

DANSK MUSIKFORSKNING ONLINE

DANISH MUSICOLOGY ONLINE

VOL. 2, 2011

Forord	3
<i>Erik Steinskog</i> Diva Forever. The Operatic Voice between Reproduction and Reception	5
<i>Peter Woetmann Christoffersen</i> The restoration of Antoine Busnoys' four-part Flemish song "In mijnen sijn": An experiment in sound, imitation technique, and the setting of a popular tune	21
<i>Annemette Kirkegaard</i> Om at fare vild i verdensmusikkens buskads	53
<i>Søren Møller Sørensen</i> Musens kammerpige. Musikæstetik mellem følelsesæstetik, klanglære og retorik. J.G. Sulzer, J.N. Forkel og H.Chr. Koch	79

Redaktion:

Martin Knakkegaard, Mads Krogh, Søren Møller Sørensen



DANISH/DANSK
MUSICOLOGY/MUSIKFORSKNING
ONLINE

Danish Musikforskning Online Vol. 2, 2011 / Danish Musicology Online Vol. 2, 2011
ISSN 1904-237X

© forfatterne og DMO

DMO publiceres på www.danishmusicologyonline.dk

Udgivet med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation

Forord

Velkommen til andet nummer af Danish Musicology Online/Dansk Musikforskning Online.

Nummeret præsenterer fire artikler, der med deres meget forskellige genstande og metodiske tilgange på bedste vis dokumenterer den aktuelle mangfoldighed i dansk musikforskning.

Eriks Steinskogs artikel "Diva forever" handler om den teknologisk reproducerede operastemme. Steinskog analyserer filmscener fra Jean-Jacques Beineix' *Diva* (1981), Jonathan Demmes *Philadelphia* (1993), og Franco Zeffirellis *Callas Forever* (2002), og fører os – bl.a. via Wayne Koestenbaums *The Queen's Throat* (1993) og en diskussion af særlige receptionsmodi knyttet til the opera queen – frem mod overvejelser over, hvordan "det operatiske anvendes for at højne emotionel intensitet".

I sin artikel "Om at fare vild i verdensmusikkens buskads" præsenterer Annemette Kirkegaard resultater af et årelangt arbejde udført i samarbejde med den amerikanske antropolog Stephen Feld. Artiklen behandler "den vanskelige proces, der sættes i gang ved den kommercielle spredning af etnografiske optagelser" og fortæller den fascinerende historie om en feltoptagelse lavet af musiketnologerne Jean Jenkins og Poul Rovsing Olsen, der fandt vej til avantgarde popalbummet *My Life in The Bush of Ghosts*. På denne baggrund diskuteres en række kritiske spørgsmål knyttet til moderne medialisering- og samplingsteknikker, der blandt meget andet kan have problematiske konsekvenser for det musikanthropologiske feltarbejde.

Peter Woetmann Christoffersens "The restoration of Antoine Busnoys' four-part Flemish song "In mijnen sijn"" præsenterer nodeudgivelser af sangens to komplette kilder og af en forsøgsvis restaurering af værket. Ifølge forfatteren kommer væsentlige sider af hans diskussion af Busnoys' komposition "klarest til udtryk" i disse nodeudgivelser, og, stadig ifølge forfatteren, sætter "selve restaurationsprocessen ... fokus på nogle emner, der er vigtige for vores forståelse af udviklingen af kompositoriske praksisser i andenhalvdel af 1400-tallet, især hvad angår faste fortegns rækkevidde og betydning og hvad angår streng kanonteknik og udviklingen af flerstemmige udsættelser af populære sange".

Søren Møller Sørensens artikel "Musens kammerpige. Musikteori mellem følelsesæstetik, klanglære og retorik J.G. Sulzer, J.N. Forkel og H. Chr. Koch" er et studie i tre vigtige kilder til musikteoriens historie i Tyskland i det sene 1700-tal. Forfatteren vælger at læse de musikteoretiske tekster som et mødested mellem følelsesæstetik, matematisk eller fysisk begrundet lære om tonesystem og samklang og musikalsk retorik, og han argumenterer for at forstå det møde, der kommer i stand, som mødet mellem relativt selvstændige teoretiske domæner, ligesom han gør sig til talsmand for en læsning, der anerkender kildernes heterogene karakter.

Efterårsnummeret 2011 er i produktion.

Deadline for bidrag til forårsnummeret 2012 er 1. november 2011.

Potentielle bidragsydere bedes orientere sig om tidsskriftets profil og redaktionelle retningslinjer på hjemmesiden.

Redaktionen ønsker at takke bidragsyderne, vore *peer reviewere* og samarbejdspartnere i de musikvidenskabelige miljøer for hjælp og støtte i vores arbejde med etableringen og udviklingen af Dansk Musikforskning Online.

Mads Krogh

Martin Knakkegaard

Søren Møller Sørensen

ERIK STEINSKOG

Diva Forever

The Operatic Voice between Reproduction and Reception

The operatic voice has been among the key dimensions within opera-studies for several years. Within a field seemingly reinventing itself, however, this voice is intimately related to other dimensions: sound, the body, gender and sexuality, and so forth. One particular voice highlighting these intersections is the diva's voice. Somewhat paradoxical this is not least the case when this particular voice is recorded, stored, and replayed by way of technology. The technologically reproduced voice makes it possible to fully concentrate on "the voice itself," seemingly without paying any attention to other dimensions. The paradox thus arises that the above-mentioned intersections might be most clearly found when attempts are made to remove them from the scene of perception.

The focus on "the voice itself" is familiar to readers of Michel Chion's *The Voice in Cinema*. Starting out with stating that the voice is elusive, Chion asks what is left when one eliminates, from the voice, "everything that is not the voice itself."¹ Relating primarily to film, and coming from a strong background in psychoanalysis, Chion moves on to discuss many features of the voice, beginning with the sometimes forgotten differentiation from speech. The materiality of the voice becomes important, and then already different intersections are hinted at. Combining Chion's interpretations with musicology is nothing new, but it opens some other questions. The voice in music is not necessarily as elusive as Chion seems to argue, or, perhaps better, its elusiveness is of a different kind.² And when it comes to the operatic voice, dimensions beyond the ones Chion discusses beckon a reflection.

In this article I attempt a discussion of some examples of the operatic voice, although in some non-operatic settings. Three films comprise the basic material, all containing scenes where opera is crucial. In these scenes the operatic voices are mediated, often several times. As such the discussion is not about "the voice itself," but rather about how the voice is related to other dimensions, where the most important one is between the recorded voice and emotions of desire or rupture on the part of the listener. In Jean-Jacques Beineix's *Diva* (1981), the diva refuses to record her voice, but a pirate-tape is nevertheless taken and circulated. Jonathan Demme's *Philadelphia* (1993) has a key-scene flooded by the recorded voice of Maria Callas that heightens the emotional intensity. Franco Zeffirelli's *Callas Forever* (2002), on the other hand, in-

1 Michel CHION: *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press. 1999. p. 1.

2 Cf. Marcia J. CITRON: "The Elusive Voice: Absence and Presence in Jean-Pierre Ponnelle's Film *Le nozze di Figaro*," in Jeongwon JOE and Rose THERESA (eds.), *Between Opera and Cinema*. New York: Routledge. 2002. p. 133-153.

vents a history of a filmic comeback for Callas, where prerecorded sound claims center stage. In these three movies, then, the voice in the age of its technical reproducibility – to paraphrase the famous article by Walter Benjamin – is at stake.³ In the operatic context this leads to several questions. Firstly, about the relation between the “natural” voice, live production, and recorded reproduction. Secondly, to receptions of the voice: the transfer to another location of the voice’s reception, which changes the meaning of the voice. This, thirdly, leads to an interesting sub-history of operatic reception, one outlined by Wayne Koestenbaum in his *The Queen’s Throat*, where the privacy of listening to a gramophone and the (former) closet of the homosexual opera-lover – the opera queen – becomes a matrix for reading relations between the operatic voice and (homosexual) desire.⁴ Beginning with interpretations of these three film scenes, where the focus is on the effects of the operatic voice, the article will then outline some arguments about a possible intersection between the opera queen and the gramophone voice.

Philadelphia

Jonathan Demme’s *Philadelphia* (1993) tells the story of Andrew Beckett (played by Tom Hanks), a lawyer who has lost his job after contracting AIDS. When the film came out it was hailed as the first mainstream Hollywood production showing PWA (people-with-AIDS), but it was simultaneously criticized for depicting stereotypes, not least in relation to gay men. In the interplay between Andy Beckett and his lawyer Joe Miller (played by Denzel Washington), one can, however, sense more of a complexity than simply stereotypical depictions. And arguably, stereotypical depictions are always a question of genre. Brett Farmer’s description of the film, in his article “The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship,” as “a hybrid deathbed melodrama cum social realist film cum courtroom drama,” is to the point, and within this mixture the film explores issues of masculinity, sexuality, and family life, not least around a notion of tolerance.⁵ As a Hollywood production, though, and on a seemingly “controversial” issue, the film continuously borders on becoming normal, in a kind of feel-good way, and one could easily argue that in the end a heteronormative nuclear family kind of masculinity becomes dominating. In the interplay between Andrew and Joe, race too is involved. The African American lawyer and the white lawyer simultaneously present a racial dichotomy added to that of sexual orientation. In the beginning of the film homosexuality becomes “the white man’s disease,” made clear by Miller’s strong homophobia. The “liberal” dimension of the film, where tolerance seemingly is about the black hetero and the white homo embodying “brotherly love” – in the

3 Cf. Walter BENJAMIN: “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” (Second Version”), in Walter BENJAMIN: *Selected Writings: Volume 3 – 1935-1938*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 2002. p. 101-133.

4 Wayne KOESTENBAUM: *The Queen’s Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. London: GMP. 1993.

5 Brett FARMER: “The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship,” *Camera Obscura* 20/2. 2005. p. 174.

city of Philadelphia, no less – thus removes some of the societal differences, but within a story that at a surface level hardly challenges the underlying mechanisms the film simultaneously depicts.

Brian Carr, in his article "*Philadelphia and the Race of 'Brotherly Love'*," focuses on the handshakes in the movie as moments where interaction between the characters is highlighted.⁶ But rather than these moments, the key moment of emotional transference is the scene where Andy is lip-syncing to Maria Callas's operatic voice.⁷ When practicing his testimony, he puts on his stereo, and we hear Callas singing "La mamma morta" from Umberto Giordano's opera *Andrea Chénier* (1896). "Do you like opera?" Andy asks Joe, and Joe answers that he doesn't know anything about opera. Andy walks through the room, dragging his intravenous drip along with him, and walks us through the opera's plot while simultaneously interpreting the aria. The light is dimmed, and the light from the fireplace fills the room. And then, together with Callas, Andy exclaims: "I am divine. I am oblivion. [...] I am love."⁸ This scene contains many dimensions, but I am particularly invested in the role Maria Callas can be said to play. She is, of course, not really present, but present only in a mediated way, by the gramophonic rendition of *Andrea Chénier*. Her voice is present and it fills the scene, while the gramophone makes it into an object within the movie. But this voice simultaneously penetrates into the action of the movie; it is present in the diegesis, the characters hear it and talk about it. In the scene, then, an intimate relation between the gramophone record and the film's narrative is established. Given that Andy also seems to associate himself with the aria – he seems to take the aria's "I" as standing in for himself – the story of the opera becomes a kind of mirror for the film's story.⁹ Andy in a sense becomes Madelaine – the aria's singer – through Callas recorded performance.¹⁰ The operatic genre becomes an emotional vessel, following upon understandings – as well as prejudices – that in opera everything is larger than life, not least the emotions. This might not be a proper musicological definition of opera, but it still says something about how opera functions within the cultural climate. It is not necessarily "high art" – that would depend upon context – but can border on popular entertainment. At the same time is it deeply "unrealistic" in

6 Brian CARR: "*Philadelphia and the Race of 'Brotherly Love'*," *GLQ* 6/4. 2000. p. 541

7 See also Marc A. WEINER: "Why Does Hollywood Like Opera?" in Jeongwon JOE and Rose THERE-SA (eds.), *Between Opera and Cinema*. New York: Routledge. 2002. p. 76ff. for a discussion of the same scene.

8 This same clip is also featured in Luca Guadagnino's *Io sono l'amore (I Am Love)* (2009) where Emma Recchi (played by Tilda Swinton) watches it on television.

9 This is not un-common in filmic references to opera. In particular in what for lack of a better term we can call mainstream-film, opera might be seen as functioning as a way of heightening the emotional dimensions of the movies while simultaneously existing as a mirror. Take *Pretty Woman* (1990, Gary Marshall) as an example. In one key scene of the movie – key, at least, for an opera scholar – Edward Lewis (played by Richard Gere) takes Vivian Ward (played by Julia Roberts) on his plane to see a performance of Verdi's *La Traviata*. We see a setting where Roberts's character is deeply enthralled by the story, whereas there can be no doubt about the similarities of the two stories (cf. Marcia CITRON: *Opera on Screen*. New Haven: Yale University Press. 2000. p. 63).

10 Cf. David SCHROEDER: *Cinema's Illusions, Opera's Allure: The Operatic Impulse in Film*. New York: Continuum. 2002. p. 276.

so many ways. The grandeur of opera can thus be used as a communicative strategy, and here shows itself particularly suited to communicate grand, overwhelming, emotions. In *Philadelphia*, then, the recording of Maria Callas becomes a way for Andy to give voice to his condition. The operatic voice establishes a proximity to his own emotional state and makes it possible for him to express himself. The voice is not a "dead" voice coming from an inanimate object, but rather seems to animate the scene with the fireplace becoming its visual analogy. This makes it possible to discuss somewhat further the relation between the recorded voice and "life" or "animation," the differences between the phonograph and the photograph, and the possible "death" of what is technologically stored.¹¹ Rather than death, this aria establishes the pain of the situation. There is a vocal climax just before the "I am love" statement, a high b held for two measures, where we can hear Callas struggling with this tone. As David Schroeder writes, in *Cinema's Illusions, Opera's Allure*, it is as if she forces us "to hear the pain in her voice, not allowing us to be fooled by a moment of transcendence that arises from the depth of despair."¹² This scene transfers passion and suffering, visible in Andrew's facial expressions as he totally identifies with the aria. Such identification makes critical discourse difficult. Andy might interpret the aria for us, but there is no academic distance. Simultaneously, the operatic functions in heightening emotions, where identification with the recorded voice contributes something "real life" hardly is capable of.

Pointing to the relation between opera and gay identity, this scene also opens up for an investigation of the figure of the opera-queen, a figure related to many stereotypes. While such queenness may be seen as a stereotypical way of othering gay men, or where a derogatory dimension may be found in the term it is also a badge of honor. The opera queen has a huge share in cultural capital consisting of a mix of knowledge, devotion, and worship, the hallmarks of the queen's identity. In this scene it would seem that Andy comes out as a more or less classic opera queen, but there is a difference. The emotionality of the operatic scene, and the way he relates to the voice, allows for no camp or extravagance, and so his indulgence in opera challenges some stereotypes of opera queenery. Still, it might not simply be a coincidence that Wayne Koestenbaum's book *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* – arguably the book on the subject of the opera queen – was published in the same year, 1993. While Koestenbaum's book is very much about the opera queen, his description contains a challenge, not least in his emotional relation to the figure. A book tinted with a touch of nostalgia for a past where the opera queen in his closet could indulge in fantasies, he seems to be describing a dying species.

In the book there is one reference to Giordano's *Andrea Chénier*, where Koestenbaum writes about death and the end of opera. "If I die a peaceful death, I want to have

11 This difference relates to how Roland Barthes discusses photography in *Camera Lucida*. Roland BARTHES: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. London: Vintage. 2000.

12 Schroeder, *Cinema's Illusion, Opera's Allure*, p. 276.

an opera record playing in the room."¹³ Notice he wants recorded opera, not just opera. And this also has to do with temporality inscribed both in the story of the opera, in the experience of listening to it, and in the simple fact that a record is worn out:

The end of opera is now: my moment of attentive, melancholy listening. My ear is the melody's mausoleum: when I listen to a phrase of a dated but priceless opera (a moment from Maddalene and Andrea's first-act love duet in Gior-dano's *Andrea Chénier*, sung by Beniamino Gigli and Maria Caniglia), opera's ambitions and utopias seem to terminate in my ear, because the recording is crackly and from the 1940s, because the hackneyed, untranslated words don't match modern life, and because the music can't contain my response to it, nor can my response attain the music's height. And the words are left far behind.¹⁴

Koestenbaum's understanding of the recording, then, is still intimately related to the question of the voice's afterlife. But there is so much more at stake in this. For Koestenbaum it seems that the opera queen's existence in many ways is doubled.

Diva

In a chapter of *The Queen's Throat* entitled "The Shut-in Fan: Opera at Home," Koestenbaum writes a short passage about Jean-Jacques Beineix's *Diva*:

Stealing a voice: in Jean-Jacques Beineix's film *Diva*, recording a diva's voice is an act of erotic conquest, an act of questionable legality and morality. Diva Cynthia Hawkins has never consented to be recorded; her young fan, Jules, makes a pirate tape of her concert and, backstage, even steals her dress off a hanger – a theft that makes headlines. At the film's conclusion, as a final gift to the diva (now his lover), Jules plays her the pirate tape ('I've never heard myself sing', she solemnly admits). Because Jules causes the tape's music to resound in the empty theater, it appears that the voice singing Catalani's aria is the fan's, not the diva's – as if Jules has truly appropriated her voice. A voice is like a dress; playing a record is sonic drag. I'm not the voices' source, but I absorb the voice through my ears, and because I play the record – and act of will – it seems I am masquerading as that voice.¹⁵

Diva (1981) is one of the classical movies about the operatic voice and technologies of reproduction. The diva of the movie, Cynthia Hawkins (played by Wilhelmina Fernandez), refuses to have her voice recorded. But Jules (played by Frédéric Andréi) makes a secret recording of a concert, with her version of "Ebben? Ne andrò lonatana" from Alfredo Catalani's opera *La Wally* (1892). This aria is, incidentally, also featured in *Philadelphia*, but it has a very different function in the latter. One reason has to do with technology. Cynthia Hawkins has never heard her own voice. In her refusal to

13 Koestenbaum, *The Queen's Throat*, p. 192.

14 Koestenbaum. *The Queen's Throat*, p. 192.

15 Koestenbaum. *The Queen's Throat*, p. 49.

have it recorded, she claims that only the "live" voice will be able to communicate what is in the operatic voice. She needs an audience, and is strongly opposed to any attempt to store and keep the voice.¹⁶ As an opposite there is Jules, who is the film's version of the opera queen. He lacks several of the opera queen's fundamental characteristics, or at least they are unrecognizable, but the most important one he definitely got: he is a voice fetishist. After making the pirate recording of Hawkins's singing in the opening of the film, we see him in what is arguably the key scene of the movie. He is at his home (in a garage) listening to the tape, seemingly bathed in the voice. It is a scene that can probably best be described as "oceanic," or, as a filmic representation of *jouissance* as Kaja Silverman argues in her book *The Acoustic Mirror*:

Near the beginning of the film, Jules returns home from the opera 'supplemented' not only with the illicit tape, but with the singer's satin dress, which we watch him appropriate after her performance. He sinks into a chair, embracing the luxurious garment, turns on the tape, and surrounds himself with the rapture-inducing sounds of the diva's (reproduced) voice. The effect is surely as close as cinema has come to an evocation of *jouissance*.¹⁷

Voice fetishism aside, it is somewhat more difficult to call Jules an opera queen. It seems to be somewhat more complicated. But there are some features of the movie where the queenness is still present. Foremost among them is his relation to the operatic voice, a relation having all signs of the fetishist commonly associated with opera queens. Besides that, however, he in one sense hardly seems to have any out-spoken sexual identity, and reading the film according to sexual stereotypes, he is more likely to be seen as a rather immature heterosexual. This also seems to be how Silverman understands the relation, when she describes the voice in *Diva* as a "maternal voice." In this, Jules's relation becomes infantilized, and his bathing in sound becomes "an imaginary return to the sonorous envelope of what is clearly (given the generational gap between Jules and the diva) the maternal voice."¹⁸ Silverman's vocabulary is psychoanalytical, and her focus upon the "generational gap" between the diva and Jules makes it more difficult to relate the investment in this voice to the opera queen's. But even if it is a tape-recorder that is at stake, Koestenbaum's discussion of the idea of the "mother" makes it possible still to relate to the emotionality of the opera queen.¹⁹

16 Cf. Robert LANG: "Carnal Stereophony: A Reading of *Diva*," *Screen* 25/3. 1984. p. 70-77.

17 Kaja SILVERMAN: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. 1988. p. 87.

18 Silverman. *The Acoustic Mirror*, p. 87.

19 "Listening, we are the ideal mother ('mother' as idea) attending to the baby's cries, alert to its puling inscriptions, and we are the baby listening to the mother for signs of affection and attention, for reciprocity, for world." Koestenbaum. *The Queen's Throat*, p. 32f and, the passage just before Koestenbaum describes *Diva*: "The phonograph could reproduce; though the invention of men, it could speak as a woman. The phonograph, according to a medical journal, would 'reproduce the sob of hysteria, the sigh of melancholia, the sigultus of collapse, the cry of the puerperal woman in the different stages of labor'. Though a tool of male reverie and self-perpetuation, it could reproduce: the original from which recorded copies were made was called a 'mother'." Koestenbaum. *The Queen's Throat*, p. 49.

Jules, however, "can doubtless only seem to embody *passivity*," as Fredric Jameson early wrote about the movie.²⁰ In this passivity he also becomes, in a metaphorical, but fundamental, sense, an ear. He is open to the voice of the diva, and where Jameson argues for his "wide eyes" as signaling openness, him being all ears shows this even better.²¹ But his passivity is also of another kind, and the way he seemingly flooded by the sound of his stereo shows a voluntary passivity. The passivity is not only a wanted, but a desired, state. He wants to be overwhelmed by the voice; the diva's voice fills the room surrounding him, and her dress – which he has also stolen – only seems to be a kind of materialization of how the sound actually works in this scene. As Jameson writes:

[S]ymmetrically, Jules's passivity (which is rapt aesthetic reception) also includes something active within itself, yet something which cannot be thought or named but only shown. And shown it is: in the supreme movement in which, having stolen the diva's song, he brings the illicit, sacred tape home to his miraculous garage-loft, lifted, motor-bike and all, to his place beyond the world by the cumbersome archaic-mechanical freight hoist, all cables and the grating laborious passage of time (mythic-Wagnerian moments, these). The tape inserted, Jules then sprawls upon a watersofa in the corner, abandoning his rapt body motionless for the camera to explore as for the first time it discovers the whole enormity of the place in which we find ourselves.²²

Passivity is a chosen position for Jules. He desires to drown in the sound of the diva, and thus needs the recorded sound of the voice. Only in the privacy of his home and with the homemade recording can his desires be fulfilled. This privacy simultaneously communicates with Koestenbaum's discussion of the closet. For an opera queen to fully engage in this passive aesthetic-erotic rapture, the tape (or any other recording) is necessary. And this is the case even if one could make an argument, in agreement with both Silverman and Jameson, that this is a regression to an infantile state, and as such a shelter from the world. On the other hand, the experience of being immersed in the sound, "the all-around pleasure of listening to music," is a bodily reaction to music, and it can challenge, as David Schwarz points out in his book *Listening Subjects*, the separation between the body and the external world.²³ According to Schwarz such an immersion establishes a fantasy space, related to theories of the oceanic, and this might very well describe how *Diva* unfolds as a movie, with different plots, different tapes, and different genres being juxtaposed.

20 Fredric JAMESON: "On Diva," *Social Text* 6 (1982), p. 115.

21 "Jules' wide eyes are the space of perceptual receptivity, of the openness into which the diva's extraordinary sound will flow – the 'endless melody' which constitutes, better than any logic of the narrative sequence, the irreversible temporality of the film, sonata-form repetition rather than the Freudian kind, the grand 'inevitability' of the climatic return." Jameson, "On Diva," p. 115.

22 Jameson, "On Diva," p. 115.

23 David SCHWARTZ: *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press. 1997. p. 7ff.

Callas Forever

In Franco Zeffirelli's *Callas Forever* (2002), Callas herself is present (played by Fanny Ardant), but she cannot sing any longer. Larry Kelly (played by Jeremy Irons) used to be her manager, and tries to convince her to return to public life. The film is set in 1977 when Callas no longer had a singing voice. Kelly wants to make a movie starring her, and argues that in the movie she would not have to sing. Her old recordings can be used instead, and the project is to stage her in a film-version of *Carmen*, an opera Callas never performed onstage, but which she recorded. In this film too, then, the recorded voice of Callas plays an important role in a movie, and in a self-reflexive turn this voice is related to movies, thus again highlighting how the recorded voice and film interact. The *Carmen*-film will consist of images and sound coming from two different historical times, but will be combined. In this way Callas's operatic career can begin again, saved, so to speak, by the art of cinema. She can have a comeback as a technologically (re-)produced character; voice intact in its living-on from the time of the recordings. Callas, however, is not at all convinced by Larry's arguments. The non-coexistence of voice and body appears deceptive to her.

Here, then we arguably find an argument about the technologically reproduced voice resembling the one found in *Diva*, even if the argument in *Diva* takes this thought further. In *Diva*, the live performance is lifted totally out of the ordinary, and any reproduction will compromise the voice and vocal power, whereas in *Callas Forever* it seems that recording the voice and the image simultaneously would not be seen as deceptive at all. It is the recycling or reuse of the old and bygone voice and hooking it up to the present body that is the problem. Interestingly enough in Callas's only film-appearance, in Pier Paolo Pasolini's movie *Medea* (1969), she was cast in a non-operatic role, but this too seems to highlight the presence/absence of her voice, at least when compared with her public persona. When the movie of *Carmen* is presented in the film, however, Callas finds it magnificent, but still demands it is destroyed. Suddenly the problem is not any imperfection in the matching of voice and body; the problem is that it succeeds. In addition to *Carmen*, *Tosca* is the other opera of importance in the movie. Here too a feeling of incompleteness is crucial; Callas has unfinished business with these two classical works. But in the case of *Tosca* she wants to sing anew, and thus in total opposition to Kelly's idea.

In her article "The Afterlife of Maria Callas' Voice," Michal Grover-Friedlander argues that *Callas Forever* "abounds with references to comebacks, second chances" and, adding, "reclaiming one's life, mourning over one's lost voice, and questions of immortality."²⁴ These are different kinds of doublings than the ones found in *Diva*, even if there are some similarities. The recording of the voice in *Diva* seems doomed to end with some kind of "death," except that is, that in the end it works almost like the *deus ex machina* Adorno references as he ponders the operatic in its relation to the LP.²⁵

24 Michal GROVER-FRIEDLANDER: "The Afterlife of Maria Callas's Voice," *The Musical Quarterly* 88/1. 2005. p. 35.

25 Theodor W. ADORNO: "Opera and the Long-Playing Record," in Adorno, *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press. 2002. p. 284.

In contrast, in *Callas Forever* the gramophone seems to be what makes possible a second career for Callas. She can use her old recordings and simply record the visual track anew. The discrepancy between what one would then see and what one would hear would simply disappear, and the rift would be healed by way of technology. The disembodied voice of the recording would be reembodied, even if by a technological trick.

But it is not the realization of the film within the film that contributes the most important scene of the movie. Related to the topic of this article, the key-scene is one dealing with the voice and the gramophone where another kind of doubling is at stake. We see Callas singing over a recording of "the real" Callas. Callas sits alone at night listening to her own voice, and partly lip-syncing to it, partly singing along. The two voices never blend, and, as Grover-Friedlander argues, it makes sense to see this doubling as one between a "good" voice and a "bad" voice.²⁶ What Larry has proposed will take this duality away; the aged voice of Callas will never be heard, and in a process resembling early sound-film's use of "voice-doubles" for the famous silent-film actress, here the "good" voice, which is the young one, will be used instead. What this scene highlights, however, is the temporal discrepancy, the gap between the sound of the past and the sound of the present. Hearing the different timbres of the voice, we so to speak hear the past and the present simultaneously. Here, the gramophone record is only about the past, and Callas's meeting with her own past is more or less doomed to be accompanied by feelings of loss more than anything else. The record testifies to the voice as lost, as a thing of the past, and the film illustrates this by letting us as audience hear two voices. Fanny Ardant's voice becomes – in a realistic sense – the aging voice of Callas, the after-voice so to speak.

But as audience to the movie we participate in the eavesdropping of Larry – and, to a somewhat lesser degree Bruna – and the emotions of loss become emotions of sadness. In one sense we are witnessing a degree of death, or, rather, decay. The voice is decayed, and in this scene we witness it. In one particular sense decay is not for us to witness; in the empirical – so-called real – world decay is difficult to witness. This is due to comparison in one way or another being necessary to see decay. Hearing decay is even more difficult, and before the age of technological reproducibility arguably impossible. Here the gramophone – and the record – becomes a token on this process. The possibility of storing a voice, and replaying it at a later time, opens up for a new temporality. In comparison with the ongoing life of the singer this simultaneously allows for an experience of the voice at two different points in time. We can hear the recording, and if the same singer sings simultaneously with the recording we so to speak hear time, or, rather, hear time's impact on the voice. This is more radical than hearing what Roland Barthes famously called "the grain of the voice."²⁷ It is not simply that we hear the body, or that what we hear both comes from a body and contains elements of that body in its sound. We also hear time in the sense that two different points in the life of a voice become hearable simultaneously.

26 Grover-Friedlander. "The Afterlife of Maria Callas's Voice," p. 46.

27 Roland BARTHES: "The Grain of the Voice," in Barthes, *Image – Music – Text*. London: Fontana. 1977. p. 179-189

With the possibility of storing and reproducing the voice something different may occur, and this is what is staged in Zeffirelli's movie. In the diegesis of the film we hear "the same voice" twice, and at two different points in time. Firstly at the moment of recording, and secondly when Callas listens to her own voice and tries to sing along. In reality this is done with two different voices: Arnant's voice representing the aged voice of Callas whereas Callas's real voice is heard from the gramophone. This is the filmic way of representing this dimension. But the diegesis is still important; there is a kind of realism to the scene, and the vulnerability and decay are so to speak heard. This makes Arnant's lip-syncing to Callas very different from Tom Hanks's lip-syncing in *Philadelphia*, due to the different functions Callas's voice has in these two films. In *Philadelphia*, Callas is dead, and that is of no importance for the movie. It is the voice as a memento that is of importance, as well as the voice as the possibility of experiencing the strong emotions by proxy. Andy's project is not to become Callas; he is using Callas to voice his own emotions, but also as a way of transcending his own state. In *Callas Forever*, on the other hand, the recorded voice of Callas is represented to have a close connection to one of the characters. We are supposed to believe that it is "the same" voice as the voice we hear coming from "Callas," in the impersonation of Arnant. The realism, however, still uses the filmic medium to underscore something of the age of reproduction. We become witness to a meeting that could hardly exist in real life.

In *Callas Forever* the role of the opera queen is divided. On the one hand there is Larry, as an open homosexual man working in the music business, having been Callas's agent, and on the other Michael (played by Jay Rodan). Michael is a painter, and he is deaf. This then shows a focus on visuality, whereas the sense of hearing is lost (or at least heavily reduced). However, the sound of Callas is important for Michael's paintings; he listens to her voice on gramophone and tries to visualize this sound, to translate the voice into visuals. As such it is an almost physical dimension that is highlighted; the voice is caressing – or in some places hitting – the body. This opens up for a comparison between the sense of vision and the sense of hearing. Michael so to speak embodies this dualism, as he translates the vibrations of Callas's voice – the physical impact of singing – into images. As in the story of the film *Callas Forever*, the visual – in the film primarily the cinematic – and the musical dimension of the opera found in the voice do not match perfectly. But it is in the way they don't match that the film's basic strand comes to the fore, and it is here that time becomes of the essence. The temporality of music, the temporality of film, and the temporality of life all co-exist without one being possible to overlay the others. *Callas Forever* may be "quite a silly film by almost any measure," as Mary Ann Smart writes,²⁸ but whereas Smart gets "the intense pleasure of watching French diva Fanny Ardant impersonating Callas – heavily mascaraed, dressed by Chanel," there are also important questions raised in this movie about the voice and its relation in particularly to the body and to (im)mortality.

28 In a review of Adriana Cavarero's *A più voci*; Mary Ann SMART: "Theorizing Gender, Culture, and Music (review of Adriana Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*)," *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 9, 2005, p. 110.

Opera Queens and the Gramophone

The three male protagonists of the film embody different versions of the opera fan. They still, however, in different ways, resemble a particular figure of opera fandom: the opera queen. As different scholars have discussed, "the opera queen" (in the singular) is a difficult figure to uphold. Mitchell Morris's "rough definition," in his article "Reading as an Opera Queen," is: "an *opera queen* is any member of that particular segment of the American gay community that defines itself by the extremity and particularity of its obsession with opera." And whereas "queen" could be seen as derogatory he adds: "opera queens are apt to wear the phrase the way a diva wears a tiara."²⁹ Paul Robinson, in his article "The Opera Queen: A Voice from the Closet," claims that the particular kind of devotion to opera included in opera queenery is not only excessive but also involves a fetishization of opera.³⁰ The opera queen's life, in Morris's reading, is an almost total commitment to opera. They are "arguably the largest, most knowledgeable, and most devoted single section of the opera-going public."³¹

Morris's project in the article, however, is "to describe the stance of a stereotypical opera queen and take it as seriously (and at the same time as playfully) as do the queens themselves, as a way to challenge and perhaps even to display the dominant critical understandings of the musicological academy."³² The relation to the opera is, then, different than within musicology, or so the basic assumption goes. But this is only partly the case, as is testified by Wayne Koestenbaum's *The Queen's Throat*. The history of the opera queen will probably never be totally the same after this book, even if several commentators, including Robinson, in their different ways, challenged his understanding. The challenges are understandable, as Koestenbaum's book is a highly personal book, written very much in a first-person perspective, even if that perspective still seems staged. But it is no big surprise; after all, this is a story dealing with personal journeys and identities, but in a time where identity is still up for grabs as a contested concept. How does one write about identity after the criticism of identity as an ungrounded entity? Not that "identities" don't exist in one way or another; it is more that the inter-subjective dimensions of a possible understanding of another human being's "identity" or "self" or "subjectivity" has become problematic. But the criticism also has to do with, as Koestenbaum would be the first to admit, what used to be called "the closet." In similar ways to how "the opera queen is a dated species,"³³ the closet is supposed to be a thing of the past. But there is a solitude to the opera queen's indulgence. "The solitary operatic feast, a banquet for one, onanism through the ear," as Koestenbaum writes, in phrases that strongly resemble how Thomas Laqueur

29 Mitchell MORRIS: "Reading as an Opera Queen," in Ruth A. SOLIE (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press. 1995. p. 184.

30 Paul ROBINSON: *Opera, Sex, and Other Vital Matters*. Chicago: University of Chicago Press. 2002. p. 160f. (The article "The Opera Queen: A Voice from the Closet" was first published in *Cambridge Opera Journal*, 6/3 (1994), 283-291).

31 Morris. "Reading as an Opera Queen," p. 184.

32 Morris. "Reading as an Opera Queen," p. 185.

33 Koestenbaum. *The Queen's Throat*, p. 31.

describes solitary sex.³⁴ Reading Kevin Korsyn's discussion of Koestenbaum and technology, in his book *Decentering Music*, it is almost as if reading an echo of the description of masturbation in Laqueur's book.³⁵ The problem of masturbation, Laqueur argues, is that it became a sexuality strongly related to "imagination, solitude, and secrecy."³⁶ Sexuality devoid of any link to reproduction was in itself a problem, but more problematic was the "private" dimension of masturbation understood as "solitary sex." And, most important in the present context, the relation to the imagination meant that no "live" partner could ever live up to the expectancies.

How, then, not to compare this with the gramophonically reproduced voices of the opera divas, where one as a voice fetishist can indulge in the free play of the imagination in one's home listening to the favorite arias in sound alone and adding – if so desired – imaginary visuals to go along? The notion of the closet clearly resonates with Koestenbaum's discussions of "the shut-in fan," as chapter two is entitled. Here, the importance of recorded opera becomes apparent, and this includes even the materiality of the record itself.

