stand eller evt. en herold eller andre budbringere etc.

I det elizabethanske teater, hvor der kun var få rekvisitter, og hvor scenerne fulgte hurtigt efter hinanden, giver musiksignaler tillige en hurtig angivelse af situationen eller scenskiftet. En sådan fanfare kan også lyde bag scenen, f.eks. for at indikere afstand eller at vedkommende nærmer sig.

Disse fanfarer optræder i hobetal hos Shakespeare og hans kolleger. Da scenen skifter fra England til det franske hof i 2. akt af *Henrik V*, lyder regianvisningen: "Flourish. Enter King Charles the Sixth of France, the Dauphin, the Constable, and the Dukes of Berri and Bourbon." Der er også en "flourish", da de efter deres scene sammen med den engelske budbringer Exeter går ud igen ved aktens slutning.

Undertiden er der specifikationer til fanfarerne: Da Anne Boleyn krones i 4. akt af *Henrik VIII*, begynder ceremonien med "trumpeters, who play a lively flourish " og slutter med "a great flourish of trumpets within".

Vi kan også lige tage et eksempel med en vis dansk relation, nemlig da kongen og følget ankommer til teaterforestillingen i *Hamlet*. Her lyder regianvisningen: "Sound a flourish".

Tidligere i samme skuespil venter Hamlet, Horatio og Marcellus udenfor, og ifølge regianvisningen hører man "A flourish of trumpets, and two pieces of ordnance goes off", dvs. en fanfare og to kanonsalutter (bag scenen). Hamlet forklarer de to andre om kongens fest indenfor på slottet: "And, as he drains his draughts of Rhenish down, / The kettle-drum and trumpet thus bray out / The triumph of his pledge."<sup>2</sup>

Trommer er selvsagt lagt hyppigere end ovennævnte pauker. At bruge trommer (og trompeter og piber) i forbindelse med soldater eller slag er indlysende, og denne militæriske brug af trommer finder man også i *Hamlet*. Efter Horatios farvel til den døde Hamlet, hører han Fortinbras og hans hær nærme sig – ”Why does the drum come hither?”. Replikken efterfølges af regibemærkningen: ”Enter Fortinbras with the English Ambassadors, with a drummer, colours, and attendants”. Der er f.eks. også soldater, trommer og ”colours”, dvs. faner, når Cordelia kommer i 4. akt af *Kong Lear*, og det samme kort før slaget når Edmond og Regan ankommer i begyndelsen af 5. akt af *Kong Lear*.

På samme måde er horn ensbetydende med jægere, og i 4. akt af *En skærsommernatsdrøm* befaler Theseus, at de to sovende par i skoven skal vækkes: "Go bid the huntsmen wake them with their horns."

Musikken er også med som omtale af musik, f.eks. i *Richard II*, hvor kong Richard i 5. akt hører musik spillet og taler om musik i sin monolog i fængslet i Pomfret Castle.

Shakespeare bruger også musikbegreber til at karakterisere personer. Benedick i *Stor ståhej for ingenting* synes, at den unge, forelskede Claudio er latterlig. Han opremser i 2. akt en masse situationer før og efter Claudios forelskelse, og her sætter han også militærmusik overfor dansemusik: "I have known when there was no music with him but the drum and the fife, and now had he rather hear the tabor and the pipe."<sup>3</sup>

Efter samme model bekender Bertram i 3. akt af *Når enden er god* sig til militærlivet, og han hilser krigsguden Mars, "and I shall prove / A lover of thy drum, hater of love."

## *Sange*

Hos Shakespeare er der også et stort antal sange, hvoraf de fleste findes i komedierne<sup>4</sup>, og som tematisk dækker et bredt spektrum af emner. Mange af sangenes tekster er blevet meget kendte og elskede.



En af de mest kendte sange fra Shakespeares stykker er "It was a lover and his lass" fra 5. akt af *Som man behager*. (Den er såmænd så kendt, at den har fundet vej til 18. udgave af vores Højskolesangbog.)