The grooves of a record suggest conformity, enclosure, entrapment: the groove pattern dooms a record to say nothing new, to replay and replay, a parrot. Grooves keep the sound coded; touch the grooves and you get no closer to the mystery. A record is like a dream; you require a needle to unravel its meaning.³⁷

But the arguably most important dimension opera on record contributes to Koestenbaum's discussion is related to privacy and "the home" – a room clearly related to a version of "the closet."

As an art form music disappears while appearing; it is revealing and concealing at the same time, as Adorno wrote in "Fragment on Music and Language."³⁸ But with the gramophone-record this in some sense changes, since the music becomes repeatable. Walter Benjamin argues in "The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility" art has, in principle, always been reproducible.³⁹ As such it is not reproduction per se that is "new" with the emergence of technologies for reproduction. And arguably, the "newness" of these technologies works differently in various forms of art. After all, when re-playing a gramophone record some of the same mechanisms work on us as audience as in the old practice of repeated live performances of a score. We need to consider our possibilities for remembering the performance and comparing it in our mind with the "same" for the sound to be recognizable. We know that it is the same, but this knowledge may not be radically different than it used to be in the age of live performances where the audience compared in speech – and writing – what they had

34 Koestenbaum. *The Queen's Throat*, p. 30; Thomas W. LAQUEUR: *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books. 2003.

35 Kevin KORSYN: *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford: Oxford University Press. 2003. p. 145ff.

36 Laqueur. *Solitary Sex*, p. 277.

37 Koestenbaum. *The Queen's Throat*, p. 57.

38 Theodor W. ADORNO: *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. London: Verso. 1998. p. 2.

39 Benjamin. "The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility," p. 102.

heard. In Benjamin's essay he hardly mentions music. But one key dimension is still the possibility of the "original" meeting the recipient halfway, as when "a choral work performed in an auditorium or in the open air is enjoyed in a private room."⁴⁰ This example would, most likely, be even more telling in the case of opera. Not least given that it is – after all – only a part of the multi-media performance that is opera enjoyed in the private room; and this part is, primarily, the voice (even if, of course, the music and the libretto is part of the reproduction).⁴¹ The voice takes over, and leaves, so to speak, the bodies behind. One intriguing possibility in the aftermath of Benjamin's argument is found in Adorno's thinking on recorded – and reproduced – music. Combining not least his early texts on the gramophone record and his rather late article on opera and the LP, Adorno seemingly comes out in a position very close to Koestenbaum's. And, I must admit, the possibility of seeing Adorno as an opera queen intrigues me. But what is this about? Admittedly, it is necessary to read Adorno somewhat against the grain to get this dimension unfolded. And this is first and foremost related to a contextual reading. In "Opera and the Long-Playing Record" (from 1969) it is not that difficult. In that essay Adorno claims that "the gramophone record comes into its own [...] by virtue of the fate of a major musical genre: the opera."⁴² As a genre it seems that for Adorno the opera has outlived its potential, in particular as a live form. The stylization of opera, and the way it is marketed, contrasts with what for him is a valid musical practice. And it is here that the LP "makes its entrance as a *deus ex machina*."⁴³ It is not simply the gramophone, then, but specifically the long-playing record. As Adorno writes:

It [the LP] allows for the optimal presentation of music, enabling it to recapture some of the force and intensity that had been worn threadbare in the opera house. Objectification, that is, a concentration on music as the true object of opera, may be linked to a perception that is comparable to reading, to the immersion in a text.⁴⁴

In an earlier essay, things look differently. In "The Curves of the Needle" (from 1927), Adorno claims that "Male voices can be reproduced better than females" adding that the female voice easily sounds shrill and that it "requires the physical appearance of the body that carries it."⁴⁵ In this understanding, the gramophonic reproduction be-

40 "Second, technological reproduction can place the copy of the original in situations which the original itself cannot attain. Above all, it enables the original to meet the recipient halfway, whether in the form of a photograph or in that of a gramophone record. The cathedral leaves its site to be received in the studio of an art lover; the choral work performed in an auditorium or in the open air is enjoyed in a private room." Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility," p. 103.

41 The rapid change today, with opera on DVD, will most likely contribute new changes in perception. They will, however, also relate to the differences between the senses, as well as questions of the imagination. How not, from the point of view of the gramophone enthusiast having experienced operatic performances for his inner eye, see the fixation of one particular staging as a reduction in the play of the imagination?

42 Adorno, "Opera and the Long-Playing Record," in Adorno, *Essays on Music*, p. 284.

43 Adorno. "Opera and the Long-Playing Record," p. 284.

44 Adorno. "Opera and the Long-Playing Record," p. 284f

45 Adorno. "The Curves of the Needle," in *Essays on Music*, p. 274.

comes problematic since it separates the voice from the body. It is interesting to contemplate what the differences are between these two texts Adorno wrote on the gramophone. One dimension, of course, is comprised by the technological developments, not only leading to the long-playing record, but also to better transmission of the voice. This, however, does not take away the separation of the voice and the body. But perhaps one could claim that the bodily dimension of the voice becomes more easily transmissible. On the other hand, Adorno seems to claim that in the case of opera, the visible dimensions distract from what is at stake in the music.

The repeatability of the gramophone makes it possible for the listener to grow familiar with the work, something much more difficult in performances. And, most importantly in relation to the LP, it "provides the opportunity [...] to recreate without disturbance the temporal dimension essential to operas."⁴⁶ Listening to an opera on LP is, then, becoming familiar with the work, engaging in the "sea voyages" operas are in Adorno's understanding. The recordings become a kind of aural museum.

Similar to the fate that Proust ascribed to paintings in museums, these recordings awaken to a second life in the wondrous dialogue with the lonely and perceptive listeners, hibernating for purposes unknown.⁴⁷

It is not difficult to see these "lonely and perceptive listeners" as related to Koestenbaum's opera-queens, indulging in their wondrous dialogue with their favorite divas. Obviously there are differences in tone in the writings of Adorno and Koestenbaum, where the latter writes what David J. Levin calls a Neo-Lyricism and Paul Robinson confessional, features far from Adorno's prose.⁴⁸ Still, in writing about the gramophone there are similarities, primarily in how the recordings makes it possible to listen differently. The immersion played out in the three film scenes, and so much described by Koestenbaum, is possible only with the gramophonic opera.

The three film scenes I discussed center on the recorded operatic voice. In *Philadelphia* it works as a vessel for Andy's emotions. He identifies with the emotional content of the operatic aria, and even more with the struggles of expressing it. It is not primarily any operatic narrative that is at stake; it is one single aria rather than the story of the opera. In this, David J. Levin is surely right in claiming that the way opera is used in film is contrary to the operatic understood as staging.⁴⁹ Rather it is the operatic in the sense of larger-than-life emotions that is at stake. In *Diva* the scene is somewhat different. Here Jules's emotions are, as Jameson points out, a kind of passivity. This is no identification with the operatic. Jules drowns in the sound, and is seemingly disconnected from the world. The scene in *Callas Forever* shows another dimension of the recorded voice. Here it is the artist herself lip-syncing to an earlier performance,

46 Adorno. "Opera and the Long-Playing Record," p. 285.

47 Adorno. "Opera," p. 285.

48 David J. LEVIN: "Is There A Text in This Libido? *Diva* and the Rhetoric of Contemporary Opera Criticism," in Jeongwon Joe & Rose Theresa (eds.), *Between Opera and Cinema*. New York: Routledge, 2002, p. 122; Paul Robinson, *Opera, Sex, and Other Vital Matters*. Chicago: University of Chicago Press, 2002, p. 158.

49 Levin. "Is There A Text in This Libido?"

and the male protagonist is eavesdropping – as are we as audience. The scene still contains a lot of emotions, and illustrates time passing by. The vocal after-life is heard differently, though, as it testifies to Callas's struggling in a totally different way than her presence in *Philadelphia*.

Philadelphia and *Callas Forever* are joined together by way of Callas's voice. And in one sense even *Diva* can be said to point to her. The story of the pirate tape may echo the famous pirated version of *La Traviata* with Callas in the leading role, the topic of Terrence McNally's play *The Lisbon Traviata* (from 1989). *La Traviata* is one of the important operas depicting passions and disease, and as such could be related to *Philadelphia*. As Susan Sontag has pointed out, metaphors of illness are important within our cultural climate, and AIDS contributed its share of metaphors.⁵⁰ The operatic too is related to passions and desires, and the overwhelming of emotions. It is obviously forced to interpret these three film-scenes as expressing the same. The point of reading them together is rather to see how they open up for different ways of relating to opera within film. What they have in common, though, is how the recorded voice can be said to contain dimensions not found in the voice experienced live. By being able to listen to the operatic voice in a private and secluded space, the voices heard are much more intimately connected to the filmic characters. Where Andy expresses his pain and his hopes, Callas experiences life passing by, whereas Jules disappears into a secluded space with no relation to real life.

50 Cf. Susan SONTAG: *Illness as Metaphor / AIDS and Its Metaphors*. London: Penguin, 1991.

Abstracts

Artiklen diskuterer mødet mellem den operatiske stemme og dens teknologiske reproduktion gennem at fokusere på relationen mellem *the opera queens* og divaens stemme. Afsættet er tre filmscener, fra Jean-Jacques Beineix' *Diva* (1981), Jonathan Demmes *Philadelphia* (1993), og Franco Zeffirellis *Callas Forever* (2002), og med dette udgangspunkt diskuteres forskellige receptionsmodi af den gramofonerede stemme. Via Wayne Koestenbaums *The Queen's Throat* (1993) læses disse receptioner inden for konteksten af *opera queenens* private lytterum, og særligt hvordan det operatiske anvendes for at højne emotionel intensitet. Herigennem diskuteres lytteakten, mødet mellem stemme og øre, og hvordan dette møde kan give lytternes emotionelle erfaring en stemme.

The article discusses the intersection of the operatic voice and its technological reproduction, by focusing on the opera queen's relation to the voice of the diva. Taking as point of departure three film scenes, from Jean-Jacques Beineix's *Diva* (1981), Jonathan Demme's *Philadelphia* (1993), and Franco Zeffirelli's *Callas Forever* (2002), different modes of reception of the gramophoned voice are discussed. By way of Wayne Koestenbaum's *The Queen's Throat* (1993), these receptions are read within the context of the opera queen's private space of listening, with particular attention to how the operatic is used to heighten emotional intensity. In this, the act of listening, the meeting between the voice and the ear, and how this meeting may help to voice the listener's emotional experience are discussed.

The restoration of Antoine Busnoys' four-part Flemish song "In mijnen sijn"

An experiment in sound, imitation technique,
and the setting of a popular tune

Important aspects of my discussion of Busnoys' "In mijnen sijn" are most adequately represented by the musical editions appended to this article. They include separate editions of the song's only two complete sources, which date from the first decade of the 16th century. For anybody who wants to perform the song, these sources raise some thorny questions about how to understand the music. The editions include my attempt to answer these questions by means of a restoration of "In mijnen sijn".¹ The process of restoration highlights some issues of importance to our perception of the development of compositional practice in the second part of the fifteenth century. These issues concern the extent and meaning of the roles of key signatures, strict canon techniques and the development of polyphonic settings of popular songs. Furthermore, in my opinion this Flemish song has not received the attention it deserves from musicology.²

Sources and composer attribution

The song's presumably oldest source is Petrucci's third printed collection of secular music, *Canti C*, which was published in Venice in 1504 (hereafter *Canti C*).³ It appears on ff. 55v-56 without any composer attribution and with only the first line of a French poem "Le second jour d'avril" as a text incipit below each voice part. The

- 1 For the impetus to take up this little piece of research, I wish to thank Mr. Arnold den Teuling whose correspondence made me aware of the special problems concerning the edition of Busnoys' song; he has also contributed important information on the edition of Flemish poems.
- 2 The research by Martin Picker has been the natural point of departure for my work. He has charted the family of compositions building on the "In mijnen sijn" tune, found the connection to the Anthonisz painting, and he is the only one who points to the correct solution of the song's structure (cf. notes 19, 22, and 38 below). Regrettably, I have to disregard the very detailed analysis by Clemens GOLDBERG in his *Die Chansons von Antoine Busnois. Die Ästhetik der höfischen Chansons*. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, Bd. 32), Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994, pp. 206-221, as it builds on a transcription with no real foundation in the sources (cf. note 29), discusses a poetic text far removed from Busnoys' time, and fails to recognize the structure of the tune on which the song is based, and thus makes most of the discussion slightly irrelevant.
- 3 *Canti C. N° cento cinquanta*. O. Petrucci, Venezia, 1504 (RISM 1504/3).

other, slightly later, source is the chansonnier in Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, MS Basevi 2439, the so-called "Basevi Codex", where it is found on ff. 29v-30 under Busnoys' name and with "In myne zynn" as text incipit in all four parts. At first glance, this information calls for circumspection concerning the composer attribution. None of the sources are among the important ones for the dissemination and preservation of Busnoys' music, and both sources were produced several years after Busnoys' death. He probably spent his last years as choirmaster in Bruges and died in November 1492 after a career which had included the French royal court in the 1450s or earlier, Tours and Poitiers in the 1460s, and the Burgundian court from 1467.⁴ After the turn of the century, his music disappeared from the general repertory except for a handful of four-part songs.

Petrucchi printed a few compositions by Busnoys in his early collections, mostly four-part French chansons. Six of these were attributed to Busnoys, and in all cases musicology has accepted them as his.⁵ Among the anonymous compositions in Petrucci's anthologies, eight are attributed to Busnoys in other sources; of these four are unlikely to be works by Busnoys,⁶ while four others (including "Le second jour d'avril" (In mijnen sijn)) are not contested by contradictory ascriptions.⁷

The following points convince me that the attribution of the song to Busnoys in the Basevi Codex is credible:

- 1) In Basevi Codex the song is placed among contemporary songs, and the MS' attributions are highly reliable.
- 2) The placing of the cipher "3" below passages in coloration is a practice which Tinctoris criticized in the music of Busnoys.
- 3) The song contains features of an experimental nature, which later scribes and editors found difficult to handle, but which match patterns that are apparent in parts of Busnoys' production.

The Basevi Codex is a parchment manuscript, which was produced sometime during the years 1505-1508 in the scriptorium of the Burgundian court chapel by the copyist known as *Main Scribe B* – this is in the workshop which became famous under the direction of Petrus Alamire.⁸ The chansonnier was most probably produced on com-

4 For biographical information see Paula Higgins, "Busnoys, Antoine," *Grove Music Online*. Aug. 2009.

5 In *Harmonice Musices Odhecaton A*. Venezia 1501 (RISM 1501): "J'ay pris amours tout au rebours", "Je ne demande aultre de gré", "Le serviteur"; in *Canti B. numero Cinquanta B*, Venezia 1502 (RISM 1502/2): "L'autrier que passa"; in *Canti C*: "Maintes femmes m'ont dit souvent", "Corps digne / Dieu quel mariage". Petrucci also printed one piece of sacred music under Busnoys' name, the unique "Patrem Vilayge" in *Fragmenta missarum* of 1505 (RISM 1505/1), which is rather uncharacteristic of Busnoys' music. It may be a late work or (more likely) a misattributed work by a younger colleague; cf. Antoine BUSNOYS (Richard Taruskin ed.), *Collected Works*. Vol. 3. New York: The Broude Trust, 1990, pp. 52-54.

6 In *Odhecaton A*: "Amours fait moult / Il est de bonne heure / Tant que nostre argent" (Japart), "Je ne fay plus" (Mureau); and in *Canti C*: "Cent mille escus" (Caron), "Fortuna desperata" (Felice).

7 In *Odhecaton A*: "Acordes moy ce que je pense", "Mon mignault / Gratieuse"; in *Canti C*: "Une filler-esse d'estoupes / Vostre amour / S'il y a compagnon".

8 Herbert KELLMANN (ed.), *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*. Ghent: Ludion, 1999, p. 11; for a different view of the continuity between Scribe B and

mission from a member of a noble Italian family, the Agostini Ciardis of Siena. It is in oblong choir book format (168 x 240 mm), which is a rather unusual format for a Northern manuscript, but it closely matches the size, layout and disposition of the Petrucci chansonniers and like them it in most cases supplies only a few words of the texts – only enough for an identification of the pieces.⁹ It seems to have been commissioned as a companion volume to the collections of Northern secular music by Petrucci with the same mixture of four- and three-part pieces. In the manuscript nearly all the compositions are attributed to a composer with Agricola, La Rue, Ghiselin and Prioris as the predominant names; and it has proved to be a very reliable source for composers' names.¹⁰ However, Busnoys is a rather seldom guest in the Burgundian court manuscripts. In fact they contain only one single additional composition under his name, and it is his famous *Missa L'homme armé* in the earliest manuscript of the complex, the MS Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi CVIII.234 (the so-called "Chigi Codex"), which contains most of Ockeghem's sacred music.¹¹ In the Basevi Codex Busnoys' "In myne zynn" stands shoulder to shoulder with two four-part chansons by Ockeghem, namely the rondeau "Je n'ay dueil" in a late version which had also been printed in Canti C, and the combination chanson "Petite camusette" (ff. 30v-32); it thus appears in a small enclave with music of an older generation. Moreover, a notational feature in "In myne zynn", the use of coloration in combination with the cipher "3", lends additional authority to the manuscript's attribution of the song to Busnoys.

Minor color is a notational concept identified by modern editors in music of the 15th and 16th centuries. According to convention dotted figures could be written either as a dotted note followed by one or two shorter notes or as blackened notes of the next higher order (e.g. a black *semibrevis* followed by a black *minima* could be replaced by a dotted *minima* and a *semiminima*) at the scribes' discretion. However, the way of interpreting passages in coloration (black notes) endorsed by 15th century music theory is to read them as *sesquialtera*, where they are shortened by a third of their value and form triplet patterns or change the accentuation of the musical line (in triple time). It is possible that modern editors rely too heavily on the *minor color* interpretation and may thereby may obscure rhythmical subtleties,¹² but that the convention existed is a fact documented by the many musical sources containing the same pieces in differing notations.

Alamire see Fabrice FITCH, 'Alamire versus Agricola: The Lie of the Sources' in Bruno BOUCKAERT & Eugeen SCHREURS (eds.), *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500-1535) and the Workshop of Petrus Alamire* (Yearbook of the Alamire Foundation 5), Leuven: Alamire Foundation, 2003, pp. 299-308.

⁹ Kellmann, *The Treasury ...*, p. 79.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Kellmann, *The Treasury ...*, pp. 125-127; see further Fabrice FITCH, *Johannes Ockeghem: Masses and Models*. Paris: Honnoré Champion, 1997.

¹² Cf. Ronald WOODLEY, 'Minor Coloration Revisited: Ockeghem's Ma bouche rit and Beyond', in Anne-Emmanuelle CEULEMANS & Bonnie J. BLACKBURN (eds.), *Théorie et analyse musicales 1450-1650. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve, 23-25 septembre 1999* (Musicologica Neolovaniensia Studia 9). Louvain-la-Neuve: Collège Érasme, 2001, pp. 39-63.

Figure 1. Coloration in "In myne zynn" in the Basevi Codex
a) Superius, bars 59-60 b) Contra, bars 57-58



Figure 2 a-b. The same passages in Canti C



In his book on musical mensuration and proportions (*Proportionale musices*, c. 1473), the theorist and composer Johannes Tinctoris strongly criticized Busnoys, and only Busnoys, for his habit of adding the cipher "3" below passages in coloration. It is superfluous according to Tinctoris, since the colouring alone obviously indicates *sesquialtera*, and he gives a musical example whose rhythmical shape exactly

matches the two passages in coloration found in "In myne zynn" in the Basevi Codex (see Fig. 1).¹³ Rob C. Wegman speculates that this and other special features in Busnoys' mensural use (all condemned by Tinctoris) stems from ingrained musical habits founded during his youth and education somewhere in Flanders where Continental and English musical traditions intermingled.¹⁴ The cipher "3" below coloration seems to be so characteristic that it has been used to help identify probable works by Busnoys among the anonymously preserved repertory.¹⁵ The appearance of "3" below coloration in such a late source as the Basevi Codex suggests that the scribe had access to an exemplar closely connected to the period and to the musical circles of Busnoys.

While it hardly posed any problems that musical notation slightly more difficult than in common use appeared in an anthology commissioned by a private patron who surely had competent musicians at his disposal, it was a different matter in a printed collection aimed at a wider circle of buyers. For this reason Petrucci's editor¹⁶ has routinely normalized these passages by replacing *sesquialtera* with an alternative reading as dotted figures, which perfectly fit the counterpoint (compare Figs. 1 and 2, and see Edition C, bb. 57 ff). As we will see, it is not the only normalization of the music he carried out. The discarding of the *sesquialtera* reading of coloured figures in favour of dotted figures was quite widespread already in the 15th century, and as Richard Sherr has remarked, the *sesquialtera* reading was not as obvious as Tinctoris

13 Tinctoris' remarks and example are reproduced and translated on p. 184 in Rob C. WEGMAN, 'Mensural Intertextuality in the Sacred Music of Antoine Busnoys', in Paula HIGGINS (ed.), *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*. Oxford: Clarendon Press, 1999, pp. 175-214, and in Woodley, 'Minor Coloration', pp. 46-47.

14 Wegman, 'Mensural Intertextuality', pp. 185-193.

15 *Ibid.* pp. 199-204, and Sean GALLAGHER, 'Busnoys, Burgundy, and the *Song of Songs*' in M. Jennifer BLOXAM, Gioia Filocamo, and Leofranc Holford-Strevens (eds.), *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. Tours: Brepols, 2009, pp. 413-429. Moreover, Gallagher pinpoints another fingerprint of Busnoys', the figure "z", which he has found 30 times in his music, but not in "In mijnen sijn" (p. 419). It is, however, identical to the exposed figure in the Tenor, bb. 35-36.2, and a variant is heard at the start of the Contra, bb. 2-3.2, so our song can be added to Gallagher's Table 2 (p. 420).

16 For the early editions probably Petrus Castellanus, cf. Bonnie J. BLACKBURN, 'Petrucci's Venetian Editor: Petrus Castellanus and his Musical Garden', *Musica disciplina* 49 (1995), pp. 15-45.



Figure 3. Cornelis Anthonisz, *Banquet of Members of Amsterdam's Crossbow Civic Guard* 1533 (Historisch Museum, Amsterdam; photo in public domain).



Figure 4. Detail from Anthonisz, *Banquet of Members* (after Picker, 'Newly Discovered Sources for *In Minen Sin*', *Journal of the American Musicological Society* 17 (1964), picture following p. 134).

thought it was. If Busnoys really wanted this interpretation, it might be better to be sure by putting in the “3”.¹⁷

The repertoires of Canti C and the Basevi Codex were probably intended first and foremost for instrumental ensemble performances in Italy, where the vocal performance of rather old-fashioned songs with French or Dutch texts was no longer in vogue. A great part of the repertory may even be composed with such performances in mind, especially the highly figured reworkings of well-known art songs, for example of international hits like “De tous biens plaine” or “D’ung aultre amer”, although it cannot be ruled out that they originally were show off pieces for virtuoso, highly paid, and francophone singers.¹⁸ But are we compelled to include Busnoys’ composition within an instrumental repertory because both its complete sources point in that direction? Here a much later, but fragmentary source comes our assistance.

The Dutch painter Cornelis Anthonisz (c. 1499-c. 1555) in 1533 portrayed his companions in the fourth company of crossbows in Amsterdam in a picture now known as *Banquet of Members of Amsterdam’s Crossbow Civic Guard* (Oil on panel, 130 x 206,5 cm, Historisch Museum, Amsterdam, see Fig. 3). Anthonisz depicted himself with a pen in his hand in the upper left corner, just below the year 1533, and the company’s number emerges in the letter “D” painted on the front of the tablecloth. A seated man (fourth from the right) is holding a sheet of music clearly marked as “Superius” as if he is about to propose that the banquet should open with the members participating in the performance of a polyphonic song. In 1964, Martin Picker identified the song on the sheet as Busnoys’ “In mijnen sijn”.¹⁹ The superius has text below the notes, and the words “In mijnen sin heb ick vercoren, vercoren, een meijken” are legible, which clearly identifies the music as vocal.

The painter’s sheet of music is much narrower than it would be in real life; therefore he has chosen to reproduce bits of music found on the opening of an exemplar not unlike the Basevi Codex but with text – and with some free fantasy added. He was not able to reproduce of the music exactly. No wonder, as the sheet is curved and upside-down. If we compare it with the version in the Basevi Codex (see Edition B), the sheet has the Superius’ bars 3-7, bars 11-12 with a picturesque c.o.p.-ligature added – probably inspired by the corresponding place in the opposite Contra part –, bars 15-16.1, a tone too low, but underlaid with the correct words, and bars 20-22 (compare Figure 4).²⁰ We

17 Richard SHERR, ‘Thoughts on Some of the Masses in Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Cappella Sistina 14 and its Concordant Sources (or, Things Bonnie Won’t Let Me Publish)’ in Bloxam, *Uno gentile*, pp. 319-333 (here p. 328); to Sherr’s list of Busnoys compositions with normalized notation in the early 16th century one can add “Le second jour d’avril” (In mijnen sijn).

18 Cf. Howard Mayer BROWN and Keith POLK, ‘Instrumental music, c. 1300-c.1520’ in Reinhard STROHM & Bonnie J. BLACKBURN (eds.), *Music as Concept and Practise in the Late Middle Ages* (The New Oxford History of Music. New Edition. Vol. III.1), Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 130-131, and John BRYAN, ‘“Very sweete and artificial”: Lorenzo Costa and the earliest viols’, *Early Music* 36 (2008), pp. 1-17.

19 Martin PICKER, ‘Newly Discovered Sources for *In Minen Sin*’, *Journal of the American Musicological Society* 17 (1964), pp. 133-143.

20 David FALLOWS lists the painting’s version of the song as an anonymous setting “similar to that of Busnoys but surely different” on p. 456 of his *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*. Oxford: Oxford University Press, 1999. The comparison with the Basevi Codex convinces me that Picker was right in his identification of the setting as Busnoys’ with text – reproduced with a painter’s eye, not a

must remember that even if the painting is rather big, the sheet of music only takes up a very small part of its surface. If the painted song is to fulfil its symbolic mission, the painter has to make some elements noticeable. The start of the tune must be recognizable, and the text readable, likewise, the viewer must notice the part designation and the complex ligature, which unmistakably identifies the music as professional polyphony. The music sheet thus describes the civic guard as members of a society in Amsterdam which is characterized by its musical culture as Dutch (language), secular (love song), and learned (mensural polyphony). Martin Picker has commented on the relationship between the music and the painting:

Busnois' treatment of the popular melody reveals a tentative grappling with the technique of imitative paraphrase, which he has chosen to employ in place of traditional cantus firmus structure. His experiment in deriving the polyphonic voices from a single source melody can be compared to Antoniszoon's attempt to combine a number of individual portraits as a unified design. Both works are stiff, even primitive, in comparison with later accomplishments of the kind. ... Busnois' use of imitation seems rigid and repetitive when placed against Isaac's masterly handling of paraphrase technique in his two four-part settings, ... The painter reveals archaic taste in his style as well as in his choice of music. Features more characteristic of the 15th than of the 16th century dominate his work, among them the isolation of figures and objects, the ambiguous space, and the high eye level. Music by Busnois appropriately complements the artist's archaic vision.²¹

While it is somewhat counterproductive to compare Busnoys' setting with later techniques and aesthetics in secular music, one must agree with Picker in emphasising the painter's choice of such old-fashioned music. Busnoys' "In mijnen sijn" must have been composed many years before the birth of Anthonisz; it was probably a hit in his grandfather's time, and as such it represents a fresh and daring experiment in placing a popular tune in polyphony.

The tune, the settings, and the text

Busnoys sets a popular Flemish tune, a love song, which in canonic imitation permeates all four voices; it is easy to extract from the polyphonic web. Example 1 presents the tune as sung in Busnoys' distinctive rhythmization in the Tenor (or Bassus) without intervening rests, continuations and free sections. It is cast in a popular ballade form (AAB with a refrain at the end) and its melodic shape is typical of a popular song with a range of an octave and every line segment accentuating a species of fifth and fourth contained within the scale. Its mode is Dorian, and the scale's high sixth degree is very prominent along with the seventh. The opening rise to the octave is

musician's. The transcription of the music sheet published in Jan Willem BONDA, *De meerstemmige Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw*. Hilversum: Verloren, 1996, p. 127 is quite misleading; it is better to rely on the photograph of the detail in Picker's article (Figure 4).

21 Picker, 'Newly Discovered Sources', p. 138.

made memorable by its accentuation of the high sixth degree, and it combines the mode's basic interval of a fifth *d-a* with a higher fifth *d'-g*, which rules the remainder of the repeated A-section. The B-section also opens with a rising figure, now spanning the contrasting fourth *g-c'* and again involving the scale's high sixth degree; the B-section's second line balances this by concentrating on the fourth *a-e*, and both lines get a shortened repeat in the next line ending on the final. The song's last line, the refrain, confirms the transformation of the fourth *e-a* into the basic fifth (see Ex. 1).

Example 1. Tune extracted from Busnoys' "In mijnen sijn"

The musical score is presented in three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Dutch. Interval labels are placed above the notes to indicate specific scale relationships.

Staff 1: *5th d-a*, *5th d'-g*, *5th d'-g*
 In mij - nen sijn heb ick ver-co - ren, een meij-sken al soe ionck van da - ghen,
 noyt schoon-der wijf en was ge-bo - ren, ter we relt wijt, na mijn be ha - ghen.

Staff 2: *4th g-c'*, *4th a-e*, *4th g-c'*
 Om ha-rent - wil so wil ic wa - ghen beij - de lijf en - de goet, mocht ic noch

Staff 3: *5th a-d*, *5th a-d*
 troost aen haer be - ia - ghen, so waer ick vro, daer ic nu true-ren moet.

The modular shape of the tune, which takes turns in placing the scale's semitone steps in different scale segments, must have inspired Busnoys to try his hand at clothing the tune in four-part polyphony in the most difficult way available at the time. Every line of the song is treated in canonic imitation at the octave in pairs of voices, first in Tenor-Superius then in Bassus-Contra a fourth lower. In the A-section the distance between the canonic entries is two breves, while in the B-section it is varied between one and two and a half breves, and the tune's fifth and sixth lines are treated as a unit. It must have been important to Busnoys to maintain the intervallic structure of the tune in its transpositions with the resultant fluctuations in sound – giving the Dorian sound space a distinctive Mixolydian flavour – or else the whole exercise would not have had much meaning.

Busnoys' polyphonic setting was probably the first one of this tune, and it provoked a whole family of other settings during the following generations. Among them is a three-part setting by Alexander Agricola, who also based his mighty *Missa In myne synn* a 4 on it, and Heinrich Isaac made two four-part paraphrases; Josquin Desprez used a French variant of the song, "Entré suis en grant pensee", in a three-part setting, which he later reworked in four parts, and this version was also set by Prioris in five parts.²²

22 For lists of all the related settings and editions, see Martin PICKER, 'Polyphonic Settings c. 1500 of the Flemish Tune "In minen sin"', *Journal of the American Musicological Society* 12 (1959), pp. 94-95, in combination with Picker, 'Newly Discovered Sources'; see also P. Woetmann CHRISTOFFERSEN, *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the music collection of a copyist of Lyons. The manuscript Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen I-III*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1994, Vol. II, p. 147, and Fallows, *A Catalogue*, pp. 455-456.

None of the sources containing the different settings of the tune gives more than the first three words of the Flemish text beginning "In mijnen sijn". And like Busnoys' setting some of the settings are in the sources connected with several different texts. For example, Agricola's three-part setting appears with words from a different Flemish poem, with Latin text, and with two different French texts. Apparently, Flemish was not universally acceptable to performers and their audiences. The exception is a fragmentary music print from the Dutch town Kampen, published by the printer Jan Peeterzoon around 1540, the so-called "Kamper liedboek",²³ which on folio G1v contains the contratenor of Isaac's second setting with the words:²⁴

In mijnen sijn heb ick vercoren
 een meijcken al soe ionck van jaren.
 Om harentwil so wil ic waghen
 beijde lijf ende goet.
 Och, mocht ic troost verwerven,
 so waer ick vro, daer ic nu trueren moet.²⁵

This stanza is obviously incomplete as the lines for the repeat of the tune's A-section is missing. A more complete version with five stanzas in all is found in the big song collection *Een schoon liedekens Boeck*, Antwerp 1544, "Antwerps liedboek", where it appears on f. 133 as "een oudt liedeken" (an old song):

In mijnen sin hadde ick vercoren
 een maechdeken ionck van daghen;
 schoonder wijf en was noyt geboren
 ter werelt wijt, na mijn behaghen.
 Om haren wille so wil ick waghen
 beyde lijf ende daer toe goet;
 mocht ic noch troost aen haer beiaghen,
 so waer ick vro, daer ic nu trueren moet.²⁶

It is impossible to know which version of the Flemish poem Busnoys knew nearly 80 years before these versions were printed. It is quite conceivable that it did not have much in common with them except for the first words. However, Anthonisz' painting contains traces which should not be overlooked. The visible words agree perfectly with the version in the *Kamper liedboek*, and in addition Busnoys' treatment of the

23 Cf. Bonda, *De meerstemmige*, pp. 77-80, and F. van DUYSE, 'Oude Nederlandsche meerstemmige Liederboeken', *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 1890, pp. 125-175. A facsimile page from Peeterzoon's print can be seen in Willem ELDERS, *Composers of the Low Countries*. Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 13.

24 According to Bonda, *De meerstemmige*, p. 79, and R. LENAERTS, *Het Nederlands Polifonies Lied in de zestiende Eeuw*, Mechelen: Het Kompas, 1933, p. 65. The setting is published in Heinrich ISAAC (J. Wolf, ed.), *Weltliche Werke* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 28), Wien: Artaria, 1907, p. 82.

25 Cited after Bonda, *De meerstemmige*, p. 79.

26 Cited after Howard Mayer BROWN, *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent*. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229. (Monuments of Renaissance Music VII), Chicago: University of Chicago Press, 1983, Vol. 1, p. 235.

tune demands the short sixth line offered by this version ("beijde lijf ende goet"). Therefore a reconstruction has to build on the *Kamper liedboek*. The missing lines can be brought in from the *Antwerps liedboek* as shown in the text below; the changes in the wording of lines 2 and 3 as proposed by Jan Willem Bonda²⁷ have been accepted in order to achieve a better agreement with the music:

In mijnen sijn heb ick vercoren
 een meijnsken al soe ionck van daghen;
 noyt schoonder wijf en was geboren
 ter werelt wijt, na mijn behaghen.
 Om harentwil so wil ic waghen
 beijde lijf ende goet,
 mocht ic noch troost aen haer beiaghen,
 so waer ick vro, daer ic nu trueren moet.

This accounts for the text incipit in the Basevi Codex. Hereafter, the text underlay is easy to carry out and nearly mechanical, as all parts use the tune in identical shapes and the text lines succeed each other nicely in the paired voices all the way through the setting. If the notes between the stretches of pre-existent tune are left only vocalized, the canons will stand out strikingly in the sound picture. Text repetitions are nonetheless clearly in evidence on the music sheet of Anthonisz' painting (see Fig. 4). In my restoration of the song (see Edition A) the text lines are consequently placed below the citations of the tune in the canonic passages, while repetitions of words and lines (marked in italics) discretely colour the remainder of the musical lines.

The text incipit in Canti C, "Le second jour d'avril", is something of a dead end because the French poem seems to be lost. It was apparently associated with the "In mijnen sijn" tune since Agricola's setting in the French chansonnier in Florence, Biblioteca Riccardiana, MS 2794 (from the 1480s) also has been supplied with this text, but only with the first four lines, which have nothing in common with "In mijnen sijn":

Le second jour d'avril courtoys
 Je chevauchoye par la montagne.
 Helas! j'ay perdu ma compaignie.
 Je ne scay ou requiera.²⁸

The restoration of the music

While only one poetical text needs to be considered, we have two readings of the music in sources from just after 1500 to be concerned about. As remarked above, the whole point of setting the tune in two canonic duets a fourth apart seems to be the creation of an exciting, fluctuating sound picture. This can be cumbersome to

²⁷ Bonda, *De meerstemmige*, p. 79.

²⁸ Cited after Alexander AGRICOLA (E. Lerner, ed.), *Opera omnia V* (Corpus mensurabilis musicae 22), American Institute of Musicology, 1970, p. LV.

transmit in writing through constant recopying of the music, and it is evident that neither the scribe of the Basevi Codex nor the editor of Canti C entirely recognized Busnoys' intentions.

The decisive factor is the key signatures. The editor of Canti C placed a key signature of one flat in every staff in every voice, and an extra flat in the Superius on the *f*"-line – I shall return to this later on (see the music incipits in Edition C). However, he recognized that just normalizing the key signatures would not produce a correct realization of the piece, but merely an item in his book that looked like any other piece of four-part music around 1500. To give a hint of how to perform the music he rather exceptionally inserted sharps (or rather naturals or *mi*-signs) in the Contra and Bassus parts in passages where they cite the "In mijnen sin" tune (in Contra before b. 10 and in Bassus before bb. 18 and 36). It is not very systematically done, but it may have been sufficient to inform a 16th century player that the tune of the canons should be played with a high sixth degree.

The Basevi Codex presents the piece with exactly the same key signatures as regards the three highest voices but without any key signature in the Bassus part (see incipits in Edition B).²⁹ Were this key disposition to be followed strictly, it would result in some harsh clashes between the Bassus and the other voices. On the other hand, there is good reason to believe that the key signature in the Contra is the result of a misreading of the scribe's exemplar. If the Bassus was without signature, then it is logical that the Contra, which for long stretches performs an octave canon with the Bassus, likewise should be without. Scrutinizing the Contra on f. 30 it is possible to find an explanation (see Fig. 5 and the facsimile in Picker, 'Newly Discovered Sources'). The Contra opens with a two-note ligature *g'-b'* in which the *b'* must be flattened. The flat was placed before the ligature in the exemplar, and the 16th century scribe routinely shifted it to a place before the mensuration sign. A little way into the third staff comes a ligature *b'-c*" (b. 48), which also had to be flattened. This flat was probably placed before the start of the phrase;



Figure 5. Left half of the Contra voice (Basevi Codex, f. 30)

29 A modern edition based on the Basevi Codex is found in Lenaerts, *Het Nederlands Polifonies Lied*, pp. (24)-(26). Rather strangely Lenaerts only indicates the use of b-naturals in the tune in Contra and Bassus in the setting's second section; this principle could just as well have been applied in the first section. Another edition with flats in all parts, allegedly building on the Basevi Codex, but quite inaccurate in details and completely disregarding Basevi's key signatures as well as the *mi*-signs in Canti C, is published in Goldberg, *Die Chansons von Antoine Busnois*, pp. 370-374. The edition in *Ogni Sorte Edizioni: Renaissance Standards*, Vol. 8 (1984). no. 7, has been inaccessible.

that is before the *brevis a'* (b. 44) and conceivably quite near the beginning of the staff. Also this flat ended up just after the clef. Now the scribe looked at his three staves of music and saw that the second staff missed a flat, and he (or a later user) cautiously added a very small flat to the left of the staff, not in the staff. It was probably in this way the part acquired a key signature all the way through. In the Bassus part, this temptation did not occur, and the scribe just copied the only flat really needed before the note in b. 47. I do not believe in a similar genesis for the key signatures in Canti C. Here the editor probably just brought the notation in line with most contemporary pieces.

If this interpretation of the notation in the Basevi Codex is accepted, the restoration of the song simply follows the notation of this source including the implied accidental flats in the Contra (see Edition A) combined with the text underlay described above. In a few places the Canti C version has been preferred: Contra b. 24.1 (*c*" instead of *b'*, cf. the little canon at the fifth between Contra and Bassus, which appears bb. 22.2-26), Superius b. 11.2, Tenor bb. 24 and 43.2-44.1, Superius b. 30, and Bassus b. 40.2-41.1 (all because of the strict canon); and finally Contra b. 55 (to avoid the dissonance, probably an error in the Basevi Codex).

The result of the restoration is a piece of music with a key signature of one flat in two voice parts and no signature in two other parts, which mirrors the structure of the canonic treatment of the *cantus prius factus*. In this respect, the song does not differ in principle from a number of other songs from Busnoys' hand that build on pre-existing tunes and use some sort of canonic imitation. They first appear in a group of chansonniers from Central France, which preserves chansons from the 1460s and earlier, the chansonniers Nivelles (Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vmc. ms. 57), Wolfenbüttel (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Codex Guelf. 287 Extravag.), and Dijon (Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 517). In the following the musical examples are all taken from the Dijon Chansonnier.³⁰

Busnoys' double chanson "On a grant mal / On est bien malade" combines what sounds like a popular tune as *cantus prius factus* in the tenor with a rondeau written with the popular song as model in the superius (Ex. 2). The *c.p.f.* is imitated quite strictly in the high and low contratenors, a fourth higher and at the fifth below, respectively, and later it also puts its stamp on the upper voice carrying the rondeau text when this voice imitates the tune of two verse lines at the octave. As an indication of the strict imitation in fifths the voices have different key signatures: without flats in the G-Mixolydian superius and tenor, and with one flat in the C-Mixolydian contratenors. In this chanson the composer created a rather ingenious formal construction in order to handle the conflict between the repeat scheme of the rondeau and the ABA-form of the popular tune. It can be viewed as an experimental setting exploring the possibilities of this chanson type.³¹

In "Vous marchez du bout du pie" Busnoys sets two different texts, both in a popular vein, and apparently uses the lines "Vous marches ..." as a common refrain (Ex. 3).

30 All three chansons can be found with complete editions of the related sources, translations and commentary on text and music at <http://chansonniers.pwch.dk/>.

31 See further <http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH161.html>.

Example 2. Busnoys, "On a grant mal / On est bien malade", Dijon Chansonnier, ff. 180v-181 (bb. 1-7)

[Superius]

1. On a grant mal par trop a - -
3. Ma - le Bou - che m'en veult bla - -

[Contratenor altus]

1.3. On est bien ma - la - de pour

[Tenor]

1.3. On est bien ma - la - de pour a - mer

[Contratenor bassus]

1.3. On est bien ma - la - de pour

Example 3. Busnoys, "Vous marchez du bout du pie", Dijon Chansonnier, f. 185v-186 (bb. 1-6)

[Superius]

Vous mar - chez du bout du pie, Ma - ri-o - nec -

[Contratenor altus]

Vous mar - chez du bout du pie, Ma - ri-o -

[Tenor]

Vous, vous mar - chez du bout du

[Contratenor bassus]

Ma - ri-o - nec - te, vous mar - chez du

The tenor and the contratenor altus share a popular tune as *cantus prius factus*. While the refrain lines are set in four-part imitation, which also involves the upper voice, the tenor and contratenor altus alternate in the verse lines by taking two lines each. The first refrain-section, in which the tune is imitated canonically in octaves in superius and tenor *loco* and a fourth lower by the two contratenors, can also boast a sort of *obligato* counterpoint in the tenor and contratenor bassus on the words "vous Marionecte". Here we find flats in the tenor and contratenor altus parts, while the superius and contratenor bassus are without (Nivelle Chansonnier puts in the much needed flat in the superius). According to the structure of the *c.p.f.* the flat in the high contratenor has no effect in the imitative refrain, and it could have been discarded just as it is in the low contratenor. If the chanson had been composed in strict canonic imitation all the way through, it could have had the same disposition as "In mijnen sijn"

with flats in the superius and tenor and no flats in the two contratenors. In this case, however, it was more important that the tenor and contratenor altus alternated in the middle section and accordingly had to share the key signature.

"In mijnen sin" opens with a single *brevis* note in the superius that may connect it to "Vous marchez", where a single *brevis* appears in the tenor. In "Vous marchez", this note partakes in the first presentation of an obligate counterpoint to the canonic imitation, which is sung in the contratenor bassus in bb. 11-13 and 44-47.³² It is divided among the tenor and contratenor bassus with "Vous" in the tenor (Ex. 3, b. 1) and the remainder in the bassus (bb. 2-3), so that the following tenor entry is not masked. This beginning, with the single *brevis* in the tenor, may have been inspired by Ockeghem's well-known "S'elle m'amera / Petite camusette" (Ex. 4),³³ but in that case Busnoys certainly outdid his mentor in his very elegant and inventive double chanson, which comes up with an effective solution to setting common refrain lines around two different texts, and it is funny and a bit tongue-in-cheek.

In "S'elle m'amera / Petite camusette" (Ex. 4), the only explanation of the single *a* in the tenor is that it could support the superius and help to stabilize the intonation. Nothing similar is called for in "In mijnen sijn". Possibly the note should not be sung at all in the start of the song, but only in the repeat of the first section, where it functions as the final note of the cadence of the *prima volta* (see editions bb. 21-22). In Ockeghem's double chanson a popular Dorian tune in the tenor too is imitated at the fifth in the contratenor altus (and the superius) and at the fourth below in the contratenor bassus; both voices "imitating at the fifth" are without flats, and the tenor itself does not need one as the rules for performance automatically provide a *b-flat* in bar 5.

Example 4. Ockeghem, "S'elle m'amera / Petite camusette", *Dijon Chansonier*, ff. 164v-165 (bb. 1-7)

[Superius]

[Contratenor altus]

[Tenor]

[Contratenor bassus]

1.3.4. Pe - ti - te ca - mu - sec - te, a la mort

1.3.4. Pe, pe - ti - te ca - mu - sec - te, a

1.3.4. Pe -

32 See further <http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH166.html>.

33 Cf. David FALLOWS, 'Trained and immersed in all musical delights': Towards a New Picture of Busnoys' in Higgins, *Antoine Busnoys*, pp. 21-50 (p. 31).

In this very small selection of songs we can discern a progression in experimentation with the setting in four parts of popular tunes. Ockeghem's "S'elle m'amera / Petite camusette" builds on the classic combination chanson with a rather fickle love song in the form of a rondeau in the superius and a forthright popular song about the love of the ever-young Robin and Marion pair in the lower voices. And the superius joins the imitation of its opening gesture creating a four-part opening imitation. In Busnoys' "On a grant mal / On est bien malade" the rondeau poem was created with the popular song as its model, and in "Vous marchez du bout du pie" two popular texts are combined, and still greater parts of the superius line cite the popular tune as a consequence of the use of more or less canonic imitation. "In mijnen sijn" represents the final step away from the combination chanson, and the means to achieve the dominance of the popular tune is pervading canonic imitation.

The technique of canonic imitation was in the middle of the 15th century and earlier always exact or strict and restricted to the intervals of unison and octave, and fifth and fourth in what Tinctoris classified as *fuga*,³⁴ and often to be derived *alla mente* from a notated part according to a written *canon*. Ockeghem appears to be the first composer to use *diatonic imitation* in which the number of the interval is reproduced precisely while its quality might change (for example minor third changed to major third or *vice versa*), as found in canon-compositions such as "Prenez sur moi vostre exemple amoureux" and *Missa Prolationum*.³⁵ The diatonic way of imitation soon became widespread as it is much easier to incorporate in harmony. It is also found in the imitative lower voices in combination chansons of the 1460s, but Busnoys decided on the traditional and difficult strict imitation at the fourth and fifth in his experimental setting of a popular tune.

The imitation plan of the first repeated section in "In mijnen sijn" looks mechanical: an octave canon at the distance of two bars in Tenor and Superius is twice followed by Bassus and Altus a fourth lower (bb. 1-12 and 13-22), but in the first line Tenor and Superius prolong the canon with a small cadential figure (bb. 8-10 and 10-12), which serves as an *obligato* counterpoint to the entries of Bassus and Contra – a devise known from "Vous marchez du bout du pie". In the second part, the scheme is somewhat softened and the texture lightened: The fifth and sixth lines of the poem are treated as a unit and imitated in Tenor and Superius at the distance of two and a half bars (bb. 23-33), which grows to three and a half bars when only the Superius lets the final note of the fifth text line get its full value (bb. 28.2-29.1). In the meantime Contra and Bassus have performed a snippet of canon at the fifth (bb. 22.2-26), which bridges the surprising, disrupted cadence of the *seconda volta* – a striking idea! Starting in bar 33, Contra and Bassus repeat literally the Tenor-Superius imitation a fourth lower, but in inverted counterpoint as the highest voice, Contra, now starts the

34 *Terminorum musicae diffinitorium*, before 1475: "Fuga is the identity of the parts of a melody with regard to the value, name, shape, and sometimes even place on the staff, of its notes and rests" (translation cited after p. 74 in Peter URQUHART, 'Calculated to Please the Ear: Ockeghem's Canonic Legacy', *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 47 (1997), pp. 72-98).

35 *Ibid.* pp. 74-78.

canonic imitation with the Tenor's entry, while the Bassus brings the longer Superius entry. Tenor and Superius here give support in a quite expressive manner: Tenor with a typical long "Busnoys" phrase (bb. 32-37)³⁶ followed by Superius with a wonderful insertion bb. 39-40.³⁷ In the last two text lines the setting is complicated by stretto effects and dense polyphony around the now well-known pattern of T-S and B-C, where the distance between the entries is first one bar (bb. 44-52), and then one and a half (from bb. 53). A side effect of all this ingenuity is a bit of harshness in some places, but not more than in other early four-part chansons.

Sound and musica recta

The most extraordinary feature of this restoration of Busnoys' "In mijnen sijn" (or of a performance according to Canti C or the Basevi Codex if one follows the hints given by the natural signs or the missing key signature³⁸) is the fact that there is not one single sounding B-flat in the two structural voices Tenor and Superius in the repeated A-section; and it makes no difference if the song is notated with a flat in two, three or four voices. In fact, the only sounding flat in the restored version's A-section comes in the first bar of the Contra voice. B-flats only come to play a role in the second part, at first discretely, and then only with any weight and colouring of the harmony from about bar 40.

This is caused by the nature of the *cantus prius factus* in combination with the paired canonic imitation at the fourth below. The tune's insistence on the Dorian octave's high fifth twists the sound world perceived by the listener in the direction of Mixolydian rather than of Dorian in the first section (g'-c' (transposed) and d'-g (untransposed) put together produce a Mixolydian octave). In the setting's second section the modules of fourths (cf. Ex. 1) slowly move towards the low Dorian fifth, which allows it to end regularly in G Dorian.

The prominence of this high fifth is clearly marked in the two completely preserved sources, both of which in the Superius voice have a key signature with a second flat added before *f*" (see the incipits in Editions B and C). This flat indicates that a high tessitura is used in the upper voice with a fictive (*ficta* or *falsa*) hexachord on *c*", *extra manum*, and that one can expect a sound characterized by high E-naturals (the hexachordal step *mi*).³⁹ This phenomenon occurs quite often in 15th century manuscripts and is still encountered in Petrucci's prints. In this case it also looks like a natural consequence of the transposition of the Dorian tune in the Superius up a fourth from its normal pitch – the flat insists on the scale's high sixth degree.

36 Cf. note 15 above.

37 Of course, it is possible in these two canonic duets to raise also the leading notes in the lower voices and thereby keep the canons absolutely strict (Tenor bb. 28.2-29.1, and Bassus bb. 42.2-43.1), but this can be left to the discretion of the performers. The present performer would prefer not to do it.

38 My edition of the song in the Basevi Codex (Edition B) is very close to Picker's Ex. 1, which gives the first section of the song, cf. Picker, 'Newly Discovered Sources', pp. 136-137.

39 The classical (if rather incomplete) explanation of these flats before *f*" was published by Edward E. LOWINSKY in his article 'The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music', *The Musical Quarterly* 31 (1945), pp. 227-260, see pp. 254-256.

Why, then, did Busnoys not compose his setting with the tune at its normal pitch in the tenor as, for example, Agricola did? It would simply be impossible for him to carry out the ideas laid down in "In mijnen sijn" if he had composed it in D Dorian. The two voices performing the tune a fourth lower would have to be notated in a key signature of one sharp in order to keep the structure intact. Such a notation was not known or used in the second half of the 15th century, and if it had been possible, the piece would belong entirely to the realm of *musica ficta* without any poetic motivation.⁴⁰ By working out the piece on a tenor with a one flat key signature, Busnoys was able to keep its sound world within the limits of what contemporary music theory viewed as *musica recta*.

That is the tonal system consisting of the notes offered by the *Guidonian Hand*, a brilliant teaching tool used for centuries to teach children and beginners to find their way around in the tunes of plainchant. It was ruled by a scale from *Gamma-ut* (= G) to *e*", which included only one variable scale degree, B, which could be natural or flattened in order to facilitate movements to or from melodic figures in which the note F was of importance. This scale was organized by identically constructed hexachords on overlapping positions on C, F and G, called *hexachordum naturale*, *molle* and *durum*. If a flat is added at the beginning of the staves, this *recta* system is transposed down a tone with F as its lowest note. B-flat then acquires a fixed position in the scale, and consequently E becomes the variable degree.

This is – shortly told – how the function of the key signature (in reality a concept belonging to the 17th century) of one flat is often presented in the musicological literature, even if there is some disagreement, as a transposition of the hexachordal system.⁴¹ It is however difficult to find supporting evidence in contemporary literature. The hard and fast rule is that a note in a position ruled by a flat has to be sung as *fa*, that is, as a tone in a scale segment where it has a semitone below and a whole tone above. In compositions with flats prescribed in all voices, this will often automatically result in a scale transposition, for example in pieces ending on F, and after a few generations in common use these key signatures acquired something like their modern meaning to such a degree that copyists and editors had difficulties in completely understanding the notation of slightly older music.

What modern music theoreticians seem to have overlooked, and what Busnoys' "In mijnen sijn" so clearly demonstrates, is that a signature in a piece with differing signa-

40 On using fictive scales for poetic reasons, see the commentary on the unique chanson "La plus bruïant, celle qui toutes passe" in the Copenhagen Chansonnier (Copenhagen, The Royal Library, MS Thott 291 8°), <http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH029.html>. Concerning composition with sharps without notating them, see my article 'Prenez sur moi vostre exemple: The 'clefless' notation or the use of fa-clefs in chansons of the fifteenth century by Binchois, Barbingant, Ockeghem and Josquin', *Danish Yearbook of Musicology* 37 (2009), pp. 13-38, http://www.dym.dk/dym_pdf_files/volume_37/volume_37_013_038.pdf.

41 Cf. Margaret BENT, 'Musica ficta' §3 (ii), *Grove Music Online*. Aug. 2009, and *idem*, 'Musica Recta and Musica Ficta', *Musica Displina* 26 (1972), pp. 73-100; Bent's position is slightly modified in *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*. (Criticism and Analysis of Early Music), New York: Routledge, 2002, pp. 7-12. The opposite view that the scale is transposed into a partial *ficta* domain can be found in Karol BERGER, *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 64 ff.

tures in its voices need neither transpose the scale or the system nor have the prescriptive consequences of the modern key signature. Rather, it seems to be just an indication of *default positions within musica recta*, at the same time perhaps signalling compositional procedures such as the transposition of the well-known tune, and a notice of the composition's tonal ending. To the performers it suggests which interpretation of the scale's variable step to consider first, but it does not exclude that the alternative position, a semitone higher, has to be preferred when demanded by the context – without in any way transgressing the boundaries of *musica recta*. The reverse is of course just as true: In a voice with no signature, it may just as often be necessary to sing the lower alternative.

In Busnoys' generation we meet this exploration of *musica recta*'s possibilities in many songs, especially songs in the Dorian mode. Here we can see how the music scribes tried quite different instructions to the performers in the form of key signature in order to obtain the expected flexible sound picture. Busnoys was a master of exploiting the tonal system and the music theory of his time to the limit. Maybe that is why he in particular was censored by the pedantic Tinctoris for his knowledge of the traditionally taught theory's loopholes and irregularities – and why his music is among the most difficult for the modern editor to handle.⁴² However, the recognition of the non-prescriptive nature of partial signatures so clearly indicated by “In mijnen sijn” can be a great help in solving knotty problems in many other works by Busnoys, and by his younger colleagues.

The rigid structure, almost schoolmasterish, might suggest a genesis of “In mijnen sijn” during Busnoys' years of apprenticeship. But sung with text in the restored version the music does not seem to be so squarely cut, sooner quite elegant and not completely predictable with its varying leading voices and slow change of harmonic colour, and the free passages help to hide the scaffolding. Compared to Busnoys' combination chansons from the 1460s, the song reveals close connections with the problems occupying a composer during his best years, namely in the development of new genres of secular music. In the composing of polyphony based on popular texts and tunes one of the challenges was how to extend the characteristic and fresh melodic style of the popular song to the whole polyphonic fabric. “In mijnen sijn” convincingly puts forward a solution involving widespread canonic imitation. The idea of imitation became the dominant technique, but the canonic concept as well enjoyed great success as testified by the canonic multi-voice arrangements of popular chansons by Josquin Desprez.

42 See for example the comments on the bergerette “M'a vostre cuer mis en oubli” and other chansons by Busnoys in the Copenhagen Chansonier, <http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH010.html>.

Abstracts

Væsentlige sider af min diskussion af Busnoys' "In mijnen sijn" kommer klarest til udtryk i de nodeudgivelser, som følger med artiklen. De omfatter særskilte udgivelser af sangens to eneste komplette kilder, der stammer fra det første årti i 1500-tallet. Disse kilder rejser for enhver, der ønsker af udføre sangen, nogle besværlige spørgsmål om hvordan musikken skal forstås. Nodeudgivelserne omfatter også mit forsøg på at besvare disse spørgsmål gennem en restaurering af "In mijnen sijn". Selve restaurationsprocessen sætter fokus på nogle emner, der er vigtige for vores forståelse af udviklingen af kompositoriske praksisser i anden halvdel af 1400-tallet, især hvad angår faste fortegnets rækkevidde og betydning og hvad angår streng kanonteknik og udviklingen af flerstemmige udsættelser af populære sange. Desuden finder jeg ikke at denne flamske sang har fået den opmærksomhed fra musikvidenskaben, som den fortjener.

Important aspects of my discussion of Busnoys' "In mijnen sijn" are most adequately represented by the musical editions appended to this article. They include separate editions of the song's only two complete sources, which date from the first decade of the 16th century. For anybody who wants to perform the song, these sources raise some thorny questions about how to understand the music. The editions include my attempt to answer these questions by means of a restoration of "In mijnen sijn". The process of restoration highlights some issues of importance to our perception of the development of compositional practice in the second part of the fifteenth century. These issues concern the extent and meaning of the roles of key signatures, strict canon techniques and the development of polyphonic settings of popular songs. Furthermore, in my opinion this Flemish song has not received the attention it deserves from musicology.

Antoine Busnoys, *In mijnen sijn*

Edition A

Restored by Peter Woetmann Christoffersen, based on the version in
Florence, Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini, Ms. Basevi 2439 ff. 29^v-30: Busnoys

Florence, Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini, Ms. basevi 2439 ff. 29^r-30^r: Busnoys

Busnoys, *In mijnen sijn* (restored), p. 3

33

goet,

goet, om ha - rent - wil so wil ic wa - ghen beij - -

ha - - rent wil so wil ic wa - ghen

goet, om ha - rent - wil so

38

lijf en - de - goet,

de lijf en - de goet, mocht

bei - de lijf en - de goet,

wil ic wa - ghen beij - de lijf en - de goet,

44

mocht ic noch troost aen haer be - ia - ghen, mocht ic noch

ic noch troost aen haer be ia - ghen,

mocht ic noch troost aen haer be - ia - ghen,

mocht ic noch troost aen haer be - ia - ghen, mocht ic noch

Busnoys, *In mijnen sijn* (restored), p. 4

50

troost aen haer be ia - - ghen, so

mocht ic noch troost aen haer be - ia - - ghen,

so waer ick vro,

troost aen haer be - ia - - ghen,

55

waer ick vro, daer ic nu true - ren moet, 3

so waer ick

daer ic nu true-ren moet, so waer ick

so, so waer ick vro, daer

61

nu true - ren moet.

vro, daer ic nu true-ren moet.

vro, daer ic nu true - ren moet.

ic nu true - ren moet.

Antoine Busnoys, *In myne zynn*

Edition B

Firenze, Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini, Ms. Basevi 2439 ff. 29^v-30: Busnoys

[Superius] Mensura = ♩

In myne zynn

Contra

In myne zin

Tenor

In myne zynn

Bassus

In myne zynn

7

12

Busnoys, *In myne zynn*, p. 2

18

First system of music, measures 18-20. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 18 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The Soprano staff has a melodic line with a first ending bracket over measures 19-20. The Alto staff has a similar melodic line. The Tenor staff has a melodic line. The Bass staff has a melodic line. The system ends with a double bar line and repeat dots.

21

Second system of music, measures 21-23. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 21 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The Soprano staff has a melodic line with a second ending bracket over measures 22-23. The Alto staff has a melodic line. The Tenor staff has a melodic line. The Bass staff has a melodic line. The system ends with a double bar line and repeat dots.

26

Third system of music, measures 26-28. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 26 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The Soprano staff has a melodic line. The Alto staff has a melodic line. The Tenor staff has a melodic line. The Bass staff has a melodic line. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Busnoys, *In myne zynn*, p. 3

33

First system of music, measures 33-37. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a whole rest in measure 33 and a whole note in measure 34. The second staff is a treble clef with a half note in measure 33, a quarter rest in measure 34, and a half note in measure 35. The third staff is a treble clef with a half note in measure 33, a quarter rest in measure 34, and a half note in measure 35. The bottom staff is a bass clef with a whole rest in measure 33 and a whole note in measure 34.

38

Second system of music, measures 38-43. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a half note in measure 38, a quarter rest in measure 39, and a half note in measure 40. The second staff is a treble clef with a half note in measure 38, a quarter rest in measure 39, and a half note in measure 40. The third staff is a treble clef with a half note in measure 38, a quarter rest in measure 39, and a half note in measure 40. The bottom staff is a bass clef with a half note in measure 38, a quarter rest in measure 39, and a half note in measure 40.

44

Third system of music, measures 44-48. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a half note in measure 44, a quarter rest in measure 45, and a half note in measure 46. The second staff is a treble clef with a half note in measure 44, a quarter rest in measure 45, and a half note in measure 46. The third staff is a treble clef with a half note in measure 44, a quarter rest in measure 45, and a half note in measure 46. The bottom staff is a bass clef with a half note in measure 44, a quarter rest in measure 45, and a half note in measure 46.

Busnoys, *In myne zynn*, p. 4

50

Four-part setting of a Flemish song. Measures 50-54. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. The parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Measure 50 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Soprano part has a sharp on the second line. The Alto part has a sharp on the second line. The Tenor part has a sharp on the second line. The Bass part has a sharp on the second line. The music features various note values including minims, crotchets, and quavers, with some rests. There are some accidentals (sharps and flats) throughout the passage.

55

Measures 55-60. The music continues with similar rhythmic patterns. Measure 55 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Soprano part has a sharp on the second line. The Alto part has a sharp on the second line. The Tenor part has a sharp on the second line. The Bass part has a sharp on the second line. There are triplets indicated by a '3' in measures 56 and 57. The music ends with a double bar line in measure 60.

61

Measures 61-64. The music continues with similar rhythmic patterns. Measure 61 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Soprano part has a sharp on the second line. The Alto part has a sharp on the second line. The Tenor part has a sharp on the second line. The Bass part has a sharp on the second line. There is a first ending bracket in measure 62, labeled '1)'. The music ends with a double bar line in measure 64.

1) *Contra*, bar 64, the final note is a *longa*.

Antoine Busnoys, *Le second jour d'avril* [In mijnen sijn]

Edition C

Canti C, O. Petrucci, Venezia 1504, ff. 55^v-56: Anonymous

[Superius] Mensura = ♩

Le second jour d'avril

Contra

Le second jour d'avril

Tenor

Le second jour

Bassus

Le second jour

7

12

Busnoys, *Le second jour d'avril*, p. 2

18

First system of the musical score, measures 18-20. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 18 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The Soprano part has a first ending bracket over measures 18-20. The Alto part has a whole rest in measure 18. The Tenor part has a whole rest in measure 18. The Bass part has a whole rest in measure 18. The system ends with a double bar line and repeat dots.

21

Second system of the musical score, measures 21-23. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 21 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The Soprano part has a second ending bracket over measures 21-23. The Alto part has a whole rest in measure 21. The Tenor part has a whole rest in measure 21. The Bass part has a whole rest in measure 21. The system ends with a double bar line and repeat dots.

26

Third system of the musical score, measures 26-28. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 26 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The Soprano part has a whole rest in measure 26. The Alto part has a whole rest in measure 26. The Tenor part has a whole rest in measure 26. The Bass part has a whole rest in measure 26. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Busnoys, *Le second jour d'avril*, p. 3

33

38

1)

44

1) *Superius*, *mi*-sign before bar 39 is placed a third too low.

Busnoys, *Le second jour d'avril*, p. 4

50

8

55

8

61

8

1)

1) *Contra*, bar 64, the final note is a *longa*.

Om at fare vild i verdensmusikkens buskads

Historien om en lp¹

Da Poul Rovsing Olsen i juli 1982 og alt for tidligt døde af en aggressiv lungecancer efterlod han sig ikke bare et markant fodafttryk i den danske og internationale musikverden, men også et eksemplar af en plade, som i sin egen ret er blevet en milepæl i den elektroniske verdensmusiks historie. I hans vindueskarm stod nemlig pladen *My Life in the Bush of Ghosts* (MLBG), der i 1981 var blevet udgivet af Brian Eno og David Byrne, to unge og ambitiøse musikere med sans for det nye og anderledes og med en stor interesse for den musik, der i det meste af Rovsing Olsens liv havde hans store kærlighed – den arabiske eller orientalske musik.

Poul Rovsing Olsen (PRO) var ifølge hans enke Louise Lerche-Lerchenborg² (LLL) rasende over hvad der befandt sig i rillerne på lp'en og som et allerede igangsat projekt havde han sat sig for at rette op på den uret, som han følte der var blevet gjort. Det nåede han aldrig og derfor er denne historie en rekonstruktion af og et tilbageblik på en begivenhed, der dels har været ubehandlet i den danske musikvidenskabelige verden og hvis detaljer er omstridte, dels rummer så mange principielle elementer af interesse for faget, at den stadig har betydning for hvordan mange af historiens protagonister forholder sig til begreber som ejerskab, fusion, kreativitet og nyskabelse i forhold til musik i dag.³

My Life In The Bush Of Ghosts

MLBG var banebrydende i verdens- og samplingsmusikkens historie fordi den som den første hele lp – og i øvrigt helt uden digital teknik, men i stedet klippet og splej-

- 1 Feld har udgivet en artikel vedr. en parallel sag og en fælles engelsksproget artikel er udkommet i 2010: Steven FELD & Annemette KIRKEGAARD: *Entangled Complicities in the Prehistory of "World Music": Poul Rovsing Olsen and Jean Jenkins Encounter Brian Eno and David Byrne in the Bush of Ghosts*. Popular Musicology Online. Issue 4 Folk, World Music, Jazz. 2010. Denne artikel adskiller sig fra de øvrige ved at fokusere på den danske del af historien og på det opsøgende arbejde, som jeg alene har foretaget i forbindelse med og ved siden af Felds mange besøg i København mellem 2004 og 2009. Selvom ordene og fraserne i denne tekst derfor er mine, er Steven Feld på alle vigtige punkter medforfatter af arbejdet. Jeg vil takke for samarbejdet, eventuelle fejl er dog mine egne.
- 2 Samtale med LLL i hendes hjem 2006 og efterfølgende telefonisk og skriftlig kommunikation (AK)
- 3 I forbindelse med arbejdet med denne sag er jeg blevet overrasket over at se at stort set samtlige institutioner i den datidige danske musikforskning var inddraget. Det er ikke denne artikels ærinde at gøre sig til dommer over nutidige og afdøde personers handlinger, men at belyse et afgørende moment af principiel betydning også for samtiden.

set på gammeldags vis – fusionerede etnografiske optagelser og andre fundne lyd-objekter med danse-grooves i et ambient techno design.⁴ Pladen har kultstatus i dag, hvilket både ses af den respekt og popularitet den har i en bred kreds af musikfolk og på de mange genudgivelser, der er kommet siden førsteudgivelsen i 1981 kulminerede i 2006 i en re-masteret og forlænget udgave med ekstra materiale – alt sammen del i fejringen af 25 året for pladens oprindelige udgivelse.⁵ Det der meget konkret ophidsede PRO⁶ var, at der blandt de etnografiske optagelser, som dannede udgangspunkt for fusionen på MLBG, befandt sig en af hans egne optagelser – sangen *Abu Zeluf* med den libanesiske sangerinde Douniah Yunis⁷, som han tilfældigt havde optaget i den navnkundige oud-spiller Munir Bashirs hus i Beirut på vej til en forskningsrejse i den arabiske golf i 1972. PRO noterede i sin dagbog d. 4. februar 1972: “optog ved middagstid folkesange med en af Munirs protegéer. En skøn 22 årig pige, Dunia, der var en herlig sangerinde.”⁸

Hvordan sangen senere endte i Byrne og Enos værk er illustrativ for de processer, som styrede dele af musikproduktionen i slutningen af 1970erne, og hvordan PRO fik kendskab til denne fusion er et stykke dansk musikhistorie, som omfatter medialisering, uforberedthed på teknologiens muligheder, journalistisk nyheds-flair og en tidstypisk strid om, hvordan verdens musikformer skulle forvaltes i mødet med de nye teknikker og de kontaktflader, som kulturmødet skabte. MLBG kan ses som euro-amerikansk elite kunst-pop og albummet hentede i tråd med den æstetisering og kunstliggørelse af rockmusikken, som prægede de sene 70ere, sine elementer fra en lang række forskellige reallyde. Der blev samlet fra radioudsendelser med uidentificerede stemmer, eksalterede taler fra eksorcister og radioprædikanter og fra plader med musik fra den 3. verden. Det hele blev holdt sammen af markante rytmiske grooves.

Processen bygger derfor på den adskillelse af lyde fra deres ophav, som R. Murray Shafer har kaldt *Schizophonia*⁹ og som indeholder en modernistisk bekymring for splittelsens konsekvenser for forholdet mellem den ‘levende original’ og den teknisk reproducerede kopi. I dette perspektiv spores en frygt for at reproduktionen skal medføre et tab. Feld har modsat hævdet at situationen i stedet kan afstedkomme en forstærkelse (*amplification*) af sociale og æstetiske betydninger. Dette sker navnlig i koblingen til musikken fra den 3. verden, når de ellers marginale lyde bliver genforhandlet i verdensmusikens spiral af stigende efterspørgsel på forskellighed iklædt en

4 Eno, Brian & David Byrne. 1981. *My Life in the Bush of Ghosts*. London: EG Records/ New York: Sire, LP.

5 MLBG udkom første gang som cd i 1990, så i en let forandret form i februar 1994, hvor nummeret Qu’ran var taget ud samt flere genoptryk inden jubilæumsudgaven i 2006. Til den sidste udgave havde musikforskeren David Toop forfattet en booklet om pladen.

6 Jeg anvender i resten af teksten forkortelsen PRO, som Røvsing Olsen ifølge Erich Stockman selv var ganske glad for.

7 Sangerinden kaldes lidt forskelligt: PRO kalder hende Dunia Yunis, mens Eno /Byrne kalder hende Dunia Yusin. Jeg kalder hende Douniah fordi det er stavemåden på den håndskrift (antageligt i Munir Bashirs hånd) der findes på Dansk Folkemindesamling. Den er på engelsk, men fra de øvrige breve ved jeg at PRO og Munir altid skrev på engelsk til hinanden).

8 Poul Røvsing OLSEN: *Dagbogsblade fra rejse 1972, Libanon, Abu Dhabi, Dubai, Bahrain, Indien, Grækenland. Feltnoter*. København: Dansk Folkemindesamling. 1983. s.5 (Udgivet efter forfatterens død).

9 R. Murray SCHAFFER: *The Tuning of the World*. New York: Alfred A. Knopf. 1977. s. 90.

stor grad af enshed.¹⁰ Feld betegner dette som 'Schizmogogenesis'¹¹, og hvor splittelsen i Schafers optik fører til frygt for tab af 'aura' i forhold til den originale 'tekst' i den massekommunikerede gengivelse, antyder Feld at forhandlingen i visse tilfælde kan forstærke musikkens 'aura'.¹²

Forstørrelsen giver ifølge Feld plads for nye cirkulatoriske liv og for nye sociale og æstetiske betydninger, og han undersøger, hvad der sker når tidligere marginale 'etnografiske' optagelser bliver genforhandlet og når stemmer og lyde fra 'de andre' på forskellig vis editeres, kopieres og inkorporeres i kommerciel pop eller i avantgarde-produktioner med andre dagsordenen end de 'oprindelige'. Hvad er det så der bliver forstærket?