Sangen synges af to pager (dvs. to langt fra primære roller) før den sidste scene. Handlingsmæssigt har den dejlige sang ingen betydning, men den giver et kort ophold, før den alt-opklarende sidste scene (og den giver muligvis også tid til nogle kostumeskift). Melodien, som er en af de meget få overleverede sange fra Shakespeares stykker, findes i Thomas Morleys *The First Booke of Ayres. Or Little Short Songs, to Sing and Play to the Lute* fra år 1600.<sup>5</sup>

I det musikrige stykke *Helligtrekongers Aften* synger klovnen/narren Feste sangene "Oh mistress mine" og "When that I was and a little tiny boy" og muligvis også "Come away, come away, death", der alle er blevet "hits". Til de to sidstnævnte er der ikke overleveret musik fra Shakespeares tid, men "O mistress mine" kan man delvist rekonstruere.

Sangene i skuespillene synges ofte af personer af lavere stand og af ikke-primære roller, som f.eks. klovne/narre eller tjenestefolk<sup>6</sup> og man har drøftet, om den/de akkompagnerende musiker(e) har været en del af forestillingen, eller om akkompagnementet har været for sig, altså fysisk været for sig selv. Begge dele er muligt; det ene behøver ikke at udelukke det andet (heller ikke inden for en og samme forestilling), og mht. det teaterpraktiske fungerer begge dele fint.

Alsidige skuespillere kunne/kan også akkompagnere sig selv, f.eks. på lut eller cister. En af de såkaldte "bad quartos", dvs. trykte udgaver af skuespil i kvartformat-bøger med korrumpert tekst, der er rekonstrueret af teaterfolk i Shakespeares samtid og forsynet med praksisrelaterede regibemærkninger, giver et godt eksempel: Den vanvittige Ofelia i *Hamlet* synger som bekendt nogle sange – småbidder af tidens populære viser – og i udgaven fra 1603, en bad quarto, står der i regianvisningen: "Enter Ofelia playing on a lute, and her hair down singing."

Nogle gange er der også udtrykkeligt musikere på scenen som f.eks. i *Romeo og Julies* 5. akt, hvor prins Paris har tre hyrede musikere med sig, da han skal hente sin brud, Julie, og hvor musikerne endda har fået en del replikker og er blevet udstyret med musikrelaterede navne. Spille gør musikerne nu kun ude

bag ved (regianvisning: "Music plays within") for at angive, at Paris er på vej, for da Paris og musikerne kommer ind i Julies værelse, ser de den "døde" Julie, og så bliver der naturligvis ikke spillet musik.

Trommerne i *Kong Lear*-eksemplerne ovenfor må naturligvis også have indebåret musikere *på* scenen.

Klovnes vanlige instrumenter, også i teaterstykkerne, var "tabor and pipe", dvs. en mindre tromme og en fløjte<sup>7</sup>, som de selv spillede på – på samme tid. Dette er en af datidens berømte skuespiller-klovne, Richard Tarlton, der skal have været Elizabeth I's yndlingsklovne, og som her ses med tabor and pipe:



3. Richard Tarlton, manuskript fra sidste fjerdedel af 1500-tallet

Hvad med opvarmningsmusik? I vores auditivt overlæssede verden kan det være svært for mange at forestille sig, at der ikke har været underholdende musik før teaterstykkets begyndelse, mens den særdeles brogede forsamling af

tilskuere indfandt sig i teatrene, men man ved ikke noget det. Hos drengekompanierne<sup>8</sup> har der typisk været mere musik (og muligvis også mere forfined musik i overensstemmelse med deres mere forfinede opførelser), og man har en berømt udtalelse fra en tysk gæst i 1602, der fortæller, at der var en hel times musik i indendørsteatret Blackfriars, før skuespillet begyndte.

Man mener også, at der i Blackfriars var musik mellem akterne<sup>9</sup>, og i et stykke som Beaumonts *The Knight of the Burning Pestle* er der i hvert fald foreskrevet dans og musik mellem akterne.