Historien om MLBG omhandler disse spørgsmål og fortæller dermed noget principielt om verdensmusikkens historie; det bliver nemlig en form for musikproduktion, der introducerede en ny kuratering af den ikke-vestlige musik, som tidligere var blevet betegnet 'folk', 'primitiv', 'eksotisk' eller 'international'. Også hos Toop¹³ bruges ordet kuratering og jeg vil vende tilbage til dette.

Denne tankerække præciserer desuden, at hybriditeten er et grundvilkår for produktionen og videreformidlingen af 'de andres musik'. Hybriditeten sætter særlige vilkår for både musikalske æstetiske processer og for forholdene omkring ejerskab til musikken. Hybriditeten virker endvidere ind på diskursen vedrørende ejerskabsforholdene. Netop på grund af det hybride musikideal i store dele af verdensmusikken har forholdet mellem imperialistiske kulturelle lån og forskellige grader af mellemfolkeligt samarbejde ofte været fremhævet¹⁴, og i forhold til MLBG har diskussionen af rettigheder til de anvendte klip og produkter fulgt projektet siden dets fødsel.

Verdensmusikkens afhængighed af økonomiske strukturer og risiciene for udnyttelse af oprindelige autorer og musikere sekunderes af et endnu mere udtalt narrativ omkring fejring af netop forskelligheden. I det første tilfælde er verdensmusikkens 'maskine' altid en trussel, mens den i det andet oftest ses som en entydig positiv kraft, der bliver synonym med anti-essentialisme og med håb om større kulturel balance mellem forskel og enshed.

Studiearbejdet og indspilningen startede allerede i 1979: Eno og Byrne var tilsyneladende ganske opmærksomme på de problemer som 'gratis' lån kunne medføre. Derfor er alle kilderne på MLBG oplyst med referencer og sangerne navngivne; den egyptiske pop-sangerinde, Samira Tewfik, gospelkoret The Moving Star Hall Singers fra Georgia, en uidentificeret prædikant, osv. Anstrengelserne for at finde de forskellige ophav og få

10 Veit ERLMANN: "The Politics and Aesthetics of Transnational Musics". *The World of Music* vol. 35,2. Berlin. 1993.

11 Steven FELD: "From Schizophrenia to Schismogenesis: on the Discourses and Commodification Practices of "World Music" and "World Beat"". Charles KEIL og Steven FELD (red.), *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press. 1994. s. 257-289.

12 Betegnelsen 'Aura' refereres til Walther BENJAMIN: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 1935.

13 David TOOP: *Ocean of Sound; Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail. 1996. s. 124.

14 Louise MEINTJES: "Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning." *Ethnomusicology*, Winter 1990.

tilladelse til brug af "stemmerne" var medvirkende til at forsinke udgivelsen til 1981.¹⁵ Ud over de fundne lyde er musikken karakteriseret af Byrne og Enos innovative brug af "guitars, basses, synthesizers, drums, percussion and found objects"¹⁶. De medvirkende musikere tæller fx Busta Jones og Bill Laswell. Trods de mange forsikringer og de gode hensigter kan vi med meget stor sikkerhed sige, at PRO ikke var blevet spurgt om at bidrage til pladen. På MLBGs cover er det dog nøje angivet at sangen er hentet fra udgivelsen "The Human Voice in The World of Islam" og sangerinden er nævnt, om end ved forkert navn, Dunya Yusin. Optageren, dvs. musiketnologen PRO, er derimod ikke nævnt. Først med jubilæumsudgivelsen i 2006 var indsamleren nævnt, men her tilskrives optagelsen fejlagtigt antologiens anden etnolog, den amerikanske forsker Jean Jenkins (JJ).¹⁷

Music in the World of Islam

"Music in the World of Islam" blev udgivet af det britiske pladeselskab Tangent Records i 1976 og var en seks lp stor antologi, der på baggrund af etnografiske optagelser systematisk skildrede musikken ud fra organologiske principper.¹⁸ Første lp, den der er i søgelyset her, omhandlede stemmen, mens de efterfølgende præsenterede forskellige instrumentgrupper. Udgivelsen beskrev således en kuratering af materialet, der havde til formål at undgå at præsentere musikken som regionalt/nationalt fænomen. I et brev til PRO forklarede JJ baggrunden:

The records I have decided to do on a typological basis. That is: I think I am thinking along the lines of "Flutes of the Islamic World", "Drums of the Islamic World", "Reed Instruments of the Islamic World", and two on stringed instruments, one of which may be called "Lutes of the Islamic World". Obviously the reason for this approach is that it is quite impossible for us to include records of music from each locality or country, and we do not wish any area to feel "left out in the cold". This means, of course, that you and I will have to combine our recordings, and we will share the royalties on a pro Rata basis...[...]¹⁹

Opdelingen hænger sammen med, at anledningen til LP-udgivelsen var en stor udstilling af musikinstrumenter fra den islamiske verden på Hornimans Museum i London, kurateret og ledet af Jean Jenkins, der i midten af 70erne var museumsinspektør

15 Steven FELD. "My Life in the Bush of Ghosts: La 'world music' e la mercificazione dell' esperienza religiosa." Giovanni Guirriati (red.): *Incontri di Etnomusicologia: Seminari e conferenze in ricordo di Diego Carpitella*. Rome: Academia Nazionale di Santa Cecilia, Serie V, EM, Quaderni, Archivi di Etnomusicologia, 2007. s. 329-348 og Steven FELD: "My Life in the Bush of Ghosts: "World Music" and the Commodification of Religious Experience". Bob White (red.): *Rethinking Globalization Through Music*. Bloomington: Indiana University Press. 2011.

16 Citeret fra covernotes bragt på CD-udgivelsen fra 1994.

17 I mellemtiden – og som følge af en grad af selvcensur – var sporet Qur'an, som faktisk var JJs optagelse, blevet fjernet fra pladen (Feld 2007/2011 samt Feld & Kirkegaard 2010).

18 Jenkins, Jean & Poul Røvsing Olsen red. 1976a. *Music in the World of Islam*. London: Tangent Records, seks LPer, genudgivet i 1994 på 3 CDer, London: Topic Records.

19 Brev fra JJ til PRO 24.4.1975. Rigsarkivet.

ved museet. JJ var en handlekraftig og på sine felter lidt kontroversiel kvinde.²⁰ Hun var meget flittigt rejsende, havde lavet etnografiske optagelser mange steder i verden og hun levede i perioder af at opkøbe instrumenter og videresælge dem til andre museer. Det var fx hende, der fik ansvaret for at indrette det "Ikke-Europæiske rum" i det nyindrettede Musikhistoriske Museum i Åbenrå i 1965/66,²¹ og hun havde således både sin gang i Danmark og en tæt kontakt til den internationale kreds af omrejsende musikeknologer.

De første kontakter mellem JJ og PRO har jeg gennem Dansk Folkemindesamlings (DFS) brevsamling i Rigsarkivet sporet til begyndelsen af 1960'erne, hvor en ærefrygtig ung PRO starter en dialog med den erfarne og berygtede JJ, der senere udvikler sig til et arbejdsfællesskab omkring udstillingen i London og udgivelsen af MIWI – et fællesskab, som i perioden fremstår som et nært og inderligt venskab.

Fra starten var JJ en slags mentor for PRO og hun instruerede ham ved adskillige lejligheder i hvordan man kunne overleve i branchen og få økonomien til at gå op. Således skrev hun til PRO i forbindelse med en af hans mange rejser til London i første halvdel af 1960'erne: "The BBC is interested in really a lot of things. So if you can bring original (or dubbed) tapes, I should do so. They like to make their own selection and they pay 30/per minute"²² Senere: "The BBC is interested in the tapes. They pay between 1.1.1 and 1.10 per minute, so you can pay all the costs of such a trip that way, having the newspaper money for other purposes".²³

I brevvekslingerne i DFS' arkiv kan man følge hvordan forhandlingerne om tilrettelæggelsen af arbejdet med både udstillingen og pladeudgivelsen skrider frem. Det er venskabet til trods tydeligt, at der ikke er et ligeværdigt forhold mellem de to og det er ligeså tydeligt at det er JJ, der sætter vilkårene og ikke mindst står for kontakten til sponsorer og agenter i både plade- og museumsverden. Det noget ulige forhold afspejles også i fordelingen mellem de to indsamleres bidrag til pladerne. JJs optagelser udgør hovedparten af det udgivne og faktisk udgør hendes bidrag sammenlagt og henover de 6 lp'er op mod 80%. Det er dog sådan at på netop den første – og mest spillede – plade, MVWI, er fordelingen næsten lige.

PRO var opmærksom på dette og gentagne gange rykkede han både JJ og producer Mike Steyn fra Tangent Records for en fastsættelse af nogle konkrete tal (*Minutage*) for den enkeltes bidrag med henblik på udbetalingen af royalties. I praksis bad han om en kontrakt. Det er aldrig lykkedes os at finde en endelig kontrakt og alt tyder på at en sådan aldrig er blevet færdiggjort. Det eneste som findes er et udkast til kontrakt,

20 Samtaler Mette Müller og Anne Zeeberg.

21 Aftalen kom i stand gennem bekendtskabet med professor Henrik Glahn fra Musikvidenskabeligt Institut ved Københavns Universitet, som dengang var direktør for museet og den senere museums inspektør Mette Müller. Glahn kendte antagelig JJ gennem sit arbejde i CIMCIM (Comité International des Musées et Collections d'instruments de Musique) under UNESCO's museumsorganisation ICOM. Oplysningerne hentet fra Museets arkiv og fra samtaler med Mette Müller sommeren 2008.

22 Brev 1. oktober (uden år) Horniman brevhoved. Rigsarkivet.

23 Citatet refererer til at PRO i denne periode var fast skribent for Berlingske Tidende og at dette arbejde sammen med fondsbevillinger, som han ustandselig søgte og ofte fik, finansierede en del af hans rejseaktiviteter ved penge udenom hans ansættelse på DFS.

som bærer JJs navn, og som ligger både i arkivet i Edinburgh og i PROs private arkiv.²⁴ Ikke desto mindre følger den faktiske udbetaling af honorar til de to indsamlere i praksis denne kladde.

Normalt har udgivelser af etnografiske optagelser et forholdsvis begrænset marked og salg, men det interessante omkring denne samling er, at pladerne solgte og stadig sælger i relativt store tal.²⁵ Meget tyder derfor på at udbredelsen medførte at også musikere langt fra det egentligt etnologiske felt kom i berøring med den orientalske musik. Pladerne var uhyre populære og det er sikkert grunden til at de kom Brian Eno for øre. Fra et interview som den daværende rock-journalist i DR, Ole Reitov, senere lavede med Eno stammer dette udsagn:

OR: how did you come across The Human Voice album?

BE: I can't really remember, I had that record, I bought that whole series when they came out, because I love Arabic music, any of it, I guess I listen to it more than any other culture music apart from my own, um, I listen to a lot of Arabic music, and I love that album, I thought it was a beautiful record.²⁶

Omvendt er det også stærkt sandsynligt, at udgivelsen af MLBG bidrog til salget af MIWI og at Byrne og Enos bearbejdning åbnede dele af den arabiske musik for et publikum, som ikke før havde haft kontakt til dette område. Dette sætter vores undersøgelse af copyright, royalties og honorarer i relief, fordi der altså faktisk blev en del penge at slå om og det siger noget mere overordnet interessant om relationerne i og omkring kurateringen af den fremmede musik gennem mainstream, populærmusikalske udgivelser. Mao. om den rolle som den fusionerede verdensmusik kom og kommer til at spille for vestlige lytters forestillede viden om 'de andre'.

Derfor trækker udgivelsen af MLBG en streg i sandet omkring de eksklusive og lukkede etnografiske samlinger produceret for dokumentation og forskning og med repræsentation som ideal.²⁷ Med udgivelsen af MIWI – og præcis sammenfaldende med

24 LLL har meget venligt givet os en kopi af udkastet til kontrakt ved vores møde i privatboligen i april 2006.

25 Det totale antal enheder solgt indtil marts 1981 er, jf. optegnelser i arkivet i Edinburgh:

#	LP	Kassette
1	3,049	726
2	3,189	712
3	2,405	555
4	2,618	667
5	2,267	587
6	3,052	875
LP	16,580	4,771
Box	2,099	699
Total	18,679	5,470

Tallene dokumenterer MLBGs sjældent kommercielle succes og tangent rapporterer at royalty afregningen i samme periode med £4,418.87 til JJ og £988.08 til PRO.

26 Eno interviewet af Ole Reitov i Stockholm november 1985. Venligst stillet til rådighed af Reitov.

27 Man kan her henvise til den praksis om indsamling af etnografiske feltoptagelser, som fra midten af 1900-tallet udmøntede sig i mammut-udgivelser som fx den store engelske udgivelse af afrikansk musik (ILAM) og en tilsvarende fransk.

det nye æstetiske og kunstneriske træk mod sampling – blev praksisserne omkring etnografi, indsamling og ejerskab for altid ændret og den uskyldighed som havde omgivet forskernes og samlerens virke blev fundamentalt udfordret.²⁸ Det er netop i overførslen af *Abu Zeluf* til MLBG at historiens egentlige og videnskabshistoriske kernepunkt dukker op. Problemstillingen er en følge af den tilstand af *schizofonia*, som er omtalt tidligere og som betyder at lyden gennem elektronisk og senere digital gengivelse kan rejse uafhængig af sin kilde – det være sig det instrument der spilles eller den krop hvorfra stemmen kommer. Men den viser også den *Schizmogenesis*, der forstærker musikken gennem den sekundære bearbejdning udgivet fx i fonogrammer, der kan distribueres og derved øge lydens gennemslagskraft.

Historien beskriver derved både et vendepunkt i moderne musikhistorie og et enestående eksempel på, hvor mange parametre i vores omgang med det etnologiske arbejde, der fundamentalt er blevet påvirket af det vi nu kender under betegnelsen *den digitale drejning* (The digital turn)

For at kunne positionere dette krydsfelt i den foreliggende fortælling er det nu på sin plads at præsentere historiens umiddelbare hovedpersoner mere indgående.

Poul Rovsing Olsen

Det er på en gang forunderligt og helt forventeligt at en mand som PRO skulle blive nøgleperson i en historie som denne. PRO var en speciel person i dansk musikliv: Visionær, innovativ, uhyre arbejdsom, networking (før det var kendt som begreb) og egenrådig i en særlig grad. Han var generelt mere orienteret mod den franske intellektuelle og musikalske verden end mod den tyskorientering, som prægede den danske musikvidenskab. Derfor var han respekteret men ind i mellem også opfattet som en Rasmus Modsat i forhold til det etablerede danske musikliv, hvilket i 1992 – i tiåret for hans død – fik Jens Brincker til at advare det etablerede musikliv om ikke at glemme ham.

Poul Rovsing Olsen var nemlig en af de mest facetterede og spændende begavelser i nyere dansk musik. Han forenede embedsmanden, kritikeren, forskeren og den skabende kunstner i sin personlighed, og han gjorde det med en imponerende professionalisme på alle felter og en aldrig svigtende personlig integritet.²⁹

PRO kom i bogstavelig forstand fra et hjem med klaver og hans jurastudier fandt sted sammenløbende med orgel, teori og klaver fra Det Kgl. Danske Musikkonservatorium. Han flyttede i 1948 til Paris for at studere hos Nadia Boulanger og Olivier Messiaen, og i lydarkiverne på Musée de l'Homme lyttede han til musik, som senere blev afgørende for hans liv og virke. Det var bl.a. musik fra kolonierne i Afrika og fra

28 Indtil starten af det 21. århundrede, hvor en gennemgribende digitalisering af kilderne er blevet iværksat, var de statslige arkiver lukkede for omverden og stort det forbeholdt forskere med særlig adgang.

29 Jens BRINCKER: "Brev til en ukendt adressat om en afdød komponist". *Dansk Musiktidsskrift*. Nr. 3 1992/93 s. 84.

de orientalske områder der i store antologier kuraterede verdens musikformer efter etnicitet.³⁰ Mødet påvirkede PRO voldsomt og

[...] der kom en ny tone ind i hans egne musikværker. En tone der klang anderledes end den hjemlige påvirkning og gjorde ham lidt fremmedartet. Noget han i grunden fortsatte med at være i hele sit liv. – f.eks. er det karakteristisk, at en del af hans værker blev udgivet i udlandet.³¹

Hans første egentlige musiketnologiske felttur fandt sted i 1958, hvor han blev del af P.V. Glob's ekspedition til Den Arabiske Golf³². Allerede i 1950'erne blev han ansat i undervisningsministeriet, der dengang var tættest på ressortområdet for det senere kulturministerium, og mens han arbejdede der, var han som jurist med til at skrive den første danske udgave af ophavsrettighederne for musik og komponister. Fra 1960 blev han tilknyttet DFS i København³³, samtidig med at han var en flittig skribent og musikkritiker i Berlingske Tidende og Informations spalter, lærer på universiteterne i Lund og København og del af det kunstneriske miljø omkring ny musik i Danmark. Han var tillige i en periode formand for Dansk Komponistforening.

PROs internationale virke var betydeligt og blev synligt allerede fra 1967, da han tilbød at huse The International Folk Music Council (IFMC) i København, hvor han fungerede som dets kasserer indtil kontoret flyttede videre til Canada i 1969. Fra 1970 var han medlem af The Executive Board for IFMC og i 1977 blev han valgt til dets præsident. Det var under PROs formandsskab at organisationen ændrede både felt og navn og blev til International Council for Traditional Music.³⁴

Den store udstilling på Horniman og den efterfølgende udgivelse af MIWI var vigtige og betydningsfulde begivenheder for en dansk etnolog, men PRO var dog alligevel ikke tilfreds med resultatet. Han fremsatte tidligt i samarbejdet med JJ en række spørgsmål omkring sin egen position og hans tiltænkte rolle i hele arbejdet. Det var tydeligt at udstillingen, som foregik i den institution hvor JJ var kurator, måtte være styret af hende. Det er dog lige så underforstået at PRO så hele begivenheden i et noget anderledes lys end JJ og ønskede en stærkere akademisk vægt i projektet.³⁵ Denne skulle bl.a. bestå af en videnskabelig bogudgivelse og af en international conference om emnet *Music in the World of Islam*.³⁶ PROs ønsker udtryktes tydeligt allerede i 1975 i dette brev til JJ:

30 Denne 'kortlægning' af verdensmusikformer var udtryk for en kuratering, som senere er blevet opfattet som essentialistisk.

31 Brincker, Brev til en ukendt adressat ... s. 85.

32 Teresa WASKOWSKA: "Poul Rovsing Olsen, Komponisten med den orientalske tone". *Dansk Musik-tidsskrift*. Nr. 3 nov. 2002/2003 s. 82.

33 Den egentlige fastansættelse kom ifølge arkivet i 1964 hvor overflytningen fra undervisningsministeriet blev effektueret.

34 Erich STOCKMANN: *Obituary*, Bulletin for The International Folk Music Council LIX, 1982; xii.

35 På dette tidspunkt er PRO godt i gang med at etablere sig som nøgleperson i IFMC. Det er i denne periode at han tilbyder selskabet domicil i København og han selv fungerer som dets kasserer. I slutningen af årtiet indgår han i dets forretningsudvalg. (Stockmann. Obituary)

36 Jeg kan ikke lade være med at fortælle at jeg i 2007 deltog i en sådan akademisk conference med netop navnet "Music in The World of Islam" i Asillah i Marokko. Konferencen havde Byens festival,

We have to find out about my position in the whole business. No need to tell me that I do not act as a kind of assistant to you – I know that this is not your idea. But then it would certainly be reasonable, if we found a subject, where I held the responsibility so that the last words would be mine. Say the seminar.³⁷

Seminaret blev sat i værk og PRO inviterede adskillige af sine samarbejdspartnere i det akademiske miljø – bl.a. den irakiske musikforsker Schéhérazade Hassan og den ægyptiske komponist og qanun-spiller Soliman Gamil. Seminaret blev alligevel aflyst – vist overvejende på grund af finansielle problemer og tidnød. PRO var uden tvivl skuffet over udfaldet (det spores klart i hans breve til de afviste deltagere) og da bogen heller ikke blev til meget andet end et udstillingskatalog, var det antageligt medvirkende til nedkølingen af forholdet mellem JJ og PRO, som klart spores i brevvekslingen. Den eneste rest af akademisk værdighed i projektet ses i den påfaldende lange og grundige bibliografi, som findes i kataloget *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, udgivet af Horniman Museum og *World of Islam Festival* i 1976. Denne kan med sine meget grundige og sprogligt vidtfavnende referencer kun være blevet forfattet af PRO.³⁸

PROs skriftlige produktion var ikke stor, for han udskød hele tiden sine bogprojekter til 'fremtiden', mens han fortsatte sin indsamling af materialer, optagelser og informationer. Men han har skrevet den eneste dansksprogede bog om musiketnologi til dato. Hertil kom at han arbejdede forsknings- og kulturpolitisk i International Council for Traditional Music (ICTM), var lærer for mange senere musiketnologer, denne forfatter inkluderet, og at han havde en stærk international overbevisning, der bl.a. betød at han åbent gik ind for Fællesmarkedet pga. af angst for nationalisme og overdrevet danskhed. Dette betød at PRO altid var på farten – helt bogstaveligt – mellem de forskellige stole han sad i.

Jens Brincker giver PRO følgende karakteristik: "Åbenheden over for det anderledes, respekten for det fremmede parret med analytisk skarpsindighed og snusfornuftig realisme, var et stærkt træk i hans karakter."³⁹ Og i Eric Stockmanns nekrolog hedder det: "His ever lively, lucid mind enabled him to recognize the heart of the matter and to act accordingly with decision and purpose. Even in times of crises and of the greatest stress he radiated calm, confidence, and faith."⁴⁰

Beskrivelsen stemmer godt overens med Toufic Kerbages karakteristik af PRO som diplomat⁴¹, men alligevel blev sagen omkring MLBG en udfordring for den trænede jurist.

Moussem, og Maison de la Culture du Monde i Paris, som værter. Af programmet fremgik det at titlen var valgt i erindring om PRO, som have været meget nær ven af Chérif Khaznadar og som sammen med PRO stod for meget af markedsføringen af Munir Bashir i Europa. Chérif Khaznadar har i øvrigt været meget hjælpsom med udforskningen.

37 PRO Brev til JJ 3. december 1975. Rigsarkivet.

38 Teksterne er på engelsk, fransk, tysk og arabisk. Sprog som PRO, men næppe JJ, mestrede.

39 Brev til en ukendt adressat om en afdød komponist, DMT nr. 3 1992/93 s. 86.

40 Stockmann, Obituary; xi.

41 Samtale med Toufic Kerbage, PROs mangeårige ven og samarbejdspartner, 11.9.2008.

Brian Eno

Overfor PRO står så historiens anden hovedperson, Brian Eno, der gennem sin brug af de fundne etnografiske objekter blev knyttet til PROs historie. Eno står som en af 1970erne og 1980ernes største og kunstnerisk set mest markante producere, og han har haft en finger med i spillet på en række af tidens mest omtalte og ansete album. Han samarbejdede med David Bowie på de skelsættende plader *Low*, *Heroes* og *Lodger* i 1970erne og han var medproducent da U2 indspillede *The Unforgettable Fire*, *The Joshua Tree*, og *Achtung Baby* i 80erne og 90erne. Alle plader der har kultstatus også i kraft af deres helt unikke lydside.

Eno startede sin musikalske karriere i bandet Roxy Music og kom ad forskellige veje til at arbejde sammen med avantgarde-pop bandet Talking Heads. Sammen med dets frontfigur, David Byrne, blev interessen for afrikansk (og senere orientalsk) musik udbygget og dyrket. Det blev til et interessefællesskab, som var initierende for den kommercielle verdensmusiks fusionstanker.

I en artikel i MM i 1982 som bygger på et interview lavet af den svenske journalist Bengt Eriksson⁴², fortæller Eno om sin tilgang til musik. Det er interessant, at Eno bruger betegnelsen verdensmusik om Jon Hassells⁴³ musik, for det er ca. 5 år før det kommercielle musikmiljø tager patent på betegnelsen. Eno benytter dog overvejende begrebet som en 4. verdensmusik, som han definerer som:

Music that is done in sympathy with and with consciousness of music of the rest of the world, rather than just with Western music or just from rock music. It's almost collage music, like grafting a piece of one culture onto a piece of another onto a piece of another and trying to make them work as coherent musical ideas, and also trying to make something you can dance to.⁴⁴

Enos tilgang til det musikalske arbejde var præget af hans kunstskeletid og anskuede ofte det han lavede dengang (og nu) som visuelle kompositioner, domineret af lyd, men hverken som avantgarde værk-musik eller ordinær pop-musik. Han var inspireret af collage-teknikken og billedklip, som han finder, ligner hans egen teknik med den musik, som han betegner 'omverdensmusik' (eng. *environmental music* i stedet for *ambient*, som andre bruger).⁴⁵

I MM artiklen fra 1982 leverer Eno en sigende parafrase som både bekræfter Veit Erlmanns ide om at verdensmusik er 'music for a bored Western audience'⁴⁶, dels lægger han op til en opfattelse af lyd, som er Steven Felds akustemologi-begreb⁴⁷ værdigt:

42 Bengt ERIKSSON: "Interview med Brian Eno; Rejse med høresansen til en andet land" MM. Maj 1982. s. 22. Eriksson har som Reitov været en pioner indenfor verdensmusikken.

43 Jon Hassell er en amerikansk komponist og trompetist der bl.a. har arbejdet med ny kompositionsmusik og deltaget på forskellige vis i verdensmusikmiljøet, bl.a. gennem samarbejder med Peter Gabriel.

44 Eric TAMM: *Brian Eno – His Music and the Vertical Color of Sound*. 1995. s. 161. (Quotes from Amir-khanian "Eno at KPFA" 12).

45 Eriksson, Interview med Brian Eno...

46 Erlmann, *The Politics ...* s. 5

47 Steven FELD: *Senses of Place*. (edited with Keith Basso) SAR Press. 1996. Akustemologi kan meget kort forklares som en videnskabelig erkendelsesteori om, at mennesker forstår og kender verden gennem lyd.

Jeg er skuffet over den ny rockmusik, synes den er tom, den kan ikke føre mig videre. Den musik jeg kan li' er som en skov eller en jungle – man kan kigge ind i den. Den er på samme tid enkel som et træ og uden ende – man kan hele tiden opdage nyt. Lige nu lytter jeg mest til arabisk musik, og til gospelmusik. Hvad afrikansk musik angår, så har jeg autentiske indspilninger af situationer, f.eks. har jeg en plade med titlen "Sounds from a Cameroun Village" her hører man mennesker som maler korn, børn der græder o.s.v. En anden hedder "Animal Sounds of Africa". Disse indspilninger er meget, meget smukke, og de griber mig virkelig. De sætter noget i gang, som musik sjældent gør, og når man har lyttet til dem mange gange, bliver de til musik".⁴⁸

Enos arbejde med verdensmusikken farves af hans opfattelse af at musikken skal kunne udvide "lytterens fornemmelse af tid og rum" og han beretter at han ville ønske, at "plader – ligesom bøger – blev brugt til at skaffe sig oplysninger om fremmede kulturer."⁴⁹ Dette standpunkt er interessant i forhold til begrebet kuratering og referencerne til de encyklopædiske antologier og deres selvforståede status som 'objektive leksika' er ikke til at overse.

Eno dyrkede denne verdensmusik i duo-projekter sammen med trompetisten Jon Hassell samt pianisten Harold Budd, og begge var med da han i 1986 igen besøgte København for at spille den store fuldmånekoncert, *An Opal Evening*, som løb af stablen i Fælledparken i august.⁵⁰ En anden begivenhed som ledte op til besøget var en åben performance, der forløb som en *samtale* med Poul Borum d. 26. jan. 1986.⁵¹ Samtalen er bearbejdet til DMT af Ivan Hansen og indeholder en række for denne sag vigtige markeringer. I samtalen er det visuelt/auditive kunstværk i centrum og Eno lægger klar afstand til den kommercielle musikbranche. Men Borum og publikum spørger ham udfordrende, hvorfor han alligevel holder fast ved dele af mainstream-musikkens karakteristika. Det gælder især i anvendelse af det metriske groove, som Eno musikalsk bibeholder frem for at følge en mere avantgardistisk u-metret metode. Han henviser til den afrikanske rytmi-ske forståelse og argumenterer for kvaliteten af det dobbelttydige – modsat den endimensionale europæiske rytmeopfattelse.⁵² Disse idealer sætter Eno på forskellig vis ind i produktionen af MLBG, og den danske anmelder Bo Green Jensen skrev i MM om MLBG:

Numrene er simpelthen rytme: Flader og forløb af rytme [...] Tja, der er *stemmer* med, og disses anvendelse er pladens for alvor avancerede islæt. Man benytter "accidental vocals", dvs. tilfældigt indsamlede stemmer – tappet fra radio, lånt fra etniske plader, indfanget på gaden...⁵³

48 Eriksson, Interview med Brian Eno... s.22

49 Lars MOVIN: "En båndoptager blev hans livs kærlighed." MM 6/7. Juni/Juli. 6. juli 1987. s. 24.

50 ibid.

51 BORUM, Poul: "Brian Eno i København... i samtale med Poul Borum om rock, ambient music og artvideo". *Dansk Musiktidsskrift* 1985/86 Årgang 60.

52 Jeg er mig det generaliserende i disse betegnelser bekendt, men det er generelt denne diskurs, som anvendes.

53 Bo Green JENSEN: Anmeldelse Brian Eno & David Byrne; *My Life In The Bush Of Ghosts*, Polydor 2302 100. MM. April 1981, s. 15.

I 1987 beskrives MLBG af Lars Movin som

[...] en plade som på mange måder kan høres som essensen af den udvikling, som Eno satte i gang, da han endnu var med i gruppen. [...] Der er muslimske messekor, radiokommentatorer, diskussioner mellem opildnede politikere, Libanesiske bjergsangere, arabiske populærsangere og en eksorcist i færd med at uddrive den onde selv af en stakkels besat.. Pladen er usædvanlig ved at henvende sig til såvel et rock- som et avantgarde-publikum, og modtagelsen spænder fra forargelse over udnyttelsen af den 3. verden [sic] til åndeløs begejstring over musikalsk nytækning."⁵⁴

Som nævnt var det kontroversielle for PRO ved MLBG netop 'lånet' af Douniahs sang *Abu Zeluf* og måske især at den blev redigeret og klippet ind i et kraftfuldt perkusivt og delvist elektronisk rytme-groove, der fundamentalt ændrer på den oprindelige sangs karakter.⁵⁵ Sangen er – at dømme efter kilderne – optaget helt tilfældigt under rejsen i 1972, men alt tyder på at PRO efterfølgende blev rigtig glad for Douniah, hvilket også udvælgelsen af sangen til MIWI bevidner.

Fra DFS' arkiver har jeg hentet de håndskrevne noter, som ifølge PROs egne optegnelser er givet samme aften. De er skrevet af Munir Bashir⁵⁶ og om denne sang, som er en ud af fire, oplyses at den er i makam "rast" og i "style of improvisation". Teksten lyder:

"You! The pigeons who send the message of love. You are the finest kind of pigeons. I am sure that if you know the case of my love, you should have found me among the feathers of your wings. My body is easier for you to bear than to bear my best wishes to send it to my sweetheart."⁵⁷

Sangen falder i to dele og består af en langsom improviseret vokal indledning, efterfulgt af en mere metrisk og rytmisk sang. Der spores først to trelinjers indledende improvisation, hvoraf den første linje er karakteriseret af en lang tone, som holdes kraftfuldt på den øverste tone i makam'en. Fra disse to improviserede melismer går Douniah over i den metriske sang. Toufic Kerbage placerer *Abu Zeluf*, som en sang fra det centrale Libanon, antagelig fra bjergegnene og han bekræfter det improvisatoriske: "Det hun synger er ikke komponeret, men improviseret ud fra en skala."⁵⁸

På MLBG bliver feltoptagelsen af *Abu Zeluf* i ganske få selektive klip brugt som fundne etnografiske objekter og anvendt i to forskellige spor, dels på nr. 3 *Regiment*, dels på nr. 8 *The Carrier*. Det er især det første nummer, der har tiltrukket sig opmærksomhed, og allerede i 1980 nævnte Brian Eno det som et af de mest vellykkede numre. Det er

54 Movin, En båndoptager blev ... s.24

55 Ved den oprindelige lp-udgave var der desuden et nummer med titlen Qur'an, som ligeledes byggede på et lån fra MIWI, nemlig en recitation af Qu'ran vers optaget af Jean Jenkins i Algier. Historien om dette track og den senere fjernelse af nummeret kan tilgås i FELD 2007/2011

56 Det fremgår fra brevvekslingerne i Rigsarkivet at PRO og Munir korresponderede på engelsk – og ikke fransk, som man kunne have forventet.

57 Håndskrevne noter i DFSs arkiv.

58 Samtale med Toufic Kerbage 11.9.2008.

desuden et af de numre fra pladen, der har fået absolut mest airplay. I den originale optagelse er de indledende vokaliser genstand for en umiddelbar reaktion fra tilhørerne og man hører – antagelig – Munir Bashirs anerkendende tilråb ved slutningen af frasen. Det er netop denne indledende frase, der danner grundlag for *Regiment*: den kommer tre gange mens den indledende frase fra første intro anvendes som tredje sang-klip. I stedet for Munirs anerkendende råb høres på MLBG Enos synthesizer-solo – en solo der af ham selv regnes for en af de bedste, han har spillet.⁵⁹ Han sætter med andre ord sig selv ind i dialogen og der er da også et klart materialefællesskab mellem de to fraseringer. Derudover er groovet kendetegnet ved et stædigt ostinat, der forbliver det samme, nummeret igennem, mens et stigende slagstøjsakkompagnement af bjælder, klokker og trommer fylder klangfladen ud. Den rytmisk fraserede del af sangen bruges i *The Carrier*; hvor Eno har valgt at lade Douniahs rytme gå helt på tværs af det underliggende groove, hvilket giver en helt særligt næsten aleatorisk fornemmelse. Felds tanker om at der i sådanne produktioner sker en forstørrelse i stedet for et tab er i høj grad passende.

Udover den musikalske transformation, så var den vigtigste årsag til PROs vrede det tab af ære, som hele sagen medførte – både i forhold til hans kontrol over sit materiale og de rammer som den daværende musiketnologiske verden anså som 'naturlige' – jeg vender tilbage til æressagen, men inden da skal endnu et par aktører inddrages.

Dansk Folkemindesamling

Den institution, der mere end nogen anden er i søgelyset både juridisk og akademisk i forbindelse med de kommercielle udgivelser af *Abu Zeluf*, er Dansk Folkemindesamling. DFS er den centrale danske institution for forskning i og arkivering af folkloristik og europæisk etnologi og det var også her udforskningen af fremmede folkeslags musik blev foretaget.⁶⁰ DFS arbejdede både institutionelt og i personsammenhænge forholdsvis tæt sammen med de øvrige institutioner indenfor området dvs. universiteterne (institutterne for folkloristik og musikvidenskab), Nationalmuseets etnografiske samling; Musikhistorisk Museum osv.

Arkivet indeholder en meget stor samling af nationale og internationale lydoptagelser, der strækker sig fra vokswalser fra det tidlige 1900-tal til digitaliserede lydfiler fra det 21. årh.

DFS' historie knytter sig således nøje til indsamlingen af folkemusik og folkekultur i Danmark og sådan set var det en lidt underlig ting at knytte PRO til huset, men ikke desto mindre var institutionen gennem mere end 20 år det faste holdepunkt og ansættelsessted for ham. Udover hans arbejde med den orientalske musik var Østgrønland også en vigtig felt for hans arbejde på DFS og et område han havde et nært og følelsesmæssigt forhold til.

59 John ORME: Interview i *Melody Maker*, 14. februar 1980; BE: "The two tracks that work really well for me are 'Moonlight In Glory' [...] and 'Regiment'- [JO: an open, loping drum pattern overlaid by a vocal from the Lebanese mountain singer that sounds like an early call for the Ayatollah]." "I think those are the two real achievements of the album, and I think my synth solo on 'Regiment' is possibly the best I've ever played."

60 Oprettet i 1904 – men grundstammen i samlingen er fra 1800-tallet (Dansk Folkemindesamlings hjemmeside, <http://www.dafos.dk/om-folkemindesamlingen/samlingens-historie.aspx>, besøgt 28.4.2010).

I jagten på viden om hvordan denne sag er opstået har vi flere gange besøgt DFS og i 2006 havde jeg en længere samtale med de nuværende musikansvarlige arkivarer på DFS Svend Nielsen (SN) og Jens Henrik Koudal (HK)⁶¹: Jeg indledte vores samtale, som her følger i en redigeret form, med at spørge om PRO vidste om MLBG.

SN svarede med stor vægt: "Poul vidste det! Det må have været i hans sidste år og der blev talt om det fordi det var noget – noget specielt. Men han trak på skuldrene og sagde at det gad han ikke beskæftige sig med"

AK: Hvornår vidste han det? Blev han spurgt inden det blev udgivet?

SN: Nej, der var nogen der havde hørt det – og sagt til det til ham – så vidt jeg forstod. Det er altovervejende sandsynligt at han ikke har vidst noget om den før den kom for ellers ville han jo nok have prøvet at gribe ind – netop fordi han har lovet at det ikke ville blive brugt.

Her refererer SN til en vinkel på historien, som vi har fået fortalt mange gange i forbindelse med denne undersøgelse: Ifølge LLL og Toufic Kerbage var PRO særligt oprørt over udgivelsen fordi han havde lovet Douniahs far at optagelsen kun ville blive brugt til forskning. Historien har været kendt – også af folk uden for den snævre kreds – og blev ofte citeret i datidens musikpresse, og da Eno i midtfriserne forgæves forsøgte at få lov til at lave mere med optagelserne fra Beirut skriver han i et brev til Ole Reitov: "Do you think her father will kill me?"⁶² – med klar reference til fortællingen.

AK: Hvad er DFS' politik på området om rettigheder og gengivelser, fx på plader og i radio?

SN: Der er dels meddelernes rettigheder dels indsamlerens rettigheder: Vi har altid været meget optaget af sagen her [på DFS, forf.]. Vi siger at der ikke gives penge, hvis det er til studiebrug: folk kan komme og lytte, men hvis det kommer i radioen skal der falde et honorar. Det har der altid gjort – altså til meddeleren.

AK: Har Poul betalt til sine meddelere?

SN: Nej det tror jeg ikke.

DFS fører en meget stram politik på dette område og jeg havde i arkiverne set de mange møjsommeligt udformede kontrakter med de danske meddelere.⁶³ En nærliggende antagelse kunne derfor have været at der gjaldt andre regler for det udenlandske område. Men hertil svarede SN omgående at reglerne var de samme. Da jeg er bekendt med at PRO har brugt optagelse med Douniah i en af sine mange radioudsendelser spurgte jeg dernæst om dette kunne have udløst et honorar sådan som det er beskrevet ovenfor. Hertil svarede SN

SN: Det har han muligvis betragtet som et led i forskningen og seriøst brug. Jeg tror ikke på at DR har udbetalt honorar.

61 SN har arbejdet sammen med PRO i hans tid i, men HK var studerende på MI mens PRO levede og først er ansat på efter PROs død i 1982. Interview 4.4.2006, på Dansk Folkemindesamling.

62 Brev fra Brian Eno til Ole Reitov, udateret, men afsendt i 1987, venligst stillet til rådighed af Reitov

63 Kontrakterne med de indspillede meddelere om overgivelse af rettigheder er formelle og sirligt underskrevne – nogle gange med et X som viser at informanten antagelig var analfabet.

På dette sted brød HK ind med et direkte spørgsmål til SN for at høre om det ikke snarere var som i flere tilfælde med produktioner med fx Jørn Piø, hvor forholdene omkring kontrakter blev betragtet sådan, at hvis det drejede sig om forskning og brug af eget materiale, som i samarbejdet med JJ, så var det en sag som forskeren alene stod for og som ingen blandede sig i. SN svarede at PRO sikkert ud fra denne normale praksis havde betragtet optagelserne som del af sin egen forskning og eget materiale.

HK forklarede: Når Piø udgav bøger på Politiken – håndbøger om skik og brug – så blev det betragtet sådan at det var akademikeren dvs. arkivaren selv der lavede aftalerne ude i byen – og sådan er det stadigvæk i dag.

SN: Ja, forskellen er, at hvis det er en arkivar, som udgiver – så er det ham, der tager ansvaret – også overfor meddeleren. Men når det drejer sig om bøger så er det jo noget andet end når det handler om lydoptagelse.

Denne vigtige forskel mellem tekst og lyd er antagelig af stor betydning. Vi talte derefter om hvordan de oprindelige optagelser i sin tid var kommet til London og hvordan udgivelsen af MIWI er kommet i værk. Dette er et meget interessant element i hele historien fordi det måske kan vise, hvordan original-optagelserne er kommet Tangent i hænde, og dermed muliggjorde Enos projekt. SN huskede intet om tilblivelsen af de bånd der må være gået til London og han troede ikke at andre end PRO selv var "inde i det". Men da jeg spurgte om hvordan det forholdt sig med masterbåndet og optagelserne, og om hvordan de var kommet videre fra det originale spolebånd, kom der vigtige oplysninger

HK: Originalbåndene er ikke gået ud af huset. [Henvendt til SN] Kan det ikke tænkes at Jens har overspillet det.

AK: Hvem er Jens?

HK: Det var lydteknikeren – han har måske nok lavet et masterbånd – om det nogensinde er kommet tilbage ved vi ikke. Det vi nu fortæller dig er helt vanlig praksis på DFS i forbindelse med udgivelse af plader. Der er princippet at originalbåndene dernede [i kælderen, forf.] – dem har vi altid været meget ømme om at låne ud – altså feltoptagelserne – og så er der et led imellem som vi kalder masterbåndene, altså arbejdsbånd, hvor numrene er blevet sat sammen.

Den daværende tekniker, Jens Bager, har bekræftet at det var almindelig praksis på DFS at fremstille sådanne masterbånd, dvs. redigerede kopibånd til ud-af-huset brug. På grund af optagelsernes enkle karakter var det let at lave kopier af så tilpas høj kvalitet, at de kunne bruges til pladeudgivelser. Bager har lavet mange sådanne overførsler også for PRO, som aldrig var sjusket i sin omgang med materialerne, men han husker ikke den konkrete sag.⁶⁴ Til gengæld kunne han bekræfte, at hvis en overførsel fra MIWI til MLBG skulle have været legal, skulle de kontraktlige forhold have været genforhandlet, medmindre forlaget, Tangent, allerede havde sikret sig disse rettigheder.

64 Samtale med Jens Bager 16.4.2008.

Denne diskussion åbnede for nye perspektiver omkring ejerskabet i og omkring DFS' materialer og SN og HK henviste til andre principielle sager om rettigheder, hvor DFS havde søgt assistance hos kammeradvokaten:

SN: Da vi kunne påvise at optagelserne var lavet for DFS (det nævnes i forordet til en dagbogsudgivelse) så faldt sagen til jorden... og det viste sig at det, der var det afgørende der, det var hvem havde hovedsagelig bekostet fremskaffelsen af materialet. Og derfor var det et spørgsmål om den pågældende medarbejder havde rejst for DFS' penge, om han fik løn, hvem betalte båndene og andre udgifter.

HK: Vedr. kammeradvokaten: man må regne med at det er rigtigt – de siger at rettigheder følger sporet "hvem har betalt for optagelserne" – det har vi nu den højeste juridiske sagkundskab som siger – det er ikke en retssag – men det er dog noget.

Da jeg igen spurgte til det underlige i at PRO som jurist og medforfatter til den danske lov om ophavsret i sagen om *Abu Zeluf* ikke havde sikret sit materiale bedre, svarede HK:

Han har vel ikke kunnet forudse hvad det kunne føre til. Vi kan jo nu se at det blev en stor industri, men det er ikke sikkert at det er gået op for Poul i begyndelsen af 80'erne at det nogen sinde ville udvikle sig til noget som helst.

På denne måde viser interviewet klart den vanskelighed den enkelte indsamler såvel som det officielle og institutionelle miljø omkring folke- og verdensmusikken havde med overgangen til de nye teknologiske medier. DFS havde svært ved at klare omstillingen, men det var en situation, som deles med andre etablerede institutioner i Danmark og andre dele af den vestlige verden; man havde simpelthen svært ved at forholde sig til de nye tilstande. Særligt interessant er det at forholdene omkring og medieringen af lyd i modsætning til de mere velkendte og administrerbare skriftlige udgivelser, stillede ganske særlige udfordringer, som SN fremhæver ovenfor. Udfordringer, som ingen var i stand til at forudse kompleksiteten af.

Der er mange uklarheder omkring rettighedsspørgsmålet, og man kan ind i mellem undre sig over, at der ikke blev grebet lidt mere konkret ind. Det skyldes primært, som HK slår fast, at det ikke var muligt for en etnolog i midten af 1970'erne at forestille sig hvilke perspektiver den teknologiske udvikling ville åbenbare i de næste 10 år. Understregningen af at PRO ikke havde kunnet forudse mulighederne handler således ikke kun om sagen omkring MLBG, men går tilbage til de tidligere handlinger og praksisser i og omkring udgivelser af MIWI, hvor feltoptagelserne blev udgivet kommercielt.

Men uanset de ovenfor nævnte uklarheder omkring sagen, så ved vi at PRO handlede, da han fandt ud af situationen og at han gjorde indsigelser mod Tangents videregivelse af rettigheder til at bruge *Abu Zeluf* på MLBG. 18. januar 1982, altså næsten et år efter udgivelsen i februar 1981, skrev han et kort brev til Michael Steyn, som gennem hele produktionen af MIWI havde stået som leder af udgivelsen og med hvem PRO

have haft adskillige lidt spidse udvekslinger i brevform om manglen på en kontrakt for brugen af hans og JJs feltoptagelser:

Thanks for your letter of November 23nd. I will answer it in a short while. Today only this: You know probably that a kind of Rock record uses stuff from our Islamic album: Brian Eno/David Byrnes [sic]: *My Life in the Bush of Ghosts* [sic]. Quite popular in Denmark these days. What about copyright?

In Haste, but with kind regards

Yours sincerely

Poul Rovsing Olsen⁶⁵

Der gik derefter rigtig lang tid før der kom svar fra Steyn, men hans brev forklarede at Tangent var blevet overflyttet til Topic Records og at det nu var dette selskab, der skulle tage sig af de juridiske sager inklusiv royalties; konkret til PROs spørgsmål svarede Steyn:

As far as the Brian Eno LP is concerned, I originally made no demand for payment, believing that the publicity value would be very good. However, their record has sold very well, and I am negotiating with EG Records for a fee. Will report further as soon as I am able.⁶⁶

Steyn fortæller altså åbent PRO at han har ladet Eno bruge *Abu Zeluf* uden at indhente PROs tilsagn under påskud af at det ville give god publicity. Det er interessant netop fordi der med MIWI reelt var tale om en stor salgsmængde. Det er også interessant at Steyn sammenblander copyright med betaling. Endeligt kan man også se brevet som et ikke-svar på PROs henvendelse – at Steyn simpelthen ikke vil diskutere dette med copyright. Vi ved nu at det var fordi der faktisk var sket en klar overtrædelse af de to optageres rettigheder: Ifølge det kontraktudkast, som godt nok aldrig blev underskrevet og gjort formelt, men dog alligevel gjaldt som udgangspunkt for udbetalingen af de oprindelige royalties, var det nemlig ikke forlaget tilladt at videregive rettigheder uden skriftligt samtykke fra JJ og PRO. Sagen endte med at der blev udbetalt et engangshonorar på sølle £ 100.

Danmarks Radio – Rockjournalisten og den unge musik

En sidste person må inddrages i denne fremstilling: Rockjournalisten og verdensmusik-ildsjælen, Ole Reitov, spiller en betydende rolle i denne historie og hans ageren fik afgørende indflydelse på historiens udvikling.

Da Steven Feld og jeg i vores første samtaler med Ole Reitov (OR) i 2004 spurgte til denne sag tilkendegav han lidt overraskende at PRO havde været imødekommende overfor MLBGs bearbejdning af Douniahs sang. Det indtryk havde han fra et helt særligt interview som han selv havde lavet med PRO i 1981, som her citeres med kommentarer for at give indtryk af stemningen. Alt tyder på at det er ved dette møde PRO blev konfronteret med *Regiment* for allerførste gang.

65 Dette brev er venligst stillet til rådighed af LLL.

66 Brev fra Michael Steyn på Tangents officielle firma-papir dateret 15.6.1982, altså knap to uger inden PROs død. Ligeledes venligst stillet til rådighed af LLL.

PRO: Det hun synger, er en klassisk arabisk digtform, der vist hedder ... *Abu Zeluf*. Det er en form for digt, som synges af araberne, kvinder og mænd, når de mødes og er sammen en aften igennem. Hvor man improviserer digte for hinanden, synger for hinanden og spiller for hinanden. Egentlig burde der have været et tromme-akkompagnement med ved sangen. Der var ingen tromme ved den lejlighed på Munirs kontor, så derfor er der ikke nogen tromme på. Og i øvrigt blev jeg så slået af det fantastiske GO der er over hendes sang, at jeg egentlig slet ikke synes at man savner en tromme.

OR: Men der er kommet trommer på senere....der er åbenbart andre – Brian Eno blandt andet – der synes at man godt kan bygge videre på hendes sang. Hvad synes du om den ide?

PRO: (Tung vejtrækning, luftlyd) Jaaaa, Æhhh – Sådan set synes jeg jo – pause suk – jeg har måske en meget ambivalent holdning der (tryk på der) På den ene side synes jeg, at man må egentlig have lov til at gøre hvad man vil. [stort tryk på vil] Hvis man lader sig inspirere af et stykke musik til at lave noget andet på det så øhhh – hvorfor skulle man så ikke gøre det [meget kraftigt næsten emotionelt tryk] Så kommer der noget nyt ud af det og det vil sige at det hun har lavet det har dog sådan set haft en livgivende kraft. Det er jo noget der har været gjort mange gange og hvorfor skulle man ikke det [igen en meget kraftigt tryk på det].

Den eneste betænkelighed jeg har ved det er – og det er altså mere noget generelt – at jeg egentligt nok ville blive en smule sørgmodig, hvis hele verden efterhånden bare skulle være en eller anden form for stor cocktail. Hvis alle de forskellige former for lokal stil – skal vi sige dialekter og forskellige musikalske sprog – at de gik op i en højere eller lavere enhed – det er dog vidunderligt at der er alle de her forskellige oplevelser af hvad musik er. Hvad musik betyder for mennesker og hvordan musik kan lyde – de forskellige idealer.

Men øhhh det er så forhåbentligt også kun at være sortsynet at tro at det skulle komme så vidt.

OR: tror du at en sådan bearbejdning af en original ting kan få et andet publikum til at lytte til de originale optagelser?

PRO: (Suk) Jeg ved det ikke (suk) Det kan man da håbe. Det kan man da... Sådan noget afhænger af hvor stor en betydning den originale optagelse har bevaret i arrangementet. I det her tilfælde kunne man måske tro det – der er jo alligevel så meget af hendes typiske libanesiske (suk, suk, suk) bjergsangs øhhh, øhhh idiom i det – øhh tilbage. Så at øhh hvis øhh man fanges ind af arrangementet at man så egentligt kunne have lyst til at høre originalen. Det håber jeg. [med sikker stemme] ⁶⁷

Det er således korrekt at PRO ikke her er totalt afvisende overfor projektet, men der spores en stor usikkerhed, hvilket er grunden til at jeg har indskrevet hans suk og

⁶⁷ Det fulde interview, som har været på et par timer og som er lavet på PROs kontor i Birketinget 4, er ifølge Ole Reitov gået tabt. Han har dog anvendt klip fra det oprindelige bånd i mange forskellige programmer og derfor er en del stadig til rådighed i DRs radioarkiv.

øh'er, og hans velkendte skepsis overfor fusion af folkemusikken er tydelig. Det har vel også været så som så hvad man kan sige i radioen til en mikrofon i hånden på en ukendt rockjournalist. LLL fremhævede også, da vi sammen lyttede til dele af båndet, at hun fandt at PRO lød noget klemmt.

PROs holdning til MLBG kan også diskuteres ud fra hans identitet som komponist, som jeg vil vende tilbage til. MLBGs slægtskab med amerikanske minimalister og performance kunstnere kan have spillet en rolle og flere – som fx Morten Levy⁶⁸ – har nævnt at PRO *måske* kunne acceptere MLBG hvis den blev fremhævet for sin relation til avantgarden. Waskowska nævner dog at PRO ikke var avantgardist.⁶⁹ Det er klart ORs projekt i *Østen for Neonlyset* at vise denne sammenhæng gennem at koble Enos minimalistiske og ambiente 'sonic landscapes' til avantgardens fundne objekter og klippende collageteknik (hos Czukay og Hassell) og videre til MLBG.

ORs position, som en af de toneangivende unge journalister i DR, gav ham denne mulighed for at interagere med de etablerede musikinstitutioner, og hans udsyn og vilje til at forstå musik i en anden ramme – hverken populærmusikkens rent kommercielle univers eller etnologiens lidt støvede omgang med det fremmede – tilføjede en ny vinkel på forståelsen af "verdensmusik" – en musikform som var noget andet end ren kommercialisme og i stedet fokuserede på fusion og improvisation.⁷⁰

Ejerskab og Verdensmusik – Etnologiske kvababelser?

MLBG er blevet omtalt som en af de vigtigste plader i fremkomsten af den nye verdensmusik i 1980'erne og igennem dens sammenkædning af tunge danse-grooves med hvad man populært sagt ville kalde etnisk eller fremmed/ikke-vestlig musik blev den stilskabende for en række unge musikere. I en dansk omtale placerer Svend Ulstrup Eno som en musikalsk/etnologisk indsamler:

Eno var i slutningen af 70'erne flyttet til New York, men brugte meget af sin tid på at rejse rundt i verden og suge musikalske indtryk til sig. Samtidig fandt han underlige ting og sager, som han kunne benytte i studiet – såkaldte found objects, der alle havde interesse for Eno på grund af deres lyd karakter. Selvfølgelig tog Eno også musikalske indtryk med sig hjem i bagagen, og på mange af hans firserproduktioner er der et klart afrikansk fingeraftryk. Han lånte blandt andet små bidder fra Poul Rovsing Olsens optagelser fra Nordafrika på My Life in the Bush of Ghosts. [sic]⁷¹

Forvirringen til trods var der altså et kendskab til 'lånet' på Enos plade, og flere har henvist til den opstandelse der var omkring brugen af etnografiske lyde i en pop-plade, jf. Lars Movin citatet s.64. Eno forsøgte i midten af 1980'erne at få adgang til de øvrige optagelser, PRO havde lavet med Douniah, men det blev aldrig til noget. Hans kontakt til

68 Samtale med Morten Levy 20.3.2006.

69 Waskowska, *Poul Rovsing Olsen*. s. 84.

70 Denne vinkel er i tråd med de udøvende danske musikere i perioden, jf. samtaler med Morten Carlsen og Irene Becker, oktober 2009.

71 Svend ULSTRUP: Brian Eno. *Dansk Musiktidsskrift*. 1994/95 s. 306-311. I citatet her blander Ulstrup igen som mange andre JJ og PROs optagelser sammen og refererer altså klart til nummeret Qur'an.

det danske miljø var igen Reitov, som i 1986 i radioserien Østen for Neonlyset klippede sit gamle interview med PRO sammen med et nyt med Eno i en slags virtuel dialog mellem de to. Efter klippet hvor PRO fortæller om *Abu Zeluf* citeret ovenfor spørger Reitov Eno om hans holdning til fusion indenfor verdensmusikken. Eno svarer:

“Um, so yeah, I’m not so keen on the fusion idea unless of course it’s a genuine –, you know there are genuine fusions as well which aren’t so intellectual as that. Because really what that is that style of fusion is, it’s an intellectual notion that yes, I’m just going to put these two cultures together, it will be terribly exciting and everyone will think I’m really liberal for doing it.”⁷²

Det fremgår ganske overraskende af denne dialog, at musiketnologien, som indtil for relativt nyligt og til trods for fx Alan P. Merriams og John Blackings tanker er blevet snævert forstået som studiet af den ikke-europæiske og/eller meget fjerne musik, og den ambiente og eksperimentelle verdensmusik, som Eno repræsenterer, deler et de facto materialefællesskab i deres brug af og behov for ‘ægte’ eller fjerne lyde. Det er et praksisfællesskab der i etnologernes øjne måske nok er ufrivilligt, men som ikke desto mindre var iøjnefaldende i tiden omkring 1980. Også Enos tanker om at bruge verdensmusikken til at oplyse minder om etnologernes tilgang. Men fællesskabet var alligevel modvilligt fordi det et langt stykke hen ad vejen var musiketnologiens intention at modgå den forurening og ødelæggelse, som man mente skete i mødet med moderniteten – dvs. med musikalsk modernisering og især med fusion. Det er overvejende på denne baggrund PRO var skeptisk overfor MLBG.

I etnologien er der et velkendt skel mellem purister og fusionister.⁷³ Hos fusionisterne ses det som et tegn på liv at der fusioneres, lidt i stil med PROs anerkendelse af betydningen af Douniahs sang på MLBG, s. 70, mens der hos puristerne arbejdes for at opretholde autentiske former. Men uanset hvor man placerer Enos virke, så kan man argumentere for, at et projekt som MLBG sin fusionistiske karakter til trods *også* efterspørger en form for puristisk autenticitet: Hvis ikke de fundne lyde er ‘ægte’, fungerer magien ikke. Enos collage-teknik var med til at lægge fundamentet for denne fremgangsmåde og netop adskillelsen af de enkelte elementer, sådan at de kunne være genkendelige og distinkte, har senere været en praksis, der både æstetisk og markeds-mæssigt har været af allerstørste betydning for den kommercielle verdensmusiksektor, der må betragtes som populærmusik i bred forstand.⁷⁴

PRO var ikke glad for pop-musik, for nu at sige det mildt. I slutningen af 70erne var han næsten lige så rabiatt i sit forhold til den kommercielle pop som de fleste af hans studerende på universitetet, men samtidigt savnede han som flere af sine komponist-kolleger et alternativ til de mere og mere lukkede cirkler, som det samtidige kompositionsmusikmiljø bevægede sig i.

72 Østen for Neonlyset, 1986.

73 John BLACKING: “The Study of Musical Change”. Reginald BYRON (ed.): *Music, Culture & Experience. Selected Papers of John Blacking*. University of Chicago Press. 1995 [1977]. s. 155.

74 Feld & Kirkegaard, *Entangled Complicities...*

Dette citat fra en samtale med Claus Overlund udgivet posthumt i DMT viser dobbelt-heden:

...der er et behov i Danmark og i Vesteuropa for et alternativ til den musik, der på den ene side tenderer til at blive abstrakt og derfor ligesom ikke rigtigt vedrører os alle sammen, eller på den anden side en kommerciel musik, som man har vanskeligt ved at føle som andet end en slags mental voldtægt.⁷⁵

Meget tyder på at PRO mente at folkemusikken i sin bredeste definition, kunne tilbyde et sådant alternativ og derfor skulle den bevares og sikres mod det han forstod ved neo-kolonialisme og den vesterlandske musiks dominans:

Europæeren vil jo med vold og magt udbrede sin europæiske tro over hele verden: med stor idealisme anretter vi ulykker i kristendommens, merkantilismens eller marxismens navn. Musikken følger med vore idealistiske korsfarere, der gerne vil have verden gjort til et stort ameriko-europæisk pop-cirkus. Det er imperialismen, der har sejret, når grønlænderen eller den sydamerikanske indianer laver "rock" eller "folk" til eget guitararrangement. Det er trist at det er sådan.⁷⁶

Han brød sig altså hverken kunstnerisk eller kulturpolitisk ret meget om populærmusik og var ikke glad for den immanente imperialisme som medier og pladeindustri medførte. På dette område var han, som Teresa Waskowska Larsen og en række andre mennesker vi har diskuteret sagen med tilkendegav, "en fundamentalist".⁷⁷

Alligevel var PRO ikke som sådan purist i folkemusikalsk forstand⁷⁸ og navnlig i forhold til den arabiske musik var han forholdsvis åben overfor musikalske kultur-møder. Dette hang antagelig sammen med hans virke som komponist – en kapacitet i hvilken han selv lod sig inspirere til arabesker og parafraser over den orientalske musik. I omtalen af operaen *Belisa* fremhæver Jens Brincker: "Har man fulgt Poul Rovsing Olsens arbejde som musketnolog, kan man ikke være i tvivl om, hvor inspirationen til denne melodik stammer fra."⁷⁹ Imitation kunne man kalde det,⁸⁰ hvilket Brincker beskriver således:

Her har vi om ikke opskriften på, så dog nogle meget væsentlige stiltræk ved Belisas arie. Ikke sådan at forstå at Belisa synger perlefiskersange, men således at nogle karakteristiske stiltræk ved perlefiskernes syngemåde er iagttaget af musketnologen Poul Rovsing Olsen og inkorporeret i komponistens egen stil.⁸¹

75 Claus OVERLUND: "Øst møder vest – et interview med komponisten og musketnologen Poul Rovsing Olsen". *Dansk Musiktidsskrift*. 1983/84.

76 Pelle GUDMUNDSEN-HOLMGREEN. "På Afveje? Et interview med og notater om Poul Rovsing Olsen af Pelle Gudmundsen-Holmgreen i anledning af portrætkoncerten på Louisiana." *Dansk Musiktidsskrift*. nr. 3. Dec. 1978

77 Samtaler med Teresa Waskowska 2004-2010.

78 Blacking, *The Study of Musical Change*.

79 Brincker, Brev til en ukendt adressat ... s. 90.

80 Det er også interessant at PRO selv skrev en slags pastiche over den musik, han kom i kontakt med – den arabiske og den indiske (fx *Hommage* fra 1951 der er tilegnet sarod-spilleren Ali Akbar Khan)

81 Brincker, Brev til en ukendt adressat ... s. 90.

Også Morten Levy har mødt denne fremgangsmåde hos PRO: Da han engang skulle lave en lydside til noget børnefjernsyn om Afrika, spurgte han PRO om det var i orden at bruge nogle optagelser fra noget etnografi. Det var det ikke. 'Find på noget selv – lav din egen musik', var svaret. Det var med andre ord OK at lade sig inspirere, men man måtte ikke kopiere.⁸² I dagbogsbladene fra 1972-rejsen kan man dog læse at PRO faktisk selv gav sig i kast med en slags crossover-produktion sammen med Munir Bashir: "1. feb. "Munir komponerede melodi, som jeg skal udsætte for arabisk ensemble. Spi- ste gule ærter og Dolma hos Munir. Hørte forinden diverse båndeksempler på Munirs kunst (jazz, folk, pop, spansk, traditionel), ganske fantastisk".⁸³

Senere skriver PRO "Færdigkomponeret min part af vort "fælles" arabermusikalske opus."⁸⁴ og disse udsagn tyder ikke som sådan på en principiel modvilje overfor fusion og crossover, selvom man tydeligt mærker en humoristisk distance.⁸⁵

Endelig må det bemærkes at den musik, som altså i MIWI udgaven fremstår som den autentiske – altså Douniahs oprindelige sang – af PRO selv bliver forklaret sådan: "Egentligt burde der have været et trommeakkompagnement med ved sang. Der var ingen tromme ved den lejlighed på Munirs kontor..." (se citatet s. 23). Dette siger ganske meget om arten af repræsentation af den fremmede musik i 'autentiske', videnskabelige samlinger og rammer endegyldigt en pæl igennem ideen om at etnografiske optagelser altid er autoritative udgaver.⁸⁶

Overførslen af *Abu Zeluf* til MLBG skete i de sidste år af PROs liv – en periode der var voldsomt præget af en stor kompositorisk aktivitet, men også af et egentligt akademisk virke. Ikke blot var han fortsat underviser på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, men han blev i 1977 udnævnt til præsident for ICTM (dengang IFMC) og stod derfor i spidsen for den teoretisk, metodiske såvel som empiriske forandring, organisationen gennemgik. I begrundelsen for navneskiftet ses en betydelig udvidelse af områdets selvforståelse: "The object of the Council shall be to assist in the study, practice, documentation, preservation and dissemination of traditional music, including folk, popular, classical, and urban music, and dance, of all countries."⁸⁷

I 1982 holdt PRO i sin egenskab af formand for ICTM et paper i Unesco-regi om varetagelse af folkløse. Heri tilkendegav han dels en modvilje overfor at holde kulturer kunstigt i live, når deres sociale funktion var forsvundet: "the music may survive for some time, but the music has no real life out of its context"⁸⁸. Dels fremhævede han

82 Samtale med Morten Levy 20.3.2006.

83 Olsen, s. 4.

84 *ibid.*, s.5

85 Munir Bashir eksperimenterede med forskellige musikformer som flamenco og er tilskrevet æren for at gøre den arabiske oud til et 'klassisk' solo-concert instrument. Chérif KHAZNADAR Munir Bachir Maître du lutharabe, Inedit 2007.

86 I en teoretisk indstilling til materialet som fundamentalt dynamisk og altid foranderligt som hos Blacking er denne tanke iboende, men modsiges i praksis ofte af den modsatrettede ambition om at dokumentere musikkens oprindelige eller autentiske form.

87 Bulletin for The International Folk Music Council no LIX, Oct 1981, s.3

88 Poul Rovsing OLSEN. *Safeguarding of Folklore* (Draft). UNESCO Conference: Paris 22-26. February 1982.

også den værdi, der kunne være i at bevare så meget som muligt, og hans frygt for homogenisering kom tydeligt udtryk i den korte tekst:

I would consider it one of the tragedies of the world if in a near future everywhere you would be obliged to listen to a variation of a cocktail of Anglo-Saxon and Latin American popular music, and most sincerely I hope that at least the so-called classical musics of Asia, of Europe, and of other parts of the globe be able to resist the undermining process going on everywhere these days.⁸⁹

Det er værd at notere sig at dette paper er lavet efter at PRO var blevet vidende om hvordan *Abu Zeluf* var blevet brugt på MLBG.

Enos forsøg på at komme til at høre de originale optagelser lykkedes som nævnt aldrig, for båndene befandt sig i gemmerne i DFS og der opretholdt man stadig praksissen at samlingerne kun var for de indviede, jf. interviewet med HK og SN. Udviklingen i sagen omkring MLBG viser imidlertid tydeligt at en transformation alligevel finder sted: PRO laver en relativ tilfældig etnografisk optagelse i Munir Bashirs kontor, finder senere ud af at den er god, hvorved den får æstetisk værdi. Faktisk er optagelsen og sangeren så gode, at han vælger at sætte sangen på den "etnografiske" dokumentation MIWI og åbner den dermed for det kommercielle marked. Brian Eno hører MIWI, som et stykke autentisk og æstetiseret folkelig kunst og skaber så et nyt stykke kunst – der uomtvisteligt får karakter af værk. På denne måde går dokumentationen, her det etnografiske/videnskabelige lyd-notat, fra at være optegnelser hen over æstetisk transformation via udgivelsen på MIWI til et egentligt nyt værk gennem Enos bearbejdning på MLBG. Processen stiller fundamentalt spørgsmål ved det musikalske materiales status og navnlig i lyset af konflikter omkring ejerskab og rettigheder bidrager indsigten til en kvalificering af forståelsen af lydoptagelsers komplekse karakter. Og den bidrager til forståelse af Felds Schizmogeneresis – man må i sandhed sige at betydningen forstørres.

Det er tankevækkende, at arkiver i det 21. århundrede verden over er i gang med en omfattende digitalisering, der principielt og uigenkaldeligt har åbnet forskernes 'private' samlinger for almenheden. Ejerskabet og spørgsmålet om de optagedes rettigheder er fortsat til diskussion og mangler afklaring – ikke mindst i økonomisk retning, men nu fuldstændigt på linje med alle andre kunstneres forhold.

Som nævnt var Ole Reitovs projekt i forbindelse med radioudsendelserne *Østen for Neonlyset* at finde en sammenhæng mellem Enos og PROs interesser og kunstneriske idealer. Spørgsmålet er om han havde ret. Ville Eno og PRO have fundet et fælles fodslag i omgangen med musikken, hvis de havde haft mulighed for en rigtig dialog, som ikke blev forstyrret af alle de mange forviklinger omkring rettigheder og forretning.

Vi har konstateret at i de to afgående interviews med PRO og ENO enes de faktisk om to nøgleord: det ene er ambivalens – både i forhold til det etiske i brugen af optagelser med en ung sangerinde og det andet er frygt – frykten for hvad mangfoldig-

89 ibid.

gørelsen og reproduktionen gør ved musik fra den 3. verden. Altså at frygten for at "verdensmusikken" på forskellig måde formindsker den kulturelle friværdi og skaber dybere kulturelle spaltninger og hierarkier, i erkendelsen af, at "verdensmusikken" hviler på økonomiske strukturer, som forvandler den immaterielle kulturarv til løsarbejde. Begge søger på hver deres måde at dæmme op for denne frygt; PRO ved sit ønske om vedligeholdelse af musikken og dens sociale rammer (Unesco-papiret 1982) og Eno gennem sin personlige kuratering og positionering i forhold til andre mindre sofistikerede musikere.

Jens Brincker siger afslutningsvis om PRO: "Men Poul Rovsing Olsen var som kunstner og menneske forud for os andre. For ham var den globale bevidsthed, som vi kæmper med (eller mod) at erhverve os, et livsvilkår. [...] Hans erfaringer er mere aktuelle for os i dag, end de var dengang han komponerede sine værker."⁹⁰

De lag af medskyldighed, professionelle som personlige, som PRO oplevede i denne sag er blevet gentaget mange gange, af mange forskere, i mange lande. Det er på ingen måde en fortidig affære, og det er på ingen måde et simpelt spørgsmål om juridisk eller forretningsmæssig eller professionel naivitet. Det er pot og pande med det industrielle system for den globale populærmusik. Det efterlader altid hårde spørgsmål og hårde følelser i alle lejre og kvarterer. Og det efterlader os uden konklusion, men med flere komplicerede spørgsmål farvet af følelsesmæssige og etiske overvejelser.

Sagen er fortsat kontroversiel selv efter årtusindskiftet⁹¹ og det er tydeligt fra det interview som Ole Reitov lavede med PRO at sagen også var penibel dengang. Som belyst i denne tekst har det flere grunde og vi har i vores arbejde med sagen stødt på mange forskellige forklaringer på PROs raseri, på hans irritation over ikke at kunne styre sine egne produkter og ikke kunne overholde de aftaler, han havde lavet med Douniahs familie. Det overordnede problem, som også er denne artikels ærinde, er imidlertid at tidens musiketnologer og folkemindesamlere blev taget på sengen af de muligheder den nye teknologi tilbød og ikke mindst af den omklamring af alverdens musik, som er kernen i opkomsten af den kommercielle verdensmusik, hvori nye aktører lod sig fascinere af det fremmede samtidig med at de tæmmede det til brug i egne produktioner. Derved blev fusionen normen og den sikring af materialet, som etnologerne og deres organisationer som ICTM havde stået for, blev stækket. Freden var forbi og aldrig mere kan en etnologisk optagelse publiceres uberørt af denne erkendelse.

PRO var ikke opmærksom på de tykke lag af kommercialisme og økonomisk protektionisme, der omgav både det klassiske musikmiljø, han selv var del af, og den folkemusik, som han forsvarede ude i verden. Heri lignede han nu meget godt de fleste danske musikvidenskabsfolk/og studerende (inklusive mig selv) som kun så bæstet i den forhadte popmusik og ikke foretog en kritisk analyse af de andre musikformer.

90 Brincker, Brev til en ukendt adressat ... s. 90.

91 I vores undersøgelse har vi hele tiden stødt på stærke meninger og enkelte personer er blevet tavse eller har bedt om ikke at blive spurgt.