4. Swan-teatret i London, tegning af Johannes De Witt 1596.

På en af de eneste samtidige tegninger af et elizabethansk teater kan man se, at der sandsynligvis har været et musikalsk indkald til forestillingen – læg nemlig mærke til trompetisten øverst til højre på denne berømte tegning af Johannes De Witt fra 1596, der forestiller Swan-teatret. (Nogle mener endda, at fanfarer, der indgår i stykkerne, kan have været spillet fra denne position.)

*Efter* stykket har der imidlertid ofte været dans og musik – men *uden* forbindelse til det forudgående drama. Det var nemlig gængs på nogle teatre, at der efter skuespillet var såkaldte jigs<sup>10</sup>, hvilket var små, ekstra teaterstykker med (ofte uanstændige) sange og med dans, udført af de komiske figurer. Selv efter tragedier som *Julius Cæsar* kunne der være en jig, hvilket vi ved fra en schweizisk turist, der besøgte The Globe i september 1599.

### **Dans**

Dans som sådan indgår dog også i selve skuespillene. I tragedien *Romeo og Julie* ser de to unge hinanden for første gang i løbet af dansen ved festen i Capulets hus, og det er som bekendt et uhyre vigtigt øjeblik!

Komedien *Stor ståhej for ingenting* ender godt efter de meget alvorlige forviklinger. Den tidligere afbrudte vielsesceremoni kan tages op igen, nu forøget med et ekstra brudepar, nemlig Beatrice og Benedick, og for at bortfejse det skete – for at "lighten our own hearts and our wives' heels" foreslår Benedick en dans. Det bliver endnu mere nødvendigt, da en budbringer fortæller, at det ondes anstifter, Sir John, er taget til fange. Hans straf udsætter Benedick til dagen efter, og han slutter dialogen med opfordringen "Strike up, pipers". Regianvisningen foreskriver en "Dance". Skuespillet afsluttes altså ikke med ord, men med en dans – harmonien og fællesskabet genskabes i musikken og dansen.

Da bryllupsfestlighederne i *En skærsommernatsdrøm* er ovre, og gæsterne er gået, og de tre brudepar har trukket sig tilbage, kommer Oberon, Titania og deres følge af alfer. Det er dem, der med deres sang og dans skaber den afsluttende harmoni i stykket. Da de er gået igen, er stykket egentlig slut – efter denne scene er der kun Pucks epilog, henvendt til publikum, tilbage.

Både Oberon og Titania instruerer alferne i sangen og dansen. Oberon befaler: "Every elf and fairy sprite / Hop as light as bird from brier, / And this ditty after me / Sing, and dance it trippingly."<sup>11</sup> Og Titania forklarer herefter: "First rehearse your song by rote, / To each word a warbling note. / Hand in hand with fairy grace / Will we sing and bless this place."<sup>12</sup>

### ***Hvor har musikerne siddet?***

Det bliver drøftet, hvor musikerne rent fysisk har siddet i det elizabethanske teater. Man ved, at der har været noget, der hed "music room", men det er ikke 100 % sikkert, hvor det har befundet sig. Det lader til at have været således, at musikken i begyndelsen af den periode, vi har med at gøre her, blev spillet "within", dvs. indefra, og dette kan meget vel have været inde fra skuespillernes garderobesrum, det såkaldte "tiring house", eller musikken kan have været spillet bag et forhæng på en af teatrenes balkoner. Senere i perioden kommer musikken fra "above", dvs. ovenfra, og det kan kun betyde balkonen over scenen. De sidste ord er nu ikke sagt i denne diskussion.

Det synes – i hvert fald for os i dag – at være logisk at placere musikerne på galleriet lige over scenen. At der kan anvendes andre placeringer – også som dramatisk effekt – turde være indlysende, men galleriet over scenen giver nu netop en god akustik og en god og tæt forbindelse til de agerende. I Shakespeare's Globe vælger man ofte at placere musikerne på denne balkon over scenen, som man kan se på nedenstående billede af fremkaldelser efter en opførelse af *En Skærsommernatsdrøm*.