Det var ikke lykkedes PRO at værne sine 'informanter' og derved gik materialet ham af hænde. Det var den egentlige æressag og det var i lyset af hans arbejde og diskussioner med kollegerne i miljøet dette, der gjorde ham vred og skamfuld – ikke det forhold at Douniahs stemme var til salg. Det havde han selv helt åbent medvirket til ved den kommercielle udgivelse af den tilfældige optagelse ved et frokostbord i Beirut i 1972.

Abstracts

Denne artikel undersøger aspekter af den vanskelige proces, der sættes i gang ved den kommercielle spredning af etnografiske optagelser og om de implikationer, disse processer har for både ejerskab og offentliggørelse og i sidste ende for det musikanthropologiske feltarbejde.

Med udgangspunkt i en kompleks sag om hvordan feltoptagelser lavet af Jean Jenkins og Poul Rovsing Olsen landede på avantgarde pop albummet *My Life in The Bush of Ghosts*, fremlægger artiklen kritiske spørgsmål for fremgangsmåder og resultater af at splitte lyde fra deres originale ophav gennem medialisering og sampling-teknikker. Et fænomen, der i nyere tid har fået betegnelsen schizoponia.

Arbejdet har varet i mere end fem år og er sket i tæt samarbejde med den amerikanske antropolog og soundscape forsker Steven Feld. I processen er de resultater, som er fremkommet gennem interviews og dialoger med øjenvidner og hovedaktører i forløbet, blevet holdt tæt sammen med ressourcer i arkiver i Danmark og Skotland, ligesom trykte og digitale kilder har bidraget til undersøgelsen.

En engelsksproget del af arbejdet, som mere overordnet behandler rettighedsspørgsmålet i sagen, er blevet udgivet internationalt, mens denne version fokuserer på den specifikt danske side af sagen. Undersøgelsen stiller flere spørgsmål end den besvarer, men konkluderer at en vis form for medansvar er gældende for alle involverede parter.

The present article examines the delicate processes regarding the use and dissemination of ethnographic recordings and the implications these have for ownership, publication and eventually fieldwork as such. Taking the particular and complex case of how recordings by Jean Jenkins and Poul Rovsing Olsen ended up in the avant-garde pop production *My Life in the Bush of Ghosts*, the story exposes crucial points to the procedures and results of the splitting of sounds from their original origin through medialization and sampling techniques in the sense of schizoponia. The research for this study has been going on for more than five years in close collaboration with American anthropologist and soundscape scholar Steven Feld. The sources developed through interviews and dialogues with eyewitnesses and key protagonists in the story and have been set against findings in archives in Denmark and Scotland. An English language part of the research has been published elsewhere, while the present version explores more thoroughly the particular Danish side of the case. The examination poses more questions than answers but concludes that a certain kind of complicity is at stake for all involved participants.

Musens kammerpige

Musikteori mellem følelsesæstetik, klanglære og retorik.

J.G. Sulzer, J.N. Forkel og H. Chr. Koch.

Den musikalske kritik giver såvel kunstner som liebhaver betragtelige fordele. For kunstneren er den en tro rådgiverinde. Den leder ham ind i det for hans kræfter passende område. Den udvælger for ham blandt samtlige kunstmidler de bedste og mest hensigtsmæssige, som han må betjene sig af for sine forskellige formål. Den sikrer ham mod overtrædelse af de forskrifter, der er begrundet i vores følelsers og vor kunsts natur. Og den er overhovedet, som Pope har udtrykt det, hans muses kammerpige, ved hvis hjælp hun bliver skønnere og større kærlighed værdig. Den lærer liebhaveren ad hvilke veje, han bør opsøge kunsten, nyde den og beundre den med fornuft. Den fordobler den nydelse, han kan forvente af kunsten, og den gør ham i stand til at nyde dens pirringer og skønheder også i hans høje alder, mens den for alle, der blot overlader sig til deres følsomhed uden at spørge fornuften til råds, blot er et tidsfordriv, som kun kan være til fornøjelse i ungdommen, mens fantasiens varme endnu består. Smagen for musik, siger Home, er en plante, der naturligt vokser af mangel en jord, men næppe noget sted vokser til fuldkommenhed uden pasning og pleje. Med kunst kan den drives til større skønhed, og ved behørig omhu kan den forbedres meget. Denne kunstens omhyggelige vogterinde er frem for noget kritikken, der er de forskrifter, der er begrundet på kendskab til de menneskelige følelsers natur og til kunsten.¹

Johann Nikolaj Forkel var omkring de fyre år, da han i 1788 lod disse linjer om musikteoriens anvendelse i den musikalske kritik trykke i sin *Allgemeine Geschichte der Musik*. Den citerede paragraf forekommer hen mod slutningen af værkets indledning, der udgør et lille men stofrigt musikteoretisk kompendium, og som Forkel selv betragtede som "et forsøg over tonekunstens metafysik"². Det citerede præsenterer i sammentrængt form de intellektuelle og moralske værdier, som denne midaldrende tyske musikforsker holdt i hævd. Vi læser om en musikkritik, der har ret og pligt til at anviser kunstneren den rette vej og advare ham mod overtrædelser af kunstens forskrifter. Vi møder idealet om et konfliktløst samliv mellem følelse og fornuft, der erfares, hvor musikteorien med kritikeren som mellemmand hjælper lytteren til at "beundre ...

1 Johann Nikolaj FORKEL: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd.1. Leipzig: Schwickertscher Verlage. 1788. s. 60. Alle hovedtekstens citater fra de tysksprogede kilder bringes i forfatterens oversættelse.

2 Ibid. s. XV

med fornuft"³. Og vi stifter bekendtskab med den grundforestilling, at musikteoriens forskrifter beror på ret forståede – og a priori samstemte – lovmæssigheder mellem på den ene side menneskets følelsesnatur og på den anden side musikkens og dens akustiske materiales lovmæssigheder.

Allgemeine Geschichte der Musik udkom blot to år før Kants *Kritik der Urteilskraft*, og blot et enkelt årti senere var den tyske romantiks intellektuelle revolte i gang. Forkel skrev således op mod et idehistorisk tidehvert, der havde varige konsekvenser i de nye forestillinger om kunstens autonomi, der udvikledes her, og som skulle komme til at overleve den historiske mentalitet, der fostrede dem, og blive en ideologisk grundpille i den vestlige kulturs kunstinstitution. Efter dette tidehvert blev meget af det, der i Forkels mund var sund og menneskekærlig fornuft, forargelig tale. Den regelpoetik, han repræsenterer, erstattedes af en geniæstetik, og ideen om det unikke og ugentagelige kunstværk og forestillingen om et sorgløst samspil mellem følelse og fornuft i det harmoniske og reglementerede kunstneriske udtryk erstattedes af forestillinger om kunsten som medium for erkendelser hinsides fornuftens rækkevidde.

Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* er en af tre primære kilder til dette arbejde om tysk musikteori det sene 1700-tal. De andre er Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Komposition*⁴ og Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*⁵. Der er tale om allerede nært forbundne kilder. Både Forkel og Koch har betjent sig af Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, og Kochs fortrolighed med Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* bevidnes af hans *Lexicon der Musik* (1802), der f.eks. i opslagene "Grammatik" og "Retorik" overtager Forkels systematik og citerer ham udførligt. De tre kilder er da også fælles om de teoretiske og moralske grundforestillinger, som jeg ovenfor lod Forkel præsentere.

Det er mit arbejdes anliggende at udfolde tre aspekter af disse musikteoretiske arbejders indhold. Jeg præsenterer først en redegørelse for musikteoriens relation til periodens forhandlinger af spørgsmålet om musikkens rolle som følelseskommunikation. Dernæst diskuterer jeg forsøgene på at begrunde musikteoretiske antagelser i tonens eller det akustiske materiales natur. Og endelig præsenterer jeg nogle overvejelser over begrebet 'musikalsk retorik', der i den undersøgte litteratur bl.a. kan henvise til forsøg på at begribe en musikalsk formdannelse beroende på tematisk og motivisk arbejde ud fra musikkens følelseskommunikative formål. Jeg opfatter disse tre felter som relativt selvstændige teoretiske domæner, og jeg bestræber mig på ikke at tvinge dem sammen, som var de på forhånd samstemte dele bidragende til en homogen historisk udvikling.

Mine kilders stof er sammenbragt, og det er min overbevisning, at man miskender dem og går fejl både af deres historiske forudsætninger og deres historiske virkningspotentialer, når man forbigår dette og udsætter dem for enhedsstiftende historiogra-

3 Forkel citerer Alexander Popes *Essay of Criticism* (1709): "The generous Critic ... taught he world, with reason to admire..." Ibid. s.61

4 Heinrich Christoph KOCH: *Versuch einer Einleitung zur Komposition*, Bd.1-3. Rudolstadt & Leipzig: Adam Friedrich Böhme. 1782-93.

5 Johann Georg SULZER: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: Der Wiedmannsche Buchhandlung, 1792-94 (1771-74). Fotografisk genoptryk. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung. 1970.

fiske greb. Derfor har jeg også gjort mit bedste at undgå at bidrage til en teleologisk historiefortælling, der betragter perioden som en sen fase i en lang udviklingsproces *frem mod* etableringen af en musikalsk autonomiæstetik og en borgerlig musikkultur med det musikalske værk som paradigmatiske centrum, og som pointerer det, der i dette historiske perspektiv repræsenterer det historiske fremskridt. Jeg håber, at mine læsere vil påskønne denne intention, selv om den unægtelig bringer mig i vanskeligheder, for så vidt en væsentlig del af min forforståelse skyldes forskere, der i forskellig grad har anlagt netop dette teleologiske perspektiv. Jeg vedkender mig i den sammenhæng gerne min afhængighed af Carl Dahlhaus, der trods sin bekendelse til musikens og musikforståelsens helt igennem historiske karakter og trods bestræbelserne for at begribe musiktænkningen i dens historiske egenart dog skrev *frem mod* 1800-tallet, værkbegrebet og autonomiæstetikken.

Således er f.eks. min forståelse af periodens forhandlinger af musikkens udtryksskarakter stadig præget af Dahlhaus' redegørelser, der af tegnede *Stand der Diskussion* på dette område i 1960'erne og 1970'erne. I Dahlhaus' perspektiv er musikæstetikken i det sene 1700-tal *stadig* en følelsesæstetik, men en anden følelsesæstetik end den, der knyttede sig til affektlæren. Affektlæren, forudsatte implicit "... en primært genstandsliggørende, objektiverende, opfattelse af musikalske følelseskarakterer"⁶, og den betragtede det kompositoriske arbejde som en rationelt kontrollerbar proces, hvor disse objektivt foreliggende følellestilstande eller affekter blev 'præsenteret' eller 'portrætteret'. Overfor denne *repræsentationsæstetik* stillede han en *udtryksæstetik* i streng forstand, repræsenteret ved skribenter som C.Ph.E. Bach, Daniel Schubart og Herder. Her er der ikke længere tale om gengivelse af objektiverede følellestilstande. Musik forstås som 'naturlige tegn' for menneskeligt følelsesliv – tegn, der strømmer umiddelbart fra det 'bevægede indre' – og musikalsk følelseskommunikation tænkes at opstå, når det følte og umiddelbart musikalsk udtrykte 'finder genklang' hos det lyttende medmenneske. Hertil knyttede han også et nyt originalitetsbegreb. Den originale komponist skulle ikke længere betragte og portrættere men udtrykke sig i en ny emfatisk forstand: "Kun den, der går tilbage til sig selv og skaber ud af sit eget indre, er 'original'." ⁷ Fra disse betragtninger over "Følelsesæstetikens forvandling" i 1700-tallet går i Dahlhaus' forskellige fremstillinger en tråd videre til romantikkens opgør med følelsesæstetikken og etableringen af 'tonekunstens metafysik'⁸. Denne skal netop ikke forfølges her.

Jeg skal også efter bedste evne undgå at læse mine tekster som kilder til en det musikalske værkbegrebs forhistorie og som vidnesbyrd om en historisk proces frem mod den anerkendelse af den 'fri instrumentalmusik' som musikkens paradigmatiske form, der indgår i 1800-tallets musikalske værksæstetik. Mange af de synspunkter til tidens standende musikæstetiske diskussioner, som vi træffer på i de tre kilder, er blevet læst i et teleologisk perspektiv med værkbegrebet som telos. Det gælder f.eks. i spørgsmålet om rangordningen mellem vokal- og instrumentalmusik. Som vi skal se, er Koch og Forkel

6 Carl DAHLHAUS: *Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag 1986 (1967). s. 29.

7 Ibid. s. 35.

8 Carl DAHLHAUS: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter. 1978. Særligt kapitlet "Gefühlsästhetik und Metaphysik" s.62-80.

uenige i dette spørgsmål. Koch argumenterer overbevisende for den i 1700-tallet dominerende opfattelse, at musik uden ord ikke kan udgøre et fuldgældigt kunstnerisk udtryk⁹, mens Forkel argumenterer lige så overbevisende for det synspunkt, at musikkens udvikling som en sproganalog struktur, netop i kraft af denne sproganalogi, repræsenterer en fuldgældig selvberørende meningssammenhæng¹⁰. Jeg undgår at lade et forestillet historisk mål afgøre hvilke af de to argumentationsgange, der bør interessere os mest.

Også i spørgsmål om det i snævrere forstand musikteoretiske – i spørgsmål om tonesystemets matematiske eller fysiske afledning, om akkordopbygning og sammenhængsstiftende harmoniske kræfter – skriver jeg op mod historiografiske skemaer, der gav form og retorisk overbevisningskraft til de fremstillinger, der introducerede mig til dette forskningsområde. Det gælder f.eks. i spørgsmålet om musikteoretiske konsekvenser af den nye naturvidenskabelige forståelse af tonens fysiske natur, der satte sig igennem sideløbende med udviklingen af akustikken som moderne naturvidenskabelig disciplin. Antik og middelalderlig musikteori tænkte i proportioner, mens 'det moderne Europa' (fra renæssancen) tænker i svingende legemer og afleder tonesystemet fra overtonerækken. Således lærte jeg det først af H.H. Eggebrecht, der i en elegant bevægelse forbandt den 'energetiske' toneforståelse med det nye musikalske udtryksideal, som han så manifesteret i "den musikalske *Sturm und Drang*"¹¹. Mine læsere vil erfare, at det interesserer mig mere, hvordan disse konkurrerende begrundelser kommer til orde i mine kilder, end hvordan de tog sig ud i Eggebrechts olympiske perspektiv.

Historiske materialer af den her undersøgte art viser i mange retninger. De viser frem og tilbage i de kæder af begivenheder, der typisk interesserer historikere, der læser dem som kilder til musikteoretiske deldiscipliners historie: harmonilæren, form læren osv. Men de viser også ud til siderne eller ud mod de lærdomstraditioner, der former det dannelsesrum, der har produceret dem og som i sin tid reciperede dem.

Dette bringer os tilbage til spørgsmålet om det sammenbragte. Om ikke andet, så fra vores egen, nutidige akademiske verden ved vi, at den logiske sammenhæng og den stærke systematiske udarbejdelse ikke er ene om at bestemme et akademisk arbejds succes og gennemslagskraft. Mange andre faktorer spiller ind, herunder ikke mindst de påberåbte lærdomstraditioners autoritet. Denne dagligdags erfaring kan man passende tage med sig i arbejdet med Sulzer, Forkel og Koch.

I indledningen til første bind af *Versuch* erklærer Koch:

I tonekunstens almene begreb findes der ikke *længere* noget dunkelt, noget uafgjort. Selv der, hvor man tilbagefører alt til naturefterligning, overlader man to-

9 Således f.eks. hos Johann Mattheson. Dahlhaus forklarer: "Instrumentale Musik unterscheidet sich nicht durch ihren Zweck (...) sondern einzig durch ihre Mittel, die geringer sind, so dass sie als die schwierige Kunst erscheint – oder auch als die unvollkommenere." Ibid. s.40.

10 En "... in sich selbst begründete[], zwar sprachanaloge[], aber gerade darum von der Sprache als Text unabhängige[] Musik." Carl DAHLHAUS: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10. Laaber: Laaber Verlag. 1982. s.85, billedtekst.

11 Hans-Heinrich EGGBRECHT: "Musik als Tonsprache" (1961), in: H.H. Eggebrecht: *Musikalisches Denken*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen. 1977. s. 69-112.

nekunsten helt til følelsen. Og sådan er det også. Blandt de skønne kunster er tonekunsten den, der udtrykker følelser gennem forbindelse af toner.¹²

Koch melder sig altså med klar systematisk ambition og ønsker at overbevise os om, at en fuldstændig teoretisk forståelse af tonekunsten er mulig, hvis blot den baseres på den rette erkendelse af musikkens formål og hensigt som følelseskommunikation. Men dette løfte om en systematisk og teoretisk konsistent fremstilling må tages med et gran salt. At give udtryk for en systematisk ambition – og at prætere den indfriet, koste hvad det vil – synes at være en uundværlig del af videnskabsretorikken i den undersøgte litteratur. Og vi yder næppe vores kilder retfærdighed ved ubeset at tage den prætererede sammenhæng for gode varer, som det f.eks. sker hos Nancy Kovaleff Baker i hendes introduktion til en engelsk oversættelse af dele af *Versuch's* andet bind.

Koch's concept of *Urstoff der Musik*, the primary matter of music, was in a sense the *Urstoff* of his theory; the resulting equal and cooperative relationship between melody and harmony informs his teaching at every level of composition. The treatise progresses systematically from the origins of tones, to various types of phrases, to large compositional structures, and all of his instruction is based upon this very one principle. In his aesthetic writings concerning the very purpose of composition, Koch also founded his ideas upon one unifying principle.¹³

Koch deltager som hovedparten af det sene 1700-tals teoretikere i en diskussion om forholdet mellem melodi og harmoni, og han mener at kunne formidle mellem forfatterne for henholdsvis melodiens og harmoniens forrang ved at hævde, at både melodi og harmoni er afledt af overtonespektret, og at striden derfor i en vis forstand er meningsløs. Det er dette argument og den bagvedliggende forestilling om, at både melodi og harmoni manifesterer principper nedlagt i den klingende materie, N.K. Baker henviser til som det enheds- og systemstiftende princip i Kochs lærebog. Men det er forkert at tale om en systematisk progression fra akustik, over almen musiklære til harmoni- og formlære. Der er ikke tale om en sådan gennemført afledning af musikteoretiske regler fra akustiske lovmæssigheder hverken i dette eller i noget andet kendt musikteoretisk værk, og man gør næppe Koch nogen særlig tjeneste ved at forveksle hans ønske om systematik med en fuldbyrdet kendsgerning.

Også musikteoretiske skrifter er i en vis forstand heteroglotte. De taler med forskellige tunger, eller de sammenfører diskurselementer af heterogen historisk oprindelse. Det sker mere eller mindre åbenbart, afhængigt af den pågældende genres krav. Og det kan stå mere eller mindre klart frem afhængigt af betragterens perspektiv. Historikerens distancerede betragtning har her en særlig mulighed og et særligt ansvar for at skabe overblik over de forskellige lærdomstraditioner og traserede tankemønstre, der kommer til orde i de pågældende skrifter, og til at erkende heterogeniteten. En fejlanbragt forestilling om eksistensen af en brudfri systematisk sammenhæng kan være en

12 Koch. *Versuch*, Bd.1, s.3-4

13 Nancy Kovaleff BAKER & Thomas CHRISTENSEN (red.): *Aesthetics and the art of composition in the German Enlightenment. Selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press. 1995. s.115.

alvorlig hindring for forståelse. Det er min egen erfaring fra mange års beskæftigelse med netop disse kilder, at en detaljeret forståelse først er mulig, når stoffets sammenbragte karakter anerkendes. Alt for meget må lades ude af betragtning, hvis man insisterer på at læse det foreliggende som konsistent og systematisk udviklet teori. Denne erfaring danner baggrund for dette arbejde, som altså tilstræber at være solidarisk over for stoffet i dets heterogenitet, og som forhåbentlig vil kunne fungere som en introduktion for læsere, der ønsker selvstændigt at udforske disse værker som musik- og kulturhistoriske vidnesbyrd.

Min fremstilling er også båret af en anden form for solidaritet, som jeg håber mine læsere vil dele med mig. Hans-Georg Gadamer bemærker et sted i sin *Wahrheit und Methode*¹⁴, at grænsen for den type af dialog, der har muligheden for at skabe forståelse i hermeneutisk forstand, er overskredet, hvis du på forhånd har besluttet, at din samtalepartners synspunkt ikke har nogen mulighed for at blive sandhed for dig. I forlængelse af hans argumentation kunne man sige: Hvis du på forhånd har besluttet, at din samtalepartners udsagn er uden gyldighed for dig, fordi du opfatter ham som intellektuelt underlegen, sindssyg eller hildet i en overstået historisk periodes fejltagelser, afskærer du dig fra en dialogisk hermeneutisk tilegnelsesform.¹⁵ Denne tankegang er i slægt med de overvejelser, man har gjort sig over forståelsesbegrebets forskellige aspekter. Mellemmenneskelig forståelse er både et kognitivt, et emotionelt og et etisk anliggende. Det handler om at fatte et budskab, men det handler også om sympati og ikke mindst om accept. Noget af det samme kan læses i N.F.S. Grundtvigs ord: "Og han har aldrig levet / som klog på det er blevet / han ej først havde kær."

Ikke sådan at forstå, at jeg er brændende forelsket i mine 1700-talskollegers akademiske pedanteri. Deres teoretiske konklusioner interesserer mig kun mådeligt, og deres tunge teoretiske stil bør være mig et eksempel til afskrækkelse. *Men det, de skriver om, finder jeg yderst interessant*, og det er min oplevelse at nærlæsninger, der ikke alt for hårdnakket fastholder deres egen synsvinkel men i stedet forsøger at fremanalysere den i teksten anlagte, kan anvise muligheder for dialog, som af forskellige grunde er blevet fortrængt eller gemt af vejen. Således finder jeg det fortsat interessant at diskutere musikalsk form i det kommunikationsperspektiv, som de retorisk inspirerede formteorier hos Forkel og Koch anlægger. Jeg finder det fortsat interessant at diskutere de sammenhænge, der måtte være mellem musikalsk struktur og musikalsk erfaring og mediets akustiske beskaffenhed. Og ikke mindst interesserer jeg mig for de spørgsmål om musikkens etiske mission, der er til diskussion i mine kilders mere abstrakte overvejelser over musikkens væsen og bestemmelse inden for det udtryksæstetiske paradigme. I dette sidste er der måske et element af trods. Netop oplysningsæstetikens lære om kunstens forpligtelser som et middel til følelseslivets harmoniske dannelse og den dertil knyttede mådeholdsæstetik har været genstand for foragt og latterliggørelse. For eksempel fandt de efterfølgende

14 Hans-Georg GADAMER: *Gesammelte Werke I*. Tübingen: J.B.C. Mohr (Paul Siebeck). 1986. (= *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960), s.308.

15 Gadamer eksemplificerer med "Das Prüfungsgespräch" og "bestimmte Formen der ärztlichen Gesprächsführung", ibid. s.308.

romantiske generationer, at den slavebandt kunsten i pædagogikkens og samfundsnyttens tjeneste og beskar dens metafysiske vingefang. Meget er siden hen sagt om dette. Måske dog for sjældent, at kunstnerisk erfaring jo dog former og danner os, og at oplysningstidens musikteoretikere har blandet sig i diskussionen af dette emne med stemmer, der fortjener at blive hørt.

Tre kilder. Tre genrer.

Som sagt er mine tre kilder omtrent samtidige og nært forbundne. Men de tilhører tre forskellige faglitterære genrer. Johann Nikolaj Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* og Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung in der Komposition* er, som titlerne angiver, henholdsvis en musikhistorie og en kompositionslærebog. Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* er derimod ikke, hvad en nutidig læser ville forvente at finde under denne titel. Der er ikke tale om et i vor forstand teoretisk værk. Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* er en encyklopædi, et stort og i sin tid meget udbredt kunstsleksikon.

Johann Nikolaj Forkel (1749-1818) er en central skikkelse i tysk musikvidenskabs historie. Han samlede i én person den vifte af færdigheder, der blev disciplinens grundelementer, da den i 1800-tallet institutionaliseredes som universitetsfag ved tyske universiteter. Forkel spillede tasteinstrumenter på professionelt niveau, komponerede, og besad embeder i musiklivet, herunder embedet som musikdirektør ved universitetet i Göttingen. Hans produktion som musikforsker omfatter værker inden for musikteori og musikhistorie – herunder personalhistorie baseret på arkivstudier – og musikalsk editionsarbejde. Han er blandt andet kendt for sin biografi over J.S. Bach og for sin musikfilologiske indsats som en af hovedmændene bag serien *Geschichte der Musik in Denkmälern von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, der kom til at danne forbillede for senere udgivelser af gammel musik i såkaldte monumentudgaver. Forkel var også en værdig repræsentant for den konservatisme, som ofte har præget musikvidenskaben. J.S. Bachs musik var for ham det højeste, musikken kunne nå. Sin samtid betragtede han med skepsis. Hans *Allgemeine Geschichte der Musik* er et forholdsvis tidligt værk i hans produktion. Det er konciperet som et stykke universalhistorie i den universalhistoriske ånd, der herskede ved universitet i Göttingen, og som blandt andet næredes ved indflydelse fra England. Forkel har kendt både J. Hawkins *General History of the Science and Practice of Music* (1776) og Charles Burneys *General History of Music* (1776). Det universalhistoriske perspektiv indebar for Forkel både en bestræbelse på at beskrive *hele* musikkens historie fra tidligste tider til hans samtids og en forpligtelse til at forstå musikken i dens kulturelle kontekster. Men man skal ikke tro, at dette sidste indebar et kulturelrelativistisk perspektiv:

Den, der vil udgrunde den gamle musiks sande beskaffenhed, må sandelig (...) kun sjældent følge efterretningerne, således som de er givet os selv fra antikens mest troværdige historieskrivere, men må som vejviser vælge sig sæderne, den borgerlige tilstand, kundskaber til andre kunster og videnskaber hos det

folk, om hvis musik der er tale, og endelig og frem for alt kunstens natur. Kun på denne måde vil han være i stand til at skille det sande fra det falske i efterretningerne og kun anse det for troværdigt, som stemmer overens med kunstens natur, med sæderne, med de borgerlige forhold og med andre kundskaber og kunster...¹⁶

Dette metodiske credo viser i forskellige retninger. Dels mod en form for kildekritik, hvor forståelsen af den historiske kontekst skaber grundlaget for et kritisk blik på den historiske efterretnings troværdighed. Dels mod en teoretisk position, som vi uden at krænke forfatteren kan kalde 'metafysisk'. For at kunne forstå, 'hvordan det egentlig var' med musikken i fortiden, må vi ifølge Forkel først vide, hvad musik 'i det hele taget er'. Hans historieskrivning forudsætter altså en form for apriorisk viden om det undersøgte, og det er denne ifølge sagens natur ahistoriske viden, der giver de afgørende kriterier for vores kritiske vurdering af fortidens historieskrivning. Indledningen til *Allgemeine Geschichte der Musik*, meddeler på 68 sider det musikteoretiske stof, som Forkel har skønnet nødvendigt i denne sammenhæng. Jeg har allerede nævnt, at Forkel selv kaldte den "et forsøg over tonekunstens metafysik"¹⁷ Det er denne indledning, jeg har nærlæst som en af kilderne til dette arbejde.

Heinrich Christoph Koch (1749-1816) var blot 33 år gammel, da første bind af hans *Versuch einer Anleitung zur Komposition* udkom i 1782. Han var på det tidspunkt godt på vej i en traditionel musikerkarriere i byen Rudolstadt, der er hovedstaden i fyrstendømmet Scharzburg-Rudolstadt i Thüringen. Karrieren havde indtil da ført ham til en stilling som kammermusiker i det fyrstelige kapel, hvor han som violinist spillede til sin død. Han komponerede også. Ingen værker er overleveret, men det er sandsynligt, at en del af musikeksemplerne i hans kompositions-lærebog er fra hans hånd. Når vi kender ham i dag, skyldes det hans aktiviteter som musikskribent. Først og fremmest *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, men også hans *Musikalische Lexikon* (1802), der vandt stor udbredelse. De tre bind af *Versuch einer Anleitung zur Komposition* modsvarer i grove træk, hvad vi i dag ville kalde en harmonilære, en melodilære og en formlære, om end vi skal være forsigtige med de anakronistiske aspekter særligt af det sidste af disse tre begreber.

Versuch einer Anleitung zur Komposition er som titlen angiver først og fremmest en lærebog i komposition. I Kochs oprindelige plan for værket er den koncentreret om det, Koch kalder "kunstens mekaniske regler",¹⁸ dvs. de kompositoriske håndværksregler. Spørgsmål om musikkens 'hensigt' og 'indre beskaffenhed' – det vil sige almene og mere abstrakte kunstteoretiske og æstetiske spørgsmål – var i det første udkast tiltænkt en mere beskeden rolle. Men åbenbart er Kochs interesse for at forbinde de kompositoriske håndværksregler med æstetiske overvejelser vokset, efterhånden som arbejdet skred frem. Eller måske er han under sit arbejde stødt på nye muligheder for at skabe

16 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s. VIII

17 Ibid. s. XV

18 Koch. *Versuch*, Bd.2, s.6

en sådan forbindelse. I hvert fald meddeler han i forord og indledning til andet bind, at han har besluttet at afvige fra den i første bind meddelte plan for værket. En "nærmere anvendelse af nogle af de skønne videnskabers almene regler på satskunsten"¹⁹, der først var tiltænkt en beskeden placering i et tillæg efter bind 2's redegørelser for melodilærens "mekaniske regler", flyttes og udvides til en selvstændig første del af bind 2, der over 134 sider forsøger

... at skabe kendskab til melodiens indre beskaffenhed såvel som den tonestykkernes ånd overhovedet, som må give dem liv, hvis deres egentlige formål skal nås. Jeg behandler derfor i den første del tonestykkernes hensigt, deres indre beskaffenhed og frem for alt deres tilblivelsesmåde.²⁰

Således bliver andet binds første del stedet for en bredere udfoldelse af værkets æstetiske forudsætninger. Her udarbejdes Kochs forståelse af musik som følelssprog sammen med en musikalsk formforståelse inspireret af retoriske begreber og tankegange.

Allgemeine Theorie der Schönen Künste er som sagt et leksikon. Det omfatter fire digre bind på sammenlagt ca. 3000 sider. Opslagene dækker et bredt felt af kunstteoretiske, kunsthistoriske og alment æstetiske emner. Opslagsartiklerne er efter leksikografisk sædvane forfattet af et større antal skribenter, og alene derfor unddrager værket sig en kortfattet, generel beskrivelse. Leksikonets redaktør, Johann Georg Sulzer (1720-1799), var filosof og i sin æstetiske orientering afhængig af Alexander Gottlieb Baumgarten og dermed engageret i et filosofisk-æstetisk projekt, der kort kan karakteriseres som et forsøg på at forbinde sensualistiske teorier med centrale kategorier fra tysk rationalisme repræsenteret ved filosoffer som G.W. Leibniz og Chr. Wolff. Det kan undre en, at Sulzer udgiver et leksikon under titlen *Allgemeine Theorie*. Men der må være tale om et udtryk for oplysningstidens ideal om det encyklopædiske – udmøntet i en forestilling om, at en koordineret udvikling og sammenføring af generelle æstetiske begreber og de enkelte kunstarters begrebslighed kan bane vejen for en almen teoretisk forståelse. Men det kan diskuteres, i hvilket omfang Sulzers æstetiske orientering og hans encyklopædiske projekt kan spores i værkets mange artikler om musikalske forhold. Sulzer selv var lægmand på musikkens område, og musikartiklerne i hans leksikon er skrevet af den førende teoretiker Joh. Ph. Kirnberger og hans elev, komponisten og musikteoretikeren J.A.P. Schulz. Det er uklart, om dette valg afspejler en overensstemmelse i æstetisk orientering og intellektuel disposition, eller om der blot er tale om, at Sulzer har ønsket at tilknytte en førende faglig autoritet. For øvrigt er musikartiklernes antal stort. De er teknisk detaljerede og indeholder blandt andet matematisk udtrykte intervalstørrelser for forskellige akkorder og skalatyper, således som det til overflod også ses i samtidens musikteoretiske værker men hverken i Kochs *Versuch* eller i Forkels *Allgemeine Geschichte*.

19 Ibid. s. VI

20 Ibid. s.7

Ædle følelser. Følelsesæstetik og musikteori.

"Tonekunst er en skøn kunst, der har den hensigt at vække ædle følelser i os." ²¹ Således læser vi i andet bind af Kochs *Versuch*, og lidt senere lærer vi, at kunsten i almindelighed og musikken i særdeleshed har en særegen evne til "... ved kunstig foranledning at vække følelser i os..." ²² Dette bør den dog, understreger Koch, ikke gøre uden en hensigt:

Betjener de skønne kunster sig nu af denne deres særegne formåen, således at de ved dem fremkaldte følelser udvirker ædle beslutninger, således at disse følelser har indflydelse på hjertets dannelse og forædling, da tjener de deres højeste hensigt og viser sig i deres karakteristiske værdighed. Berøver man dem denne høje hensigt, lader man dem tjene andre formål, så nedværdiger, så vanærer man dem.²³

Hermed er vi tilbage ved Kochs udtryksæstetiske grundsætninger, nu med en særlig betoning af en etisk komponent. Musikkens formål er ikke følelsesudtryk som sådan. Musikkens sande genstand er de ædle følelser, og dens egentlige formål og bestemmelse er at bidrage til følelseslivets forædling. Sammenholder vi dette med det s. 3 citerede, hvor det lægges til grund, at det kun er ved erkendelsen af dette formål, at musikken åbner sig som genstand for teoretisk forståelse, har vi hovedelementerne i Kochs metodiske og etiske credo, der optager stof fra tre stærke lærdomstraditioner. Det gælder for det første en aristotelisk erkendelseslære centreret om begrebet 'den finale årsag'. Kochs ide om, at en teoretisk musikforståelse må tage udgangspunkt i det formål, 'der er nedlagt' i musikken, viser tilbage mod denne. Det gælder for det andet forestillinger om musikkens magt, som vi i Europa fører tilbage til antikken, og hvor fascinationen ved det umiddelbare greb om følelseslivet, som musikken tiltænkes i kraft af dens akustiske materiales beskaffenhed, typisk suppleres med forskrifter for dens tæmning eller dens kultivering i etisk øjemed. Og det gælder for det tredje den følelsesæstetik, hvis udvikling fra affektlære til subjektiv udtryksæstetik skitseredes ovenfor.

Koch udvikler denne æstetiske position med direkte henvisninger til Charles Batteux's *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746)²⁴ og dermed til den mest prominente fortaler for 1700-tallets mimesis- eller naturefterlignings-æstetik. Batteux bidrog til udviklingen af et kunstbegreb, der opfatter kunstarterne som forskelligartede manifestationer af et fælles grundprincip. Karakteren af dette grundprincip er den moderne æstetiks hovedanliggende. F.eks. definerede Hegel det som 'ideens sanselige tilsynkomst'. Hos Batteux er det bestemt som *mimesis* eller *naturefterligning*. Det er imidlertid diskutabelt i hvilket omfang Kochs påberåbelse af Batteuxs teoretiske autoritet henviser til et egentligt fællesskab om æstetiske grundsætninger. I Dahlhaus' fremstilling,

21 Koch. *Versuch*, Bd. II, s.15

22 Ibid. s.16

23 Ibid. s.16

24 Som han læser i C.W. Ramlers tyske oversættelse: C.W.RAMLER: *Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach den Französischen, mit Zusätzen vermehret von C. W. Ramler*, Leipzig, 1756-58.

som jeg her støtter mig til, er Batteuxs forestillinger om musikalsk naturefterligning forankret i repræsentationsprincippet: musikken skildrer eller maler (andres) følelser. Koch placerer sig i en uafklaret position mellem dette princip og det på hans tid moderne enfatiske udtryksprincip.

Men både Koch og Forkel overtager de problemer, der er forbundet med det idealiserings- eller stiliseringskrav, der er knyttet til Batteuxs naturefterligningsprincip. Batteux krav om naturefterligning kunne give anledning til den misforståelse, at der skulle være tale om en slags realismeteorier eller om et ideal om en i nutidig forstand naturtro gengivelse af naturtildragelser af enhver art, herunder også af tilværelsens mørke sider, af det disharmoniske det smertefulde eller det gruopvækkende. Men 1700-tallets mimesisæstetik er ikke en realismeteorier i denne forstand. Kunstens genstand er ikke naturen som sådan men 'den skønne natur', og det er kunstnerens opgave at forædle og stilisere og skønsomt at udvælge de aspekter af de naturlige fænomener, der er værdige genstande for kunstnerisk repræsentation.

Forkel illustrerer problemstillingen med dette billede:

Når en moder klynker og klager, hulker, skriger, hyler og sukker over tabet af sit barn, så er kun den indre levende følelse af hendes tab og ikke det naturlige udtryk for denne i klynken, hylene og sukken genstand for kunstudtrykket. Det er for øvrigt næppe til at tro, hvor ofte selv komponister, der nyder almindelig beundring og værdsættelse, begår denne fejl. Den er imidlertid altid beviset på en mangel på sand god smag og rigtige begreber om kunstens mål og natur.²⁵

Kunsten tjener altså sit etiske formål gennem en form for stileret og idealiseret gengivelse af ydre og indre natur. Gennem denne formålsbestemmelse forstår vi dens væsen, bliver i stand til at bedømme dens forskellige manifestationer og at ordne dens forskellige former og udtryk i hierarkier.

Et godt eksempel på dette finder vi hos Koch, der i overensstemmelse med 1700-tallets dominerende opfattelse argumenterer for vokalmusikkens overlegenhed over den instrumentale musik og i sin argumentation spiller netop det etiske hensyn ud som trumf. Vel taler tonekunsten, forklarer Koch,

... i og for sig selv følelsernes sprog, den er hverken afhængig af pantomimiske tegn eller begreber og billeder udtrykt af ord. Den virker umiddelbart på vort hjerte og fremkalder såvel behagelige som ubehagelige følelser.²⁶

Men uden ordenes hjælp formår den

... ikke at gøre os bekendt med årsagerne til, at denne eller hin følelse fremkaldes, eller til, at vi føres fra en følelse til en anden. Den kan hverken give os et begribeligt billede af det gode, der fornøjer os, eller af det onde, der skal fremkalde frygt...²⁷

25 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s. 59

26 Koch. *Versuch*, Bd. II, s.29-30

27 Ibid. s. 30

Først forenet med de poetiske ords begrebslighed virker musikken også på "de højere sjælskræfter" og

... lader os sammenligne årsag og virkning, handling og følelse, og dette medfører, at ikke kun vort hjerte føler sig interesseret ved disse følelser, men disse med et formål tilstedeværende følelser, kan nu også udvirke beslutninger i os, vil kunne bidrage til hjertets forædling.²⁸

Oversat til nutidsdansk siger Koch, at musik uden ord kan påvirke vores følelsesliv, men ikke mere end det. Kun sammen men ordene kan den gøre os til bedre mennesker, der kan skabe en bedre verden. Dette er særligt interessant i et æstetikhistorisk perspektiv. For netop i spørgsmålet om det betimelige i ordets mellemkomst går en af de skarpt optrukne grænsedragninger mellem oplysningstidens 'dennesidige' følelsesæstetik og romantikkens metafysiske musikforståelse. Koch mener, at det er nødvendigt i henseende til musikkens formål, at begreberne og sprogets billeder kommer til og forankrer de musikalske udtrykte følelser i det dennesidige, idet de forklarer deres årsager og virkninger. På den anden side af det romantiske opbrud, hos filosofen Arthur Schopenhauer, er det et vidnesbyrd om musikkens metafysiske værdighed, at de følelser, den fremkalder, er almene og uspecifikke, og at den ikke meddeler nogen information om deres årsag.²⁹

Musik udtrykker og fremkalder følelser, og den gør det mere ægte, stærkere og med rigere konsekvenser end nogen anden kunstart. Herom er mine tre kilder til overflod enige. De er også fælles om ikke at indføre nogen skelnen mellem det at *udtrykke* og det at *fremkalde* følelser. En sondring mellem en *repræsentationsæstetik* og en *virkningsæstetik* er ikke på dagsordenen. For Forkel, Koch og Sulzer er det givet, at musikken – som to sider af samme sag – udtrykker og fremkalder følelser, og musikkens særlige etiske bestemmelse, og dens særlige problemer, giver sig heraf. Også dette er interessant i lyset af senere æstetikhistoriske udviklinger. I 1800-tallets idealistiske musikæstetik bliver den sondring, som det sene 1700-tal altså ikke drager, prekær. F.eks. for Eduard Hanslick er musikalske 'virkninger' altid suspekte, og hans ide om den rene instrumentalmusik som medium for repræsentation af særlige, absolut-musikalske, åndelige indhold, er forbundet med en klar skelnen mellem tonernes umiddelbare effekter på krop og psyke og det musikalske værks kunstneriske værdi.³⁰

Enigheden hos Sulzer, Koch og Forkel omfatter også en overbevisning om, at musikkens særlige greb om følelserne beror på en på forhånd givet affinitet – en særlig nærhed eller berøring – mellem musikkens medium, klang og hørelse, og følelseslivet. Men denne førkunstneriske affinitet beskrives og værdsættes forskelligt.

28 Ibid. s. 31

29 Arthur SCHOPENHAUER: *Die Welt als Wille und Vorstellung I, Erster Teilband*. Zürich: Diogenes, 1977 (1818), s.328

30 Eduard HANSLICK: *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, 1854. Fotografisk genoptryk, WBG Darmstadt 1967, s.81. Se også Dahlhaus. *Musikästhetik*, s.32: "...das primitive nicht objektivierende Hören ist nach dem Normen der Ästhetik des 19. Jahrhunderts vormusikalisch: "pathologisch im Sinne des Selbstverlustes, des Ausser-sich-Geratsens."

Forfatteren til artiklen "Musik" i Sulzers leksikon lægger stor vægt på den. Musikalsk følelseskommunikation er for ham et spørgsmål om sympatetisk samklang, der forklares 'materialistisk' og 'elementarisk'³¹. Det vil sige, at den forstås som baseret på en naturgiven homologirelation mellem det musikalske materiales svingningsnatur og menneskets følelsesliv, og det vil sige, at den tænkes knyttet til dette materiales elementære egenskaber også før dets kunstneriske bearbejdelse.

Naturen har indstiftet en ganske umiddelbar forbindelse mellem hørelsen og hjertet; enhver lidenskab giver sig til kende med sine særegne toner, og netop disse toner vækker i hjertet, hos dem der fornemmer dem, den lidenskabelige følelse, af hvilken de opstod. Et angstskrig hensætter os i skræk, og muntre toner udvirker munterhed. De grovere sanser, lugtesansen, smagen og følesansen, kan intet andet end at vække den blinde lyst eller ulyst, der fortærer sig selv – denne gennem lyst, hin gennem afsky – uden at have en egentlig højnende virkning på sjælen; deres mål retter sig kun mod kroppen. Men det, som hørelse og syn lader os føle, retter sig mod åndens og hjertets virksomhed, og i de disse to sanser ligger drivfjedere til forstandige og moralske handlinger. Af disse to ædle sanser har hørelsen imidlertid langt den stærkeste kraft.³²

Ideen om musikkens særlige beskaffenhed udvikles altså i og med en hierarkisk ordning af sanserne med de blot kropsligt afficerende føle-, smags- og lugtesans nederst, og de mod hjerte og ånd rettede høre- og synssans ved øverst.³³ Hierarkier af en slags er velkendte i europæisk filosofi og æstetik, og der er stor enighed om høre- og synssansernes placering i toppen. Om disse to sansers indbyrdes forhold kan der dog være diskussion. Afhængigt af sindelag har man prioriteret synets klarhed som et fornuftens redskab eller hørelsens privilegerede tilgang til for øjet skjulte hemmeligheder.³⁴ Forfatteren til artiklen "Musik" engagerer sig ikke eksplicit i denne diskussion, men mellem linjerne læser vi, at synet må være højest bedømt ud fra dets 'nærhed til ånden'.

Ikke desto mindre ofres der stor opmærksomhed på hørelsen og dens 'stærkeste kraft', der begrundes i en sammenligning mellem lysets og lydens fysiske beskaffenhed. Forskellen mellem dem skyldes, at

... den materie, hvorigennem hørelsens nerver sættes i spil, nemlig luften, er meget grovere og mere kropslig end lysets æteriske element, der virker på øjet. Derfor kan hørelsens nerver, på grund af kraften i de stød, de får, udbrede deres

31 "Die eigentümliche Gewalt der Musik ist eine *elementarische* Macht, d. h. sie liegt in dem Elemente des Tones, in welchem sich hier die Kunst bewegt." G.W.F. HEGEL: *Vorlesungen über die Ästhetik* Frankfurt: Suhrkamp. 1986. (Berlin 1835-38), Bd. III (= G.W.F. Hegel: *Werke*, Hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15), s. 155. Min sprogbrug er inspireret af denne passage af Hegels æstetik.

32 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd. 3, s. 422

33 Dette kan også formuleres som et spørgsmål om sansematerialets og sansningens mulighed for 'at træde tilbage' eller for at lade sig neutralisere som tegn eller æstetisk strukturelement. Hermed kunne denne historiske diskurs forbindes med aktuelle interesser inden for materialeorienteret medieæstetik.

34 Udførligere behandlet i Søren Møller SØRENSEN: "Natürlicher Ausdruck – Ausdruck der Natur", Tobias R. KLEIN og Erik PORATH (red.): *Figuren des Ausdrucks: Formation einer Wissens-kategorie zwischen 1700 und 1850*. München: Fink Verlag. 2011. i tryk.

virkning til hele systemet af alle nerverne, hvilket slet ikke forekommer ved synet. Og således lader det sig begribe, hvordan man ved hjælp af toner kan udøve en voldsom kraft på hele kroppen og følgelig også på sjælen. Det kræver hverken overvejelse eller lang erfaring at opdage denne kraft. Selv det mest uopmærksomme menneske erfarer den.³⁵

Hørenerverne "sættes i spil" af lydens "materie", og grundet stødenes kraft udbredes virkningen til hele kroppen "og følgelig også" til sjælen. Tillader vi os at betragte det som stiltiende forudsat, at lydens materiale er svingende luft, og at der bag begrebet 'hørelsens nervers spil' gemmer sig en forestilling om, at vores nerver bringes i svingning af lydtrykkets fysiske påvirkning, står vi med et sammenhængende udtryk for det, som vi med lidt forsigtighed kan kalde en energetisk begrundet teori om musikkens potentiale med henblik på følelseskommunikation. Følelseskommunikation forstås her som et udtryk for udveksling af kinetisk energi, og afgørende for forståelsesmodellen er metaforerne 'vibration' og 'resonans'. I denne energetiske udtryksteori mødes ideer af meget forskellig historisk oprindelse. Det gælder ældgamle forestillinger om 'musikkens magt', der ikke blot siden tidernes morgen har grebet os om hjertet og rystet os i vort inderste, men som også i sin tid lod Jerichos mure synke i grus. Det gælder Descartes lære om 'livsånderne' eller de svingende strenge i vort indre, der skulle være sjælelivets sæde. Og det gælder akustikkens forståelse af lyd og toner som svingningsfænomener. Og ikke overraskende komplementeres disse ideer om musikkens magt med en særlig betoning af musikkens etiske mission. Det er forfatteren meget magtpåliggende at forklare, hvordan disse stærke kræfter kan kanaliseres mod de rette mål. Musikken er her ikke blot for, at vi skal føle stærkt. Den er her, for at vi skal lære 'at føle for det gode'. Dette tema udfoldes yderligere i artiklen "*Empfindung*" [følelse]. Dette begreb, lærer vi, "... udtrykker såvel et psykologisk som et moralsk begreb..."³⁶, og kunstens ideelle virkning beskrives som en proces fra dette til hint:

Ligesom filosofien og videnskaben overhovedet har erkendelsen som slutmål, således er følelsen de skønne kunsters mål. Deres umiddelbare virkning er at vække følelser i psykologisk forstand. Men deres sidste endemål er de moralske følelser, hvorigennem mennesket får sin moralske værdi.³⁷

Kunsten i almindelighed og musikken i særdeleshed skal gribe os om hjertet og stemme os til at gøre det gode af indre tilbøjelighed. Det forudsætter en harmonisk og velordnet musik, der kultiverer "... en hjerternes almene velordnede følsomhed"³⁸, som fremelsker "velordnede ... tilbøjeligheder"³⁹. Vi er altså tilbage ved ideen om de ædle følelser, der fører til ædle handlinger. Men vi bemærker denne gang det lille ord 'almen', der peger på det harmoniske følelsesliv som et dannelsesfællesskabs fælles besiddelse.

35 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.3, s.422

36 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.2, s.53

37 Ibid. s.54

38 Ibid. s.53

39 Ibid. s.53

Også Forkel er overbevist om, at der findes en naturgiven sammenhæng mellem musik og følelsesliv

Men det elementære forhold mellem lyd og følelse interesserer ham mindre. Hans vigtigste anliggende er at forklare sprog og musik som analoge produkter af den civilisatoriske proces, der bevarer afgørende overensstemmelser også på deres højeste udviklingstrin.

Den lighed, der består mellem menneskenes musik og deres sprog, en lighed der ikke blot angår udspringet, men som udstrækker sig til hele disses udvikling fra det første udspring til den højeste fuldkommenhed, kan her afgive den sikreste ledetråd. Musik er i sit opståen, ganske som sproget, intet andet end en følelses tonelidenskabelige udtryk.⁴⁰

Sproget og musikken er fælles om udspringet, og de følges på vejen. Sproget og musikken vokser, differentieres og nuanceres i takt med den ånd og den følsomhed, der udtrykkes, forklarer Forkel og lægger sig dermed lægger tæt op ad et historisk narrativ, der kendes fra Jean-Jacques Rousseaus *Essay zur l'origine des langues*⁴¹. Også Forkel fortæller den store historie om sprogets og musikkens fælles udspring i et interjektorisk følelsessprog og om deres parallelle udvikling og fuldendelse som henholdsvis 'idé-sprog' og 'følelsessprog'. Denne store historie er hos Forkel samtidig en teleologisk betretning om udviklingen af menneskeslægtens kognitive færdigheder, hvor begge de to parallelle veje fører fra 'lidt' til 'meget' og fra det 'dunkelt og uklart fattede' til 'det præcise og tydelige':

Udtrykkenes afledning og mangfoldiggørelse fra følelsens første lyde og disses opbygning og sammensætning for ikke kun at kunne vække følelser og begreber, men også for at kunne vække og meddele disse bestemt og fri for enhver tve-tydighed, kort sagt: alle de egenskaber, der gør det ene til et fuldkomment forstandens sprog, gør på lignende vis det andet til et fuldkomment hjertets sprog.⁴²

I (teoretisk) praksis indebærer dette, at Forkel er meget, meget opsat på at påvise – eller at postulere – analogier mellem sproglige og musikalske strukturer. Dette præger hans fremstilling i stort og småt. Blandt andet kommer den til udtryk i hans inddeling af musikteorien i to hoveddele under overskrifterne 'Grammatik' og 'Retorik'. Nogle gange fører det ham til dristige sammenligninger, som det kan være svært at følge. Andre gange giver det hans forklaringer et overraskende moderne strukturorienteret tilsnit.

Forkels musikteori fokuserer altså på sproglignende strukturelle egenskaber, og det indebærer, at de ideer om musikkens elementære magt over følelseslivet, der var så stærkt betonet i artiklen "Musik" i Sulzers leksikon artikel, må spille en mere beskeden rolle hos Forkel. De nævnes, men optræder ikke som teoretisk integrerede elementer. Forkel fortæller om en naturgiven forbindelse "... mellem hørelsen og hjertet..", og

40 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.2

41 Forfattet ca. 1761. Posthumt udgivet 1781.

42 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s2

han citerer den i dette arbejde s. 91-92 citerede passage fra Sulzers leksikon desangående. Andetsteds hos Forkel læser vi, at "følelser er livsåndernes bevægelser og følger ... bevægelsens love"⁴³. Men denne bemærkning falder karakteristisk nok i forbindelse med diskussionen af rytmen, der ikke er et akustisk men et kompositorisk artikuleret element, og den angår ikke en affinitet mellem lyd og følelsesliv som homologe svingningsfænomener. Følelseskommunikation beroende på en sådan homologirelation synes ikke som hos Sulzer at være tiltænkt æstetisk præsens i det udviklede musikalske kunstværk. Den naturgivne forbindelse mellem 'hørelsen og hjertet' spiller en mere beskeden rolle som udgangspunkt og historisk forudsætning:

Selv om tonen, eller snarere klangen, som den vel her bør kaldes, blot er det middel, der gør musikken hørbar, så tages den af endnu rå og udannede nationer for sagen selv. Man betragter enhver enkeltstående klang, som var den allerede musik.⁴⁴

Forkels udvikling af ideen om musikken som et fuldkomment følelssprog i strukturel analogi med det verbale sprog indebærer altså en distancering til 1700-tallets materialistiske og sensualistiske forståelse af sammenhængen mellem følelsesliv og klang, selv om Forkel selv på intet tidspunkt artikulerer dette som en modsigelse eller en konflikt.

Forkel var systematiker om en hals, og han sammenvæver systematik og historisk narrativ, således at hver historisk periode er tildelt sin veldefinerede rolle i den store historiske sammenhæng. Musikhistorien inddeler han i tre perioder, der i tur og orden bidrager med udviklingen af musikkens tre dimensioner: rytme, melodi og harmoni. Disse tre perioder beskrives ydermere i analogi med individets aldre: barndom, ungdom og manddomsår. I begyndelsen var klangen og dens umiddelbare greb om følelsen. I musikkens barndomsår kommer rytmen til, idet tonen "for fortsat at være underholdende, fra tid til anden [må] fornys ved bevægelse eller gentagelse af den enkelte tone i en vis orden"⁴⁵. Ungdomsårene bringer med skalaen og de funktionelt definerede skalatrin det, der i Forkels strukturorienterede optik må fremstå som det første store gennembrud. Først da man søgte "... sådanne tonerækker, begyndte musikken at fortjene navnet kunst og at blive et sandt følelsernes sprog", forklarer Forkel og sammenligner igen med det verbale sprog:

I sproget har opmærksomheden på de ydre genstande og tankernes forskellige egenskaber og relationer lidt efter lidt givet anledning såvel til bøjningerne og de mangfoldige modifikationer af de oprindelige sproglyde som til opfindelse af det, vi kalder ordklasser, og i musikken – eller følelsernes sprog – til en sådan sammenstilling af tonerne, der med henblik på deres indbyrdes relationer fremstår som hoved- eller sidetoner, eller for at sige det med grammatikkens kunstord: som hoved-, egenskabs- eller forbindelsestoner. Gennem disse første

43 Ibid. s.8

44 Ibid. s.3

45 Ibid. s.6

forsøg, gennem disse første skridt mod udviklingen af et sandt tone- og følelses-sprog, er grunden lagt for de egentlige og sammenhængende tonerækker, som vi nu kalder skalaer, hvis fuldstændige udvikling imidlertid har kostet den menneskelige ånd så megen anstrengelse og møje, at de først er blevet bragt fuldt i stand efter flere tusinde år.⁴⁶

Forkel er utrættelig i sin analogisering mellem sprog og musik, der her fører til en ganske konkret sidestilling af syntaktiske kategorier og tonale funktioner. Jeg er ikke den lingvist, der kan afgøre, hvor langt en sådan sidestilling bør føres. Men der er interessante genkendelser i hans lingvistisk orienterede 'strukturelisme', der bringer ham i berøring med senere autonomiæstetisk prægede forestillinger om musikken som en lukket funktionssammenhæng. Hans strukturelt orienterede sprogsammenligning skaber også en vis nærhed til det 20. århundredes forskellige versioner af musikteori inspireret af den strukturelle lingvistik. Men sammenligningerne må ikke føres for vidt. Man fornemmer intetsteds hos Forkel en interesse for at problematisere musikkens håndgribelige reference til følelseslivet. Der er hos Forkel aldrig tale om tomme tegn eller betydningsneutrale musikalske strukturelementer. Musik er følelsernes sprog, og det er som sådan, den gennemløber den ovenfor omtalte udvikling fra 'lidt til meget' og fra 'ubestemt til bestemt'.

Harmoniens udvikling er den afgørende begivenhed i denne udvikling, og den indtræffer i musikhistoriens tredje periode, i musikkens manddomsår:

Såvel til denne mangfoldiggørelse som til den nøjagtigste bestemthed i de musikalske kunstudtryk har intet bidraget så meget som udviklingen af harmonien til dens nutidige beskaffenhed. Først gennem denne kunne musikken blive, hvad den nu er, nemlig en sand følelsestale.⁴⁷

Denne harmoniens "mangfoldiggørelse" og præcise bestemmelse af de musikalske kunstudtryk demonstreres med et nodeeksempel: en lille melodi bestående af tonerne h, c, d og e harmoniseret i henholdsvis C-dur, G-dur, a-mol og e-mol. Og ganske rigtigt vises hermed, at melodiens nærmere harmoniske bestemmelse går hånd i hånd med "kunstudtrykkenes formering". Den lille melodi, der uakkompagneret er sig selv lig, optræder harmoniseret i tre forskellige klart sknelige versioner.

I kraft af harmonikken kan musikken sige mere, og den kan tale med en præcision, der ikke står tilbage for sprogets begrebslige bestemthed. Denne tanke indebærer også, at Forkel kan distancere sig fra 1700-tallets *common sense*-forestilling om vokalmusikkens forrang. Med harmonikken er musikken kommet til magt og myndighed, og den behøver ikke længere at bruge det poetiske sprog som krykke. Vokalmusikkens forrang, der var god latin på Platons tid, er derfor et overstået kapitel:

Ganske vist kaldte ... Platon instrumentalmusikken en sag uden betydning og et misbrug af melodien. Havde imidlertid musikken på hans tid været så rig på

46 Ibid. s.6

47 Ibid. s.13

sine egne udtryk og kombinationer, som den må være, hvis den skal kunne gælde for en for sig selv virkende kunst, et følelsernes sprog, så var han kender nok til at føle, at den også uden ord ikke var uden betydning, og at den på sin måde formår at skildre og udtrykke lidenskaber og følelser i alle deres modifikationer lige så godt som i sin forbindelse med poesien.⁴⁸

Her fremstår Johann Nikolaj Forkel altså pludselig som fortaler for den selvstændige instrumentalmusik, hvis anerkendelse som "en for sig selv virkende kunst", vi har lært at kende som et produkt af det romantiske oprør omkring og efter 1800. Men før dette forleder os til at fejre ham som en dristig foregangsmand, bør vi overveje kriterierne for hans standpunkt. I Forkels argumentation er begrebet 'bestemthed' tillagt en vægt, der næppe kan forstås uden kendskab til de læresætninger fra rationalismens erkendelseslære, der genlyder i det. Leibniz forklarede erkendelsen som en proces, der førte fra den 'dunkle' sansefølelse over de 'klare og tydelige' forestillinger til de fuldstændige begreber⁴⁹, og Forkels historiografiske skema er modeleret over en tilsvarende model. Ideen om en musik, der med højt udviklede melodiske og harmoniske virkemidler har vundet evnen til den "nøjagtigste bestemthed i de musikalske kunstudtryk", kan altså ses som en sen indrømmelse til et rationalistisk erkendelsesideal. Nyt og gammelt mødes hos Forkel – i kontrastrige konfigurationer. Carl Dahlhaus havde øje for dette og påpegede, hvordan antikerende og moderne tendenser står over for hinanden i *Allgemeine Geschichte der Musik*. Titelbladets kobberstik, der viser Apollon og de ni muser, er ifølge Dahlhaus en "tribut til klassicismens antikerende tendens"⁵⁰. Men stadig ifølge Dahlhaus omtydede Forkel "... den platoniske musikforståelses centrale termer 'harmoni' og 'logos' på en sådan måde, at de i – i streng modsætning til den antikke opfattelse – blev de fundamentale begreber for en i sig selv begrundet musik, der var sproganalog, men netop derfor uafhængig af sproget som tekst."⁵¹ Hvor begrebet 'logos' i den platoniske musikforståelse, som Dahlhaus refererer til, var begrebet for tonesystemets sammenhæng og meningsfylde, er 'logikken' efter Forkels omtydning garanten for det individuelle musikalske udsagns sandhed:

Harmoni og melodi er i en god musikalsk sammensætning ligeså uadskillelige som tankens sandhed og udtrykkets rigtighed i sproget. Sprog er tankens klædedragt, ligesom melodien er harmoniens klædedragt. Man kan i den sammenhæng kalde harmonien en musikkens logik, fordi den over for melodien står i omtrent samme forhold som logikken over for udtrykket i sproget, nemlig at den berigtiger og bestemmer en musikalsk sats, således at den fremtræder som en virkelig sandhed for følelsen.⁵²

48 Ibid. s.12

49 En let tilgængelig indføring findes i forordet til Søren Kjørups danske oversættelse af A.G. Baumgarten: *Filosofiske betragtninger over digtet*. Fredensborg: Poetisk Bibliotek. 1967.

50 Dahlhaus. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, s.85, billedtekst

51 Ibid. s.85, billedtekst

52 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.24

Man kan vælge at betone det fremadrettede i Forkels tankegang, der i Dahlhaus' perspektiv fremstår som et skridt frem mod det musikalske værkbegreb. Man kan også vælge at betone de forhold, der adskiller ham fra senere generationer. Forkel taler for den frie instrumentalmusiks selvstændige værdi. Mens hans præmisser afviger radikalt fra romantikernes. Musik uden ord kan for Forkel være "en for sig selv virkende kunst", fordi den på sproganalog vis mestrer et udtryks- og erkendelsesmæssigt greb om følelseslivet, der ikke står tilbage for sprogets begribelse af den ydre verdens objekter. Tankegangen er gennemført rationalistisk og helt igennem 'dennesidig'. Følelseslivet er et empirisk faktum og ikke en åbning mod det hinsidige, som f.eks. Schopenhauer senere ville det, og musikken kan virke ved sine egne kræfter, fordi den adækvat kan fatte og udtrykke dette, og ikke som romantikerne senere ville det, fordi den i sin begrebsløshed peger ud over erfaringsverdenen og lader os 'ane det absolutte'.

Matematisk og fysisk klanglære. Teorier om tonesystemets genese.

Siden antikken har udviklingen af tonesystemet, dvs. beregningen af intervalstørrelser og konstruktionen af skalaer, været et hovedanliggende for musikteorien. Ligeledes siden antikken har det været sædvane at repræsentere og beregne intervalstørrelser som et spørgsmål om relationer mellem dele af en homogen streng. Oktaven er således udtrykt ved strengelængdeforholdet 1:2, kvinten ved 2:3, kvarten ved 3:4 osv. Denne aritmetiske beregning og talmæssige repræsentation af intervallerne var og er i mange henseender anvendelig og tilstrækkelig for praktiske musikalske formål. Intervaller matematisk repræsenteret som brøkdeler af en klingende streng kan f.eks. anvendes direkte til placering af båndene på en lut, eller de kan produceres på en monochord og bruges som rettesnor for stemningen af et tasteinstrument.

Denne repræsentationsform kender imidlertid kun intervallet som (udtryk for) et talforhold. Den implicerer i sig selv ingen forestilling om lydens fysiske beskaffenhed. Det gør derimod repræsentationen af tonehøjden som et spørgsmål om svingningstal og af intervallet som et spørgsmål om forholdet mellem to tonehøjders svingningstal. Siger vi, at tonen *a'* har frekvensen 440 Hz, og at det *a*, der klinger en oktav over har frekvensen 880 Hz (forholdet 2:1), har vi allerede tilkendegivet en moderne naturvidenskabelig forståelse af tonens natur og af sammenhængen mellem akustik og intervallære.

Indsigten i denne sammenhæng mellem akustik og intervallære banede sig vej i lang lærdomshistorisk proces drevet frem af den moderne eksperimentelle akustik.⁵³ For eksempel påviste Vincenzo Galilei allerede i 1590, at den traditionelle antagelse af en stabil sammenhæng mellem en bestemt intervallkvalitet og et bestemt talforhold ikke holdt stik, men at sammenhængen mellem tal og interval afhang af hvilken type manipulation, det klingende legeme udsattes for. Hvis man for eksempel øger en strengs spænding ved belastning med vægte, er det ikke vægtforholdet forholdet 2:1

53 Se f.eks. Roland Eberlein: 'Akustik', i: Ludwig FINSCHER (red.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1994, Sachteil 1, sp.366-415. Særligt afsnittet 'Geschichte der musikbezogenen Akustik' giver et godt overblik.

men forholdet 4:1, der afstedkommer tonens forhøjelse med en oktav.⁵⁴ For øvrigt bidrog en lang række af periodens fremtrædende naturforskere blandt andre Galelio Galilei (1564-1642), Marin Mersenne (1588– 1648) og René Descartes (1596-1650) til den videnskabsproces, der gennem eksperimenter og udvikling af metoder til måling og kalkulation af svingningstal førte frem til anerkendelsen af det moderne akustiske paradigme for forståelsen af tonehøjdens og intervallets natur.

Sideløbende hermed og i forlængelse heraf udviklede akustikken forståelsen af det, vi i dag kan kalde tonens spektrale egenskaber. Afdækningen af det forhold, at den musikalske tone er sammensat af flere deltoner går tilbage til Mersenne, og sammenhængen mellem dette fænomen og konkrete, svingningsfænomener udforskedes i en proces under deltagelse af forskere som John Wallis (1616–1703), Francis Robartes (1649/50–1718) og Joseph Saveur (1653-1716). For eksempel rapporterede John Wallis i 1677 et forsøg, der påviser overtonernes oprindelse i en strengs delsvingninger. Dels lod overtonerne sig empirisk påvise ved deres resonans i til formålet stemte resonatorer. Dels kunne den svingende strengs nodalpunkter påvises i et simpelt forsøg, hvor små papirstrimler hænges på streng, der bringes i svingning, hvorefter det kan iagttages, at de kastes af strengen, hvor den svinger stærkt, men er mere tilbøjelige til at blive hængende, hvor strengen er i (relativ) ro. Således påvist strengens nodalpunkter, at strengens svingning er sammensat af flere delsvingninger, og at disse svarer til dens hørbare eller ved resonans påviste overtoner.⁵⁵

Med akustikkens påvisning af tonens spektrale egenskaber og påvisningen af forekomsten af vores tonesystems intervaller tidligt i overtonerækken opstod nye muligheder for musikteorien. Det blev muligt på en ny måde at begrunde tonesystemet i den fysiske tonenatur, og en ny forståelse af akkorden som en basal enhed kunne bane sig vej. Hvor antikkens og middelalderens matematiske musikteori måtte opfatte akkorder som en kombination af intervaller eller som en sammensat størrelse opstået ved selvstændige stemmers samvirke, kunne den ny fysisk orienterede musikteori opfatte akkorden som en primær enhed, som en eksplikation af intervalforhold, der allerede var implicite i akkordens grundtone. Ofte forbindes navnet Jean-Philippe Rameau med dette nye fysiske paradigme for musikteorien⁵⁶. Og det er da også et historisk faktum, at Rameau som den første indflydelsesrige teoretiker forsøgte at gøre intervalrelationernes afledning af det svingende legeme (*les corps sonore*) til sin musikteoris systemstiftende præmis. Men man må ikke forestille sig en enkel kausalsammenhæng mellem akustikkens udvikling og Rameaus teori. Ganske vist stemmer Rameaus lære om fundamentalbassen og den dertil knyttede ide om akkordomvendinger godt overens med akustikkens lære om tonens sammensatte natur. Ideen om en teoretisk grundbaslinje under den noterede generalbaslinje, og den ide, at akkorderne c-e-g, e-g-c og g-c-e udgør forskellige tilsynekomster af samme akkordsubstans, er fælles om grundtonen c og kan

54 Ibid. sp.377

55 Ibid. sp.377-378

56 Thomas CHRISTENSEN: *Rameau and Musical Thought of the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993.

repræsentere samme harmoniske funktion, harmonerer godt med forestillingen om akkordens oprindelse i denne grundtones overtonespektrum. Men Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) var ikke baseret på akustikkens overtoneteori. Rameau blev, forklarer Thomas Christensen, først gjort opmærksom på sammenhængen mellem de aliquote strengedeling, hvoraf han afledte sit tonesystem, og den svingende strengs delsvinger og partialtoner i en anmeldelse af *Traité* forfattet af fysikeren Louis-Bertrand Castel, der med henvisning til Saveur bemærkede, at "... in physics, nature gives us the same system which M. Rameau has discovered in numbers."⁵⁷ Overtoneteorien optræder altså i forhold til Rameaus basale teoretiske antagelser som en a posteriori bekræftelse. Thomas Christensen antager, at Rameau må have været "astonished by this revelation"⁵⁸, der tilbyder en mere naturlig begrundelse af de harmoniske relationer og en mere overbevisende forklaring på fundamentalbassen. Men han bemærker også, at teoriens nye begrundelse i *les corps sonore* ikke kunne føre til et konsekvent og modsigelsesfrit system:

The fact is that although the harmonic series of the upper partials seems to offer a more empirically convincing and aesthetically satisfying notion of harmonic generation, it by no means solves all the theoretical paradoxes and inconsistencies we observed in the *Traité*. If anything it poses a number of new, even more intractable problems that Rameau would wrestle with in almost all of his subsequent work.⁵⁹

Det er således problematisk at ville udpege en skarp skillelinje mellem et matematisk og et fysisk musikteoretisk paradigme. Men der er ingen tvivl om, at en dialog mellem akustik og musikteori kom til at sætte sine afgørende præg på musikteorien udvikling op gennem det 18. århundrede, og heller ikke om, at Rameau spillede en hovedrolle i denne sammenhæng.

Nogle historikere har tolket bevægelsen fra et matematisk til et fysisk paradigme for musikteorien som et udtryk for et stort mentalitetshistorisk omslag. Det gælder f.eks. den tyske musikforsker Hans-Heinrich Eggebrecht (1919-99), der, som jeg antydede i indledningen, i den matematisk artikulerede proportionstænkning så et udtryk for middelalderens verdensbillede, mens den fysisk begrundede for ham varslende den moderne tid [*die Neuzeit*]. Eggebrecht ville se "den matematisk og ved monokorden demonstrerbare tone"⁶⁰ – platonisk forstået som en tallets og målets tilsynekomst – som et udtryk for en middelalderlig naturforståelse og tilværelsestolkning, der kan sammenfattes i det skolastiske begreb *natura naturata*, der henviser til opfattelsen af naturen som gudskab, rationalt ordnet og statisk. Den "fysiske, eksperimentelt efterviselige tone"⁶¹ derimod repræsenterede for ham et tidligt-moderne *natura naturans*-princip, hvor skaberkraften er blevet naturen iboende, og hvor anerkendel-

57 Castel citeret efter Christensen. *Rameau and Musical Thought of the Enlightenment*, s.133. Oversættelsen er fra dette værk.

58 Ibid. s.133

59 Ibid. s.133

60 Eggebrecht. "Musik als Tonsprache", s. 29

61 Ibid. s.29

sen naturens dynamik spiller sammen med en ny forståelse af sjælelivets og musikens dynamiske kræfter.

Men der er ikke noget i mine kilder, der tyder på at det sene 1700-tals tyske musikteoretikere har følt sig spændt op mellem konkurrerende paradigmer.

Forkel beskæftiger sig med "den fysiske klanglære" og "den matematiske klanglære" som hjælpediscipliner for "den musikalske grammatik", og idet han også her følger sin "sikreste ledetråd", betragtes de som ligeværdige bidrag til forståelsen af musikken som et relationssystem i sprogets billede. Tonernes "sympati" og deres "indre fuldstemmighed" – dvs. overtonerrelationerne – "anviser de årsager, ifølge hvilke tonerne og akkorderne må udvikle sig ud af hinanden", forklarer Forkel og konstaterer, at "denne de musikalske samstemtheders kilde" er "den nyere tids opdagelse"⁶². Men han bemærker ingen konflikt med "den matematiske udmåling", som vi "... for størstedelen har at takke for hele vores tonesystems præcise sammenhæng"⁶³. For øvrigt bemærker han, at matematikkens største fortjeneste er dens bidrag til udviklingen af en ligesvævende temperatur, som han samtidig gør sig til talsmand for.