At galleriet undertiden samtidig har skullet bruges i selve stykket, f.eks. balkonscenen i *Romeo og Julie*, eller da Kleopatra får den døende Antonius op til sig i *Antonius og Kleopatra*, er i den forbindelse uproblematisk.



5. *En Skærsommernatsdrøm på Shakespeare's Globe*

Balkonerne over scenen havde under alle omstændigheder yderligere en funktion, nemlig som tilskuerrum for de fineste gæster, "the lord's rooms", hvilket også ses tydeligt på Swan-tegningen, hvor man kan se mennesker på balkonerne. De fleste mener faktisk i dag, at alle de personer, man kan se på balkonerne over scenen, er tilskuere, dvs. at der ikke er musikere iblandt dem, men heller ikke dette spørgsmål er helt afklaret.

I sidste del af Shakespeares karriere vandt de indendørs opførelser i London frem, og i disse indendørs teatre har der været mulighed for en mere hyppig brug af musik, hvilket direkte kan aflæses i hans senere stykker som f.eks. *Stormen* samt i hans kollegers stykker. At disse teaterrum<sup>13</sup> for det første er mindre og for det andet er indendørs, dvs. i et lukket rum, har også medført et andet instrumentarium. Nogle instrumenter, som f.eks. strygere, kunne nu høres, og andre instrumenter, især messingblæsere, blev mindre brugt eller slet ikke anvendt pga. lydstyrken. Et vældig godt eksempel herpå er en

regibemærkning i *Titus Andronicus* 5. akt, 3. scene, hvor Titus kommer ind, og hvor der i kvartudgaven fra 1594 står "Trumpets sounding", mens der i den senere folioudgave fra 1623<sup>14</sup> står "Hoboyes", dvs. skalmejer. Noget tilsvarende kan man finde før begyndelsen af teaterforestillingen i *Hamlet*, hvor der i 1604-kvartudgivelsen foreskrives trompeter, mens der i folioudgaven fra 1623 foreskrives skalmejer.

### *Andre spillesteder*

Der blev naturligvis ikke udelukkende spillet skuespil i de store, "rigtige" teaterbygninger i London. Der fandt også opførelser sted for et mere udsøgt publikum i f.eks. de rummelige halls i Londons Inns of Court-distrikt, herunder den storslåede den dag i dag bevarede Middle Temple Hall (bygget 1562-1573), hvor man på billedet tydeligt kan se dørene, der kan bruges til scenegangen og et musikgalleri ovenover.



6. Middle Temple Hall, London

Det kunne også foregå mere jævnt i London, hvor der blev spillet skuespil i kroer. Det samme gjaldt på truppers turneer i provinsen, hvor der jo ikke var regulære teaterbygninger. Her er et eksempel på en kro med gallerier. Det er New Inn i Gloucester, som på trods af sit navn ikke er ny, men fra 1450:



*7. New Inn, Gloucester.*

Skuespiltrupperne blev også inviterede til at spille for hoffet, f.eks. i Hampton Court Palace, eller de spillede for adelen i herregårdenes sale som f.eks. i det middelalderlige Berkeley Castle, hvor der er en midterdør og et musikergalleri (eks. 8).

Der var selvfølgelig ikke nødvendigvis en musikerbalkon i herregårdene. I Chastleton House fra 1612, dvs. fra James I's tid, er der to praktikable døre, men ingen balkon, som musikerne har kunnet sidde på, så de må have siddet/stået et andet sted, når og hvis man har brugt salen som teaterum (eks.9).





8. Berkeley Castle, mellem Gloucester og Bristol.



9. Chastleton House, nordvest for Oxford.

## *Afslutning*

Der er således særdeles mange usikkerheder vedr. musikken på Shakespeares teatre, men musikken *er* med i Shakespeares stykker – overalt i regibemærkningerne og også som fænomen generelt i de mange musikmetaforer, herunder mange ordspil, som i parentes bemærket kan være vanskelige for publikum i dag, og som i øvrigt tillige findes i sonetterne.

I Lorenzo og Jessicas berømte og smukke scene i begyndelsen af 5. akt af *Købmanden i Venedig*, bliver der ud over den klingende musik også *talt* meget om musik. Vi har hidtil set eksempler på praktisk musikudøvelse og henvisninger til praktisk musik. Hos Shakespeare finder man imidlertid også eksempler på musik*teori*, for det er faktisk den gamle forestilling om sfærernes harmoni, som Lorenzo her fortæller Jessica om.

Efter hans forklaring kommer musikerne (jfr. regibemærkningen), og de spiller, og den klingende musik får Lorenzo til at fortælle om musikkens magt. Han henviser også til Orfeus-myten, og han slutter med det ofte citerede: "The man that hath no music in himself, / Nor is not mov'd with concord of sweet sounds, / Is fit for treasons, stratagems, and spoils. / The motions of his spirit are dull as night, / And his affections drak as Erebus. / Let no such man be trusted."<sup>15</sup>

## NOTER

<sup>1</sup> I musikhistoriske sammenhænge betegner man fortsat perioden i England som renæssancemusik, mens litteratur- og teatervidenskaben foretrækker termen "Early Modern" for perioden.

<sup>2</sup> "Og når han skyller sine drag af rhinskvin ned, skryder pauker og trompeter således om hans sejrrige skål."

<sup>3</sup> "Jeg husker den tid, da der ikke var anden musik i ham end trommer og piber, og nu vil han hellere høre små trommer og fløjter."

<sup>4</sup> Shakespeares værker deles – ikke uproblematisk - siden den berømte folio-udgivelse i 1623 som regel i komedier, tragedier og historiske skuespil.

<sup>5</sup> Nogle mener, at sangen er skrevet *før* Shakespeares stykke, dvs. at han indlagde en kendt sang (og dermed ikke en sang af ham selv), ligesom f.eks. Ofelia, der synger stumper af kendte sange, eller Desdemona i *Othello*, der synger sin piletræssang.

<sup>6</sup> I Francis Beaumonts komedie *The Knight of the Burning Pestle* er det dog en af hovedpersonerne, Old Merrythought, der driver alle til vanvid ved at synge den ene sang efter den anden.

<sup>7</sup> Fløjter var på denne tid ikke tværfløjter med af blokfløjtefamilien eller beslægtede hermed.

<sup>8</sup> Drengeskolene bestod hovedsageligt af – særdeles dygtige – elever/korister fra katedralskolerne, og de var derfor gode til både skuespil og musik. Drengeskolene var populære og var en stor konkurrent til vokseskolene.

<sup>9</sup> Shakespeare og hans kollegers skuespil var oprindeligt ikke inddelt i akter, men det blev de efterhånden – sandsynligvis affødt af det rent lavpraktiske, at man havde brug for pauser, hvor lysene kunne trimmes, når man fra dagslyset i de udendørs teatre rykkede ind i det kunstige lys i de indendørs teatre.

<sup>10</sup> En jig findes også som musikalsk genrebetegnelse, hvor det er en livlig dans, dvs. noget andet end de jigs, der følger efter en forestilling.

<sup>11</sup> "Hop, alle alfer og feer, så let som en fugl i busk, og syng og dans med lette fjed denne vise efter mig."

<sup>12</sup> "Øv først jeres sang udenad med en trillende tone til hvert ord. Hånd i hånd med alfe-ynde vil vi synge og velsigne dette sted."

<sup>13</sup> Da man begyndte at rekonstruere udendørsteatret Shakespeare's Globe fra Elizabeth I's tid i London, gjorde man med det samme plads til senere også at kunne bygge et indendørs teater fra James I's tid, og dette lille teater blev indviet i 2014. Her er kun plads til 340 tilskuere i modsætning til Shakespeare's Globes 1400 (begge tal er stærkt modificerede i forhold til datiden pga. vores brandhensyn og større mennesker). Hvorvidt dette teater så rent faktisk kan illustrere et indendørs teater fra Shakespeares tid, er temmelig usikkert, og argumentationerne for indretningen af

rummet har gennem årene været en svimlende slingrekurs. Men højest interessant er dette lille teater, Sam Wanamaker Playhouse, der er opkaldt efter initiativtageren til Globe-rekonstruktionen.