Også hos Koch forenes en matematisk og fysisk forklaringsmodel. Kort sagt lader han den tonale kadences kvart- og kvintskridt være et spørgsmål om strengelængderelationer og akkordernes tertsofbygning et spørgsmål om overtoner. Naturen, hedder det, "bevirker" det slægtskab mellem tonerne, der sikrer, at de kan indgå forbindelser, der gør dem egnede til at udtrykke og fremkalde følelser. Og til dette formål har den udviklet ikke blot *et* men *to* "hjælpemidler". Det første af disse er oktavens, kvintens og kvartens fremkomst ved strengedelingerne 1:2, 1:3 og 1:4, der bemærkes som et forhold enhver, der har adgang til et strengedinstrument, kan forvisse sig om. Det andet er tertsens og kvintens tilstedeværelse som overtoner i en anslået grundtone. Dette sidste belægges med et udførligt citat fra Marpurgs *Anmerkungen über Sorgens Compendium harmonicum*, der med sin kombination af henvisning til almindelig musikererfaring og akustiske eksperimenter er ganske typisk for mine kilder:

Når man sætter et klingende legeme i bevægelse (...) vil man sammen med dets hovedtone, som vi vil kalde C, høre disse toner sagte medtonende [i et nodeeksempel vises et dybt C og de første 5 partialtoner] som den anslagne hovedtones medklingende toner. Denne erfaring lader sig gøre meget følbar ved de tykkere strenge på ethvert instrument, i særdeleshed på en kontravolon og særligt ved stille nattetid, hvorved et kun ringe trænet øre uden besvær vil kunne sondre disse toner og herunder i særdeleshed den angivne tones terts og kvint. Den, der vil bringe dette i tvivl, bør erindre sig, at en miksturpibe på orgelet, også selv om den samtidig lader oktaven, kvinten og den store terts høre, ikke desto mindre fremstår som kun én tone og også kun frembringer én fremherskende tone i øret. Vil man ikke tro sine ører: så tager man sine øjne og med dem øret nok en gang på følgende måde til hjælp. Sammen med det klingende legeme C stemmer man yderligere fem legemer

62 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.30

63 Ibid. s. 30

således overens, at de frembringer de angivne toner. Disse fem legemer vil, når tonen C klinger, ikke alene geråde udi en veritabel sitren, men de vil også give en sagte lyd fra sig.⁶⁴

Både kadencens fundamentalskridt og overtonerne opfattes altså som naturfænomener, der umiddelbart lader sig erfare, de bagvedliggende principper opfattes som hinanden supplerende, og der gøres ikke noget forsøg på at forene dem udover ved den abstrakte henvisning til deres fælles hensigtsmæssighed for musikkens formål. De følges heller ikke ud over det for argumentationsgangen strengt nødvendige. Således finder Koch ingen grund til at beskæftige sig med de intervaller, der fremkommer ved strengedeling udover 3:4 og med de højere overtoner. Når vi laver (overtoneafledte) durtreklange over de tre (strengelængdeafledte) kadencetrin, F-G-C, og ordner det derved fremkomne tonemateriale inden for oktavrummet, har vi skabt den diatoniske durskala. Og dermed har vi generatoren for tonesystemet, som Koch ser det. Moltreklangen fremkommer som den skalaegne treklang på andet og sjette trin. Den formindskede treklang som den skalaegne treklang på syvende trin. Der teoretiseres ikke specifikt over moltertsens oprindelse i naturen. Mol betegnes uden videre argumentation som "mindre fuldkommen" end dur, fordi moltertsen er "mindre fuldkommen" end durtersen, og fordi den naturlige molskala ikke indeholder ledetonen til grundtonen. Septimakkorden forklares ud fra overtonemodellen, men ikke sådan at den lille septim hentes fra overtonerækken. Septimakkorden har ifølge Koch som udgangspunkt den formindskede akkord på syvende trin. Denne akkords grundtone – i C-dur tonen H – er, forklarer Koch, når det kommer til stykket en "medklingende tone" i dominanttonen – G. Dette G tilføjes så den formindskede treklang, og septimfirklangen G-H-D-F fremkommer. None- og decimakkorder genereres på tilsvarende måde.

De musikteoretiske artikler i Sulzers leksikon hviler trygt i det fysiske paradigme. Tonen beskrives som et fysisk klangfænomen, tonehøjden som et udtryk for svingningstal og intervallet som et udtryk for forholdet mellem svingningstal. Men intet tyder på, at forfatterne til disse artikler opfatter begrundelsen i den fysiske klanglære som udtryk for et skelsættende brud med en tidligere matematisk begrundelse. Repræsentationen ved strengelængdeforhold opfattes blot – ganske som vi gør det i dag – som henvisende til de samme *fysiske* realiteter som repræsentationen ved svingningstal. Således læser vi i artiklen "Klang":

Enkelte tonelærere udtrykker forholdene ved strengenes længder. Begge måder når frem til samme tal. For det lader sig bevise, at det forholder sig sådan med klingende strenge, at antallet af slag står i det omvendte forhold til strengens længde (når strengene for øvrigt er ens og lige stærkt spændt)... Derfor kan intervallerne også udtrykkes ved strengenes længder, i hvilket fald de samme tal blot omvendes.⁶⁵

64 Marpurg citeret efter Koch. *Versuch*, Bd.1, s.21-22

65 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.3, s.32

De musikteoretiske artikler i Sulzers er talrige, detaljerige og yderst velinformede også i henseende til akustikken. Og de er præget af en stærk fascination af dette emne. Vi fik et eksempel på denne i min diskussion af artiklen "Musik" og den 'energetiske kommunikationsteori'. Men man fornemmer også en vis skuffelse over overtoneteoriens trods alt begrænsede forklaringskraft for praktisk og normativ musikteori.

Dette gælder særligt i forhold til det prekære begreb 'konsonans'.

"Det teoretiske kendskab til velklangen og konsonansen hænger sammen med betragtningen af harmonien, hvorfor det, der hører til denne, forekommer i artiklen "Harmoni og Klang" "⁶⁶. Således læser vi i indledningen til artiklen "*Consonanz*" og må forvente, at artiklen vil præsentere en forståelse af fænomenet konsonans og dermed også af den musikteoretisk prekære sondring mellem konsonans og dissonans baseret på de akustiske lovmæssigheder, som artiklen "Klang" fremlagde. Men forventningen gøres til skamme, og det afsløres snart, at de akustiske lovmæssigheder, som artiklens forfatter har kendskab til, ikke afgiver noget grundlag for denne sondring. Sondringen mellem konsonans og dissonans lader sig ikke aflede af de akustiske lovmæssigheder, og artiklens forfatter må medgive, at den udelukkende er et spørgsmål om musikalsk erfaring. "Vi forudsætter", hedder det, den fysiske klanglære men betragter det som

... en sag, der er kendt fra den almindelige erfaring., at intervallerne 1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, det vil sige oktaven, kvinten, den store terts og den lille terts ikke lader noget ubehageligt høre i de to toners samstemmen, og at alle disse intervaller er konsonerende, hvor derimod tonerne 8:9 gør et mærkbart ubehageligt indtryk på hørelsen, og altså sandelig er dissonerende.⁶⁷

Forskellen mellem konsonans og dissonans er altså en erfaringsag uden en egentlig teoretisk begrundelse. Den pythagoræiske traditions metafysiske begrundelse ved de enkle talforholds højere metafysiske værdighed har mistet sin gyldighed, og åbenbart har forfatteren ikke kendt til, eller ikke følt sig overbevist af, sin samtids akustikers forklaringsforsøg.⁶⁸ Artiklens musikteoretiske overvejelser over sammenhænge mellem intervalproportioner, konsonans og dissonans beror derfor alene på "sandheder som en ubedragelig erfaring anviser"⁶⁹, dvs. de er at forstå som generaliserede erfaringssandheder.

Sammen med det nævnte indtryk af skuffelse, får man dog også på fornemmelsen, at det har været svært for artiklens forfatter at slå sig til tåls med, at forholdet mellem konsonans og dissonans alene kan forstås som spørgsmål om gradsforskel, og at der ikke gives nogen akustisk begrundet teori om sondringen mellem de to kategorier.

66 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.1, s.574

67 Ibid. s.574-75

68 Den såkaldte koincidens-teori, hvor ubehaget ved dissonansen forklares ved de stødtoner, der opstår på grund af overtonernes interferens, og som er mere dominerende ved intervaller med komplekse forhold mellem deres grundtoner end ved intervaller beroende på enkelte forholdstal, udvikles først i anden halvdel af det 19. århundrede. Brian C.J. Moore: "Consonance §2: Psychoacoustic factors". Stanley SADIE (red.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, Vol. 6, Massachusetts: Macmillan Publishers Limited. 2001. s.326-328.

69 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.1, s. 576

Derfor ofres grænsen mellem det sidste konsonerende interval – den lille tert – og det første dissonerende – den store sekund – en del opmærksomhed. I overtonerækken forekommer mellem den lille tert 5:6 og den store sekund 8:9, de to 'skæve' intervaller 6:7 og 7:8. Om det første hedder det: "Som påvist andetsteds opfatter mesterens trænende øre også intervallet 6:7, som de nye harmonister kalder den formindskede tert, som konsonerende". Hermed forskydes den prekære grænse fra den lille tert 5:6 til den 'formindskede tert' 6:7, og hermed bliver "... intervallet 7:8, om hvilket man vanskeligt kan sige, om det er konsonerende eller dissonerende, til overs som den egentlige skillevej mellem konsonansernes og dissonansernes område"⁷⁰. Det indebærer, at grænsen mellem konsonans og dissonans skulle være markeret af et interval, der er hverken eller. Intervallet 7:8 er den naturgivne markør af denne grænse. Men grænseposten er skjult for vores ører, for til alt held: "... forekommer dette tvetydige interval ikke i vore skalaer".

Form og formål. Om musik og retorik.

Blandt de traditioner, som det tidligt moderne Europa overtog og videreudviklede fra antikken, var det lærdomshistoriske kompleks, som vi sammenfatter under betegnelsen 'retorik'. Retorikken, som den undervistes og traderedes som et af universiteterne *septem artes liberales*, kan defineres som 'talekunst' eller mere specifikt som 'læren om den overbevisende tale', og som sådan fik den tidligt indflydelse også på den musikteoretiske tænkning, idet den bød sig til med et akademisk udbredt og alment accepteret vokabular for musikkens sproglignende kvaliteter. Johannes Tinctoris' udvikling af begrebet om 'de musikalske figurer'⁷¹ er et kendt tidligt eksempel på et musikteoretisk lån fra retorikken. I retorikken er 'figurer' eller 'troper' et sæt af konventionelt anerkendte stilistiske virkemidler, der tages i anvendelse for at udsmykke talen og forstærke dens appel. Dette er udgangspunktet for Tinctoris' beskrivelse af de musikalske retoriske figurer som et repertoire af legitime licenser i udtrykkets tjeneste.

Et andet kendt forsøg på at forene retorik og musikteori i en musikalsk retorik blev gjort af teoretikeren Johann Mattheson i hans *Der Vollkommene Capelmeister* (1739). Mattheson forsøgte sig her med en slags musikalsk formlære på retoriske præmisser, idet han anbefalede komponisten at danne sin musikalske form over den skabelon, som retorikken foreskrev for den virkningsfulde tale for retten! Mattheson ville gerne overbevise os om, at en komponist for at nå sine kommunikative mål skulle disponere sit værk, ligesom en sagfører, der ville fremme sin klients sag. Han skulle inddele værket i

... hine seks stykker ... som er taleren foreskrevet, nemlig indgangen, beretningen, andragende, bekræftelse, modsigelse og slutningen. *Exordium, Narratio, Propositio Confirmatio Confutatio & Peroratio*.⁷²

70 Ibid. s. 576

71 Johannes TINCTORIS: *Liber de arte contrapuncti*. 1477.

72 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capelmeister* Hamburg: Christian Herold. Hamburg. 1739. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten. Kassel: Bärenreiter. 1999. s.235

Der har ofte nok været peget fingre af dette forsøg på at presse et andet mediums og udtryks form ned over musikken. Carl Dahlhaus kaldte Matthesons forsøg "frapperende", fordi det indebar, at vi skal benævne samme tematiske substans forskelligt afhængigt af dens vekslende retoriske funktioner. Men han bemærkede også, at Matthesons overføring af formkategorier fra retorikken til musikken, trods et ikke ringe mål af pedanteri, dog indebar en begrebsliggørelse af visse musikalske formtræk.⁷³ Jeg finder det mindst lige så intellektuelt udfordrende, at Mattheson finder det muligt at side stille komponistens og sagførerens kommunikative formål. Og denne udfordring bør vi tage op, for den bringer os på sporet af det essentielle i en retorisk formlære. Den prosaiske formålstjenlighed, der bør udmærke din sagførers tale i retten, er altid en del af sagen retorik. Også i musikalsk sammenhæng. I retorisk optik er et stykke musik et budskab, der kommunikerer hensigtsmæssigt, ikke et unikt indhold, der vokser frem sammen med sin form.

Både Koch, Sulzer og Forkel forholder sig til retorikken.⁷⁴ Men på forskellig vis og med forskellige konsekvenser. I Sulzers leksikon findes flere opslag med tilknytning til retorikken, men der er ingen særskilt behandling af en musikalsk retorik. I Kochs *Versuch* nævnes retorikken ikke ved navn, men Koch trækker på dele af den retoriske traditions begrebsapparat i sine forsøg på at komme til forståelse med musikalske kompositions- og formgivningsprincipper. I Forkels *Allgemeine Geschichte* er 66 af indledningens i alt 135 paragraffer rubriceret under overskriften "Musikalsk retorik", og det er almindeligt at betragte Forkel som den sidste indflydelsesrige musikteoretiker, der substantielt bidrog til traderingen den musikalske retorik. F.eks. hedder det i artiklen "Musik und Rhetorik" i MGG:

Den sidste musikskribent, der traderede "den musikalske retoriks" system i stor bredde, Joh. N. Forkel, kan vi samtidig takke for den ... eneste samtidige systematiske betragtning af hele lærebygningen...⁷⁵

Dette er dog en sandhed med modifikationer. Forkel gør udstrakt brug af ordet retorik, men han bruger det så meget til sine egne formål, at vi kun med forsigtighed kan tale om tratering.

Begrebet introduceres hos Forkel med en kortfattet henvisning til en mig ubekendt kantor Winters dissertation *de eo quod sibi invicem debent Musica, Poetica et Rhetorica*⁷⁶ og med en noget mere udførlig henvisning til Johann Mattheson. Forkel finder, at Mattheson gav værdifulde vink men dog lod meget tilbage at ønske, fordi musikken på Matthesons tid endnu ikke var af en sådan kvalitet og beskaffenhed "... at en sammenhængende musikalsk retorik kunne lade sig aflede der af."⁷⁷

73 Carl DAHLHAUS: "Der rhetorischen Formbegriff H.Chr.Kochs und die Theorie der Sonatenform". *Archiv für Musikwissenschaft* XXXV, Heft 3 (1978), s.161

74 For en udførligere redegørelse se: Mark Evan BONDS: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press. 1991.

75 Harmut KRONES: "Musik und Rhetorik". *Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 6, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzger. 1997. sp. 816.

76 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.37

77 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.37

Forkels introduktion til den musikalske retorik indeholder således ingen besværgelse af tilslutningen til en stor, overleveret lærebygning. Snarere præsenteres den som et projekt i sin vorden med sigte mod den rette teoretiske forståelse af en avanceret musik, præget af "... den sammenhæng mellem dens dele, der dels ved udviklingen af dens tanker ud af hinanden, dels ved stilens enhed osv., først gjorde den til en egentlig følesestale."⁷⁸

Som tidligere anført inddeler Forkel musikteorien i to hoveddele, "den musikalske grammatik" og "den musikalske retorik", og hans definition af den sidste er sammen-vokset med dens sondring fra den første:

Den musikalske grammatiks dele tilsammen lærer os, som vi har set, intet andet end, hvordan enkelte musikalske tanker sammensættes af toner og akkorder, fra deres første dannelse og modifikation til den gradvise sammensætning først af enkelte dernæst af flere musikalske ord til en sætning. Alt dette er imidlertid ikke tilstrækkeligt til en sammenhængende musikalsk tale. For skildringen af en følelse i alle dens uendelige modifikationer fordres ikke blot enkelte, i en sætning forbundne ord, men en række sætninger, en hel række af hinanden forbundne tanker. Denne forbindelse af en hel tanke lærer vi af den musikalske retorik. Den er i musikken af præcis samme omfang som i sproget, ligesom også de i begge indeholdte forskrifter har ganske det samme formål og hensigt, nemlig den passende anvendelse af tone- og idesproget i alle mulige tilfælde.⁷⁹

For Forkel er den musikalske retorik altså først og fremmest et spørgsmål om formlære, eller mere præcist: om sproganalogiserende betragtninger over musikalske formspekter over periodens niveau. Disse forenes dog, noget akavet, med en behandling af de musikalsk-retoriske figurer, som Forkel åbenbart har følt sig forpligtet til at diskutere, når begrebet musikalsk retorik var bragt på bane. Disse figurer var og er et omstridt fænomen. Man har tillagt dem forskellige grader konventionelt semantisk indhold. Nogle har hævdet, at 'figurlæren' skulle rumme et ordbogsagtigt fastlagt fælles musikalsk ordforråd, mens andre har betonet deres mellemstilling mellem en autonomt musikalsk udsmykkende og en eksternt refererende funktion.

I Forkels behandling af de retoriske figurer er der kun svage spor af en forestilling om eksistensen af et repertoire af figurer med fikseret og konventionelt anerkendt betydning.⁸⁰ I det hele taget er hans behandling af dette lærdomshistoriske arvegods tve-tydig. Han beskæftiger sig med figurerne, og han anerkender dermed retorikkens autoritet som akademisk disciplin. Men hans behandling af dem, tømmer dem for specifikt indhold. De overvejelser Forkel præsenterer i dette afsnit handler lige så meget om musikalske betegnelsesfunktioner i almindelighed – med særligt blik for feltet af 'motiverede' musikalske tegn – som om figurlære i strengere forstand. Eller som Hartmut Krones bemærker, i relation til figurlæren, forstået som repertoire konventionelle

78 ibid. s.37

79 Ibid. s. 37

80 Forkel nævner figurerne: *Ellipsis, Wiederholung, Suspension, Epistrophe, Gradation og Dubitation*. *Dubitationen* kommer ifølge Forkel til orde gennem "... en tvivlsom modulation", og dette er vel det nærmeste, han kommer til et semantisk bestemt følelses- eller bevidsthedsindhold. Ibid.s.56-57

musikalske tegn, fremstår Forkels forståelse "... næsten systemsprængende ... da de næsten indeholder samtlige symbolsproglige muligheder i musikken."⁸¹

Forkel sonderer mellem "figurer for forstanden" og "figurer for indbildningskraften", hvor den første kategori omfatter "alle såkaldte kontrapunktiske kunster", der "først og fremmest beskæftiger forstanden og underholder den på behagelig vis gennem tonernes og sætningernes kunstfulde kombination"⁸². En sådan appel til forstand og intellekt kan være på sin plads, lærer vi, men må anvendes "med forsigtighed" for ikke at aflede musikken fra dens sande mission som følelssesprog. Under "figurer for indbildningskraften" forstår Forkel "... alle såkaldte musikalske malerier... der i grunden ikke er andet end den hørbare efterligning af synlige genstande eller sådanne, med hvis bevægelse en lyd er forbundet."⁸³ Men, tilføjer han, tonesproget har også midler til at skildre "den indre følelse", og, som han bemærker i en fodnote: "Dette er den vigtigste form og hører egentlig ikke til det musikalske maleri men til udtrykket i det hele taget"⁸⁴. Forkels diskussion af de retoriske figurer kulminerer altså i endnu en bekendelse til musikkens væsensbestemmelse som følelssesprog, og han undgår at konfrontere sig med de spørgsmål om eksistensen af en musikalsk semantik, som kunne have været diskuteret i forbindelse med figurerne. Hans interesse angår den strukturelle analogi mellem sprog og musik, og den musikalske retoriks traditionelle interesse for at betragte musikken i den forstandige og overbevisende tales billede transformeres hos ham til forestillingen om en i detaljen påviselig analogi mellem tale og en musikalsk form beroende på motivisk og tematisk arbejde:

Da tonestykker af et vist omfang intet andet er end (...) taler for følsomheden, hvorigennem man vil bevæge tilhøreren til (...) medfølelse, til sympatetiske sjælsrørelser, så har disse de samme regler for tankernes orden og indretning som den egentlige tale. Og som der dér findes en hovedsætning, understøttende sidesætninger, opsplitning af hovedsætningen, gendrivelse, tvivl, beviser og bekræftelser, således må der også hér findes lignende midler til befordring af vore hensigter i musikalsk forstand.⁸⁵

Analogien mellem sprog og musik er for Forkel et spørgsmål om sammenfald i "regler", "orden" og "indretning". Spørgsmålet om semantik interesserer ham mindre, og hans tvetydige behandling af de musikalsk-retoriske figurer må ikke forlede til den misforståelse, at han her søger semantiske fikspunkter. For øvrigt er det interessant, at den type sproganalogi, som Forkel her udvikler, overlever både retorikken og 1700-tallets udtryksæstetiske paradigme. Friedrich Schlegel er berømt for sin undsigelse af 1700-tallets musikalske følelsesæstetik og for på ægte romantisk vis at betragte musikken som et redskab for dybe filosofiske erkendelser.⁸⁶ Men det sker med formule-

81 Krones. "Musik und Rhetorik", sp. 820

82 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.54

83 Ibid. s.55

84 Ibid. fodnote s.55

85 Ibid. s.50

86 Carl Dahlhaus støttede sig til denne formulering, når han ville forklare forskellen på 1700-tals følelsesæstetik og romantikken, der netop ikke er en følelsesæstetik men en 'den absolutte tonekunssts metafysik'. Dahlhaus. *Die Idee der absoluten Musik*, s.109

ringer, der ligger Forkels redegørelse for musikkens sproganaloge diskursivitet påfaldende nær. Schegel afviser "... den såkaldte naturligheds platte synspunkt", det vil sige 1700-talsideen om musik som følelseslivets naturlige tegn, han hævder, at musikken kan have "en vis tendens til filosofi", og han fortsætter:

Må den rene instrumentalmusik ikke selv skabe sig en tekst? Og bliver temaet i denne ikke udviklet, bekræftet, varieret og kontrasteret som genstanden for meditationen i filosofisk idérække?⁸⁷

Dette er romantisk musikæstetik. Tanken om musikken som "et redskab for filosofien", som romantikerne tænkte den, er milevidt fra Forkels intellektuelle univers. Den forudsætter blandt andet et rationalitetskritisk element og med det en forestilling om filosofiens og musikkens fælles erkendelsesmål hinsides den rationelle tanks rækkevidde, som er aldeles fraværende hos en oplysningsmand som Forkel. Forkel og Schegel står på hver sin side af et musikæstetisk paradigmeskift. Men henover dette bevares hovedstrækkene af beskrivelsen af en på tematisk og motivisk arbejde beroende musikalsk form som en sproganalog struktur.⁸⁸

Jeg omtalte ovenfor Matthesons udsældte forslag om at bruge retorikkens forskrifter for den overbevisende tales disposition som skema for en musikalsk formlære. Retorikken indeholder imidlertid ikke alene forskrifter for talens form men også for trinene i den arbejdsproces, der leder til den vellykkede og virkningsfulde tale. Her tager Koch sit udgangspunkt.

Han læser i Sulzers leksikon og citerer udførligt fra opslaget "Anlage" [anlæg]:

Anlæg (De skønne kunster).

Fremstillingen af et værks væsentligste dele, hvorved det er bestemt i sin helhed. Ethvert større kunstværk fordrer et trefoldigt arbejde. Anlægget (...), udførelsen [*die Ausföhrung*] og udarbejdelsen [*die Ausarbeitung*] (...). I anlægget bliver værkets plan og dets hoveddele bestemt, udførelsen giver hver del sin gestalt, og udarbejdelsen bearbejder de mindre forbindelser og føjer de mindste dele fuldstændigt sammen, hver i den rette form og i det bedste forhold. Når anlægget er fuldendt, må der ikke komme mere væsentligt ind i værket. Det indeholder allerede alt det vigtige i tankerne og kræver derfor også mest geni. Derfor får værket sin største værdi fra anlægget. Det indeholder dets sjæl og fastlægger alt tilhørende dets indre karakter og den virkning, det skal gøre.⁸⁹

Det, der her meddeles, er klassisk retorisk stof. Begreberne *Anlage*, *Ausführung* og *Ausarbeitung* er tyske oversættelser de latinske *inventio*, *dispositio* og *elaboratio*, der op-

87 Friedrich SCHLEGEL: 'Charakteristiken und Kritiken I'. Hans Eichner (red.): *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. München. 1967. Citeret efter Dahlhaus. *Die Idee der absoluten Musik*, s.109.

88 Også Mark Evan Bonds er opmærksom på sammenhængen mellem en retorisk formforståelse og tidligt romantiske ideer om en selvberoende instrumentalmusik. Bonds henviser til en passus fra Ludwig Tiecks *Symphonien*, hvori det hedder, at instrumentalmusikken "... poeticizes for itself, it comments upon its own self poetically". Citeret efter Bonds. *Wordless Rhetoric*, s.175-176

89 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.1, s. 148. Koch. *Versuch*, Bd.2, s.52-53

træder som de første tre i retorikkens fem-eller seksdelte skema, der typisk yderlige kan indeholde *decoratio*, *memoria* og *executio*. Citatet findes i det afsnit om "tone-stykkernes indre beskaffenhed", som Koch efter færdiggørelsen af *Versuch's* første bind besluttede at tilføje det andet, og det viser sig at indeholde en slags nøgle til den retoriske formforståelse, der præger værket som helhed. Koch er kendt i den musikalske formlæres historie som en tidlig og væsentlig bidrager til sonateformens teori, men med deres forankring i retorikken beror hans forestillinger om den musikalske forms væsen på andre grundforudsætninger end dem, der prægede sonateformteorien i dens storhedstid i 1800-tallet. Koch tænker kategorierne indhold og form og forholdet mellem dem radikalt anderledes end f.eks. A.B. Marx. For Koch er musikværkets indholdssubstans hverken lokaliseret i temaet eller i en af det tematiske arbejde betinget musikalsk storform. Den er givet med anlægget, der ifølge Koch omfatter

... satsens allerede med hinanden i forbindelse bragte hovedtanker, der sammen fremstår for komponisten som et fuldkomment hele, samt disses harmoniske hovedtræk.⁹⁰

Som et eksempel på et sådant musikalsk anlæg viser Koch en reduktion af Carl Heinrichs Grauns arie "Ein Gebet um neue Stärke"⁹¹. Koch har valgt at henregne sangstemmens melodi, basstemmen og en overledning i førsteviolinen, som de forekommer i 22 takter af ariens første dels i alt 143, til anlægget. Resten er dels udarbejdelse – dvs. udfoldelsen af det i anlægget indeholdte stof og formale grundtræk til det færdige stykkes endelige form og omfang, dels udførelse – dvs. udarbejdelse af akkompagnement, forsiring mv. Således forstået forpligter anlægget både med henblik på tematisk substans og formal disposition, men det er rensat for det, Koch andetsteds kalder "forlængelsesmidlerne", det vil sige et repertoire af variationsteknikker, som han typisk demonstrerer anvendt på 16-takters perioder. Anlægget er altså allerede form. Det er stykkets "hovedtanker" og netop "de allerede med hinanden i forbindelse bragte hovedtanker": en individuelt gestaltet primært melodisk formdannelse, der tænkes at bevare sin identitet i den endelige fuldt udarbejdede komposition.

Man kan med andre ord sige, at anlægget indeholder det *essentielle*, mens dens endelige musikalske storform repræsenterer det *accidentelle*, og for Koch er denne sondring igen sammenfaldende med grænsen mellem det, der må overlades til smag og geni, og de mekaniske kunstregler, der er kompositions lærens egentlige anliggende. Med denne sondring in mente kan Koch kalde storformen "tilfældig" uden dermed at anfægte det musikalske udtryks gyldighed. "Jeg kommer nu til formen af et tonestykkes satser", hedder det hos Koch, og han fortsætter:

Det lader sig ikke nægte, at deres form for det første er noget tilfældigt, som egentlig kun har lidt eller slet ingen indflydelse på stykkets indre karakter, og for det andet at man derfor heller ikke kan indvende meget mod vores satsers form,

90 Koch. *Versuch*, Bd.2, s.53

91 Ibid. s.60-62

hverken i de mindre eller de større tonestykker. Og dette er formodentlig årsagen til, at mange store mestre, f. eks. i deres arier, næsten alle har arbejdet efter en og samme form.⁹²

Denne sondring mellem det mekaniske og det 'indre' har også den prekære konsekvens, at kompositions læren vil have meget at sige om *det accidentelle* – altså om de mekaniske kompositionsregler, der i lighed med retorikkens forskrifter lærer os om den hensigtsmæssige udarbejdelse af en allerede defineret indholdssubstans – og langt mindre om *det essentielles* tilblivelse. Koch betoner, at en vellykket komposition forudsætter et vel udarbejdet anlæg, og han advarer den uerfarne komponist mod at gå videre i arbejdet, før anlægget virkelig fremstår som "et fuldkommet hele". Men han må indrømme, at teorien i dette anliggende "... aldrig kunne opfinde et ægte hjælpemiddel". Kilden til dette fuldkomne hele er "geniet", og instansen til dets bedømmelse er "smagen"⁹³. Alt hvad teoretikeren kan gøre, er at henvise til den tilstand af "begejstring", hvori genialiteten tænkes at gøre sit værk. Koch gør dette med henvisning til artiklen "Begeisterung" i Sulzers leksikon, som anviser to veje til opnåelse af denne begejstringstilstand:

Det første er læsningen af skønne ånders værker, og i særdeleshed sådanne steder, hvor den følelse, som man gerne vil hensætte sig i i en høj grad, er livagtigt skildret; og det andet er den opmærksomt og flere gange at synge og spille sådanne satser af gode komponister, som har samme følelse til genstand, som man ønsker at hensætte sig i.⁹⁴

I denne beskrivelse af de hjælpemidler, der står geniet og den gode smag til rådighed ved undfangelse af tonestykkets anlæg, mødes det sene 1700-tals geni-æstetik med reminiscenser af retorikkens lære om *inventio* og *loci topici*.⁹⁵

Kochs stolte erklæring fra indledningen til hans *Versuch*'s første bind, om at intet i musikkens verden behøver at være dunkelt eller uafklaret, når blot vi forstår musikens formål og hensigt som følelseskommunikation, indebærer altså ikke, at alt i den musikalske skabelsesproces er rationaliser- og lærbart. Men den sætter en scene, hvor også indflydelsen fra den retoriske tradition kan gøre sig gældende. Og undersøgelsen af retorikkens betydning for Kochs formforståelse hjælper os til klart at sondre den fra 1800-tallets herskende forestillinger. Således er ledebilledet for Kochs forståelse af musikalsk storform hverken det organicistiske, hvor temaet rummer kimen til den organiske proces, der skaber storformen, eller den dramatiske, hvor formen ses som følgerigtige faser i et dramas udvikling. Det gælder også sonateformen. Den er hverken organisme eller drama. Den er overbevisende tonetale, hvor den med anlægget givne indholdssubstans parafraseres for at afdække, udfolde, eller pointere, hvad den egentlig er.

92 Koch. *Versuch*, Bd. 2 s. 117

93 Ibid. s. 94

94 Ibid. s.95

95 I den klassiske retorik forestiller man sig, at taleren finder (*inventio*; at finde) emner fra steder (*loci*) i et forråd (en *topic*). Talens indhold er altså at forstå som et udvalg af *loci topici*.

Efterskrift.

Både Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* og Kochs *Versuch einer Anleitung zur Komposition* findes på musikvidenskabs afdelingsbibliotek i København, *Allgemeine Theorie* i en faksimileudgave, *Allgemeine Geschichte* og *Versuch* i læderindbundne originaludgaver. Der har de stået siden min studietid og tiltalt mig som værker og objekter.

Jeg har stadig glæde af dem som sådan. Læderet, papiret, det kringlede tysk og de krøllede bogstaver, der svarer så godt til den snørklede akademiske stil. De tiltaler mig også stadig med deres krav netop som værker om at blive taget ned fra hylden og læst og forstået, som de færdige og døde ting, de objektivt set er.

Men med årene er de blevet mere gennemsigtige for mig. Mere spor af de processer, der skabte dem.

Jeg tænker helt konkret på det skrivearbejde, som nogle kolleger påtog den gang for længe siden. Og i ubevogtede øjeblikke har jeg tilladt mig at sætte mig i deres sted og tiltænke dem nogle af de samme motiver og bevæggrunde i skriveprocessen, som jeg kender fra mig selv. Herunder den oplevede nødvendighed af at give værket runding og form, selv om stoffet egentlig ikke tillader det.

Jeg tænker også på Freuds lære om jeg'et, der ikke er herre i sit eget hus, og på denne sætnings indlysende gyldighed også videnskabelige forfatter-jeg'er.

Jeg håber, at det er lykkedes mig at demonstrere, at meget forskellige lærdomshistoriske traditioner kommer til orde i mine kilder, og at disse i stort omfang har ført pen-
nen for disse vore længst afdøde musikvidenskabelige kolleger. Jeg håber også, at det er lykkedes mig at overbevise om det frugtbare i anerkendelsen af, at disse traditioner og deres teorier i står i høj grad uformidlet over for hinanden. Man spænder ben for sig selv, hvis man insisterer på at se sammenhæng, hvor den er fraværende.

Og der er i det undersøgte materiale ingen teoretisk udviklet sammenhæng mellem den energetiske udtryksteori, musikteoriens begreber om tonesystemets matematiske og/eller fysiske begrundelser og en formlære i retorikkens tegn. Man kan så vælge at sige, at det er teoridannelser, der komplementerer eller supplerer hinanden. Eller man kan sige, at det er lærdomshistoriske spor, der tilfældigt er ført sammen i det, der på bibliotekets hylder tager sig ud som værker.

Dette er ingen kritik. Kilderne er heteroglotte og kunne næppe have været andet. Rigtigt læst og med fornøden distance til deres belærende stil giver de stof til mange, meget forskellige, men hver for sig og tilsammen berigende samtaler om hvad musik er, kunne eller burde være.

Abstracts

Artiklen er et studie i tre vigtige kilder til musikteoriens historie i Tyskland i det sene 1700-tal: J.N. Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik*, H.C. Kochs *Versuch einer Anleitung zur Komposition* og Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Den sammenlignende læsning af disse kilder anlægger tre perspektiver.

Først spørges til deres forhold til følelsesæstetikken og periodens forhandling af spørgsmål om musikkens udtryksskarakter. Dernæst til spørgsmål om tonesystemets generering på henholdsvis matematiske eller fysisk-akustiske præmisser. Og endelig til forholdet til den retoriske tradition, der i denne sammenhæng både giver anledning teoretiske betragtninger over musikalsk form og mere almene overvejelser over musikens status som et følelssprog i strukturel analogi med det verbale sprog.

Der argumenteres for at forstå de således etablerede felter som relativt selvstændige teoretiske domæner og for nødvendigheden af at anlægge en fortolkning, der anerkender kildernes heterogene karakter.

This article discusses three sources of great importance to the history of music theory in Germany during the late 18th century: J.N. Forkel's *Allgemeine Geschichte der Musik*, H.C. Koch's *Versuch einer Anleitung zur Komposition* and Sulzer's *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. The comparative reading of these sources establishes three fields of discourse.

The first field to be investigated concerns their relationship with the aesthetics of feelings and the period's negotiation of the character of music's emotional expressiveness. Then questions concerning the generation of the tonal system on mathematical respectively physical/acoustical premises are discussed. And finally, some questions concerning the sources' relations with the tradition of rhetoric are addressed, and it is noted that the concept of rhetoric in this context refers to theoretical considerations on the issue of musical form as well as more general notions of music as a language of emotions, structurally analogous to verbal language.

The article argues that these three fields must be recognized as relatively independent domains of theoretical discourse. Furthermore, the need for an interpretation that recognizes the heterogenic character of the sources is emphasized.