<sup>14</sup> Den berømte First Folio, der i dag hører til blandt biblioteker og museers største skatte.

<sup>15</sup> ”Den mand, som ikke har musik i sig og ejheller bliver bevæget af søde klanges harmoni, er villig til bedrageri, vold og ran. Hans ånd bevæger sig i natmørke, og hans følelser er mørke som Erebos. Stol ikke på en sådan mand.”

## CREDITS

Billede 1: Wikisculptor/Wikipedia.

Billede 3 og 4 er public domain.

Billede 5: The company of A Midsummer Night's Dream, directed by Dominic Dromgoole, at Shakespeare's Globe (2013). Photographer: John Haynes.

Billede 7: Graeme Walker/CC BY-SA 2.0.

Resten af billederne er privatfotos.

## LITTERATUR

Shakespearelitteraturen er enorm. Rene musikstudier findes i det glimrende opslagsværk *Music in Shakespeare. A Dictionary* af Christopher R. Wilson og Michela Calore (Arden Shakespeare Dictionaries, Bloomsbury, London 2014 (2005)) og i den unødvendigt omstændelige *Shakespeare and Music* af David Lindley (The Arden Critical Companions, Arden Shakespeare/Thomson Learning, London 2006). Den altid interessante og umådeligt vidende Andrew Gurr har også musikken og musikere med i *The Shakespearean Stage 1574-1642* (Cambridge University Press, 4th edition, 2009). Sangene er særdeles grundigt beskrevet i Peter J. Sengs *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare. A Critical History* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1967). Den ambitiøse fortegnelse *A Shakespeare Music Catalogue* (editors: Bryan N. S. Gooch and David Thatcher, Clarendon Press, Oxford, 1990), der er noget af et monstrum til praktisk brug, tæller fem tykke bind og opregner al musik med relation til Shakespeares liv og værker. På internettet har Shakespeare Birthplace Trust en (dårligt vedligeholdt) side, *Finding Shakespeare* <http://findingshakespeare.co.uk> hvor der også er tekster om musikken.

Om forfatteren:

*Leif V.S. Balthzersen* (f. 1965) er mag. art i musikvidenskab. Har bl.a. været musikchef for Sønderjyllands Symfoniorkester og Aarhus Symfoniorkester samt ensemblechef for Århus Sinfonietta. Bestyrelsesformand for Aarhus Sommeropera og projektredaktør på Aarhus Universitetsforlag. Hertil kommer bl.a. undervisning på Aarhus og Københavns Universitet, Det Jyske Musikkonservatorium, højskoler, folkeoplysningsforbund etc.

# PubliMus

## En skriftserie om musik

*PubliMus* udgiver artikler i form af monografier om alle emner inden for musikken og musiklivet. Mange af vore forfattere er professionelle musikfolk, men vi ser gerne, at det ikke kun er fagfolk, der skriver til os. En del af artiklerne henvender sig fortrinsvis til musikere, musiklærere etc., men de fleste vil kunne læses – og er blevet læst – af folk uden musikfaglig kompetence.

Hæfterne er almindeligvis blevet trykt i oplag på 300-500 eksemplarer. Hvert hæfte er forsynet med internationalt ISBN-nummer og kan søges på ethvert dansk bibliotek via '[www.bibliotek.dk](http://www.bibliotek.dk)'. Elektroniske udgaver af kan hentes på adressen: [www.publimus.dk](http://www.publimus.dk)

2009-15 blev skriftserien udgivet af Syddansk Musikkonservatorium, først under navnet *PUFF*, senere under navnet *PubliMus*. Fra 2016 udgives *PubliMus* af Foreningen PubliMus. CVR-nummer: 37909246. Udgivelsen sker i samarbejde med Det jyske Musikkonservatorium.

## Oversigt over udgivelser 2009-2017

### 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 miljøer. 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 1787 og 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 "Fløjten 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 Andreassen*: 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 dynamiske foranalyse, 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, Giuseppe 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. 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.

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.)