

til perikopen. En anden konkurrence opstod mellem passioner, der blev opført i kirkerne, og de passionsoratorier, der hørte det verdslige koncertliv til. Her viser Kremer, hvordan vægten lidt efter lidt forskydes hen mod de sidstnævnte. Her havde kantoren sit eget modspil i de berømte *Abendmusiken*. Han var også med i arbejdet med den „lille“ kirkemusik, f.eks. ved tilrettelæggelsen af nye salmebøger. Desuden forestod han organistprøver og lignende.

Også kantorens pædagogiske pligter ændredes i løbet af århundredet, som skolen i oplysningens ånd omformedes fra lærd skole til borgerskole. Der blev lagt større vægt på tysk sprog og forskellige naturfag end på latinen, og selv om faget musik ikke forsvandt helt fra skolen, mistede det en del af sit grundlag i takt med, at kirkemusikken blev trængt tilbage. Privat uddannelse i musik kom til – selv kantoren havde elever – men som stimulans til den fastholdte musikuddannelse tjente nu navnlig det voksende koncertvæsen.

Udviklingen kan følges gennem skoleordningerne, men Kremer stopper ikke ved dem. De afspejler efter hans mening tit snarere en idealtilstand end den egentlige praksis, hvor forandringerne kunne indtræffe, før de blev gjort til lov. Med en række citater og oplysende detaljer kan han underbygge denne antagelse, så at der skabes grundlag for et nuanceret overblik.

Socialhistorisk betydningsfulde er oplysningerne om kantorernes og deres ansattes økonomiske forhold. Der kan konstateres tydelig tilbagegang i kirkekorens vilkår i anden halvdel af århundredet. Navnlig efter C.Ph.Em. Bachs død bevirkede en handelskrise og sidenhen Napoleonskrigene med den franske besættelse af byen kraftige indskrænkninger. En særlig streng forordning om kirkemusikken så dagens lys i 1789.

Men hvis betingelserne for kantorernes arbejde inden for rammerne af deres embede kan siges at blive vanskeligere, kan der til gengæld ses en vækst i deres muligheder uden for de primære forpligtelser, f.eks. medvirken ved operaen i byen, ved koncertforanstaltninger, ved publikationsvirksomhed og gennem kompositioner bestilt af personer udefra.

Kantorens sociale status afledes af hans placering i det kirkelige og det verdslige hierarki, og hans indkomstforhold, dvs. hans løn plus hans mulighed for at skaffe sig biindtægter, sammenlignes med de vilkår, andre offentligt

ansatte havde. I vurderingen af sådanne forhold spiller det naturligvis ind, at berømte kantorer som Telemann og Bach, hvis ansættelser dækker en stor del af perioden, havde bedre chancer end mindre kendte for at supplere deres lønindkomst.

En række centrale dokumenter er aftrykt *in extenso* som bilag i slutningen af bogen, hvor der også findes systematisk ordnede oversigter over hele det store materiale af trykte og utrykte kilder, fremstillingen bygger på. Lidt problematisk kan denne opdeling være, når henvisningerne er så ensartede, som tilfældet er. Årstalsangivelserne kan undertiden hjælpe til, at man søger i det rette register. Men en angivelse som f.eks. TB (s. 173, note 93) må søges forgæves under forkortelser, og man skal helt hen i kilde- og litteraturfortegnelse nr. III.2. for at opdage, at der er tale om nyudgaven af Telemanns breve.

Men man affinder sig med den lille ulejlighed, når man har set, hvad Joachim Kremers bog giver til gengæld. Man kan i en anmeldelse som denne kun antyde dens informationsrigdom. Skulle nogen føle sig afskrækket, skal det til sidst bemærkes, at mængden af detaljer elegant og overlegent styres hen mod et samlet billede.

Carsten E. Hatting

*Peter Thyssen: Af kærlighed vil min frelser dø. Musik og kristendom i Johann Sebastian Bachs Matthæus Passion. Forlaget Anis, Frederiksberg 1995. 191 sider. Noder. ISBN 87-7457-168-0.*

Denne bog er desværre særdeles problematisk. Det skyldes primært, at forfatteren ikke har de fornødne musikhistoriske og -teoretiske kundskaber til at studere musikken i partituret til *Matthæus-Passionen*. Af pladsmæssige årsager berøres i det følgende kun nogle få problemer.

Cand.theol. Peter Thyssen henviser i bogens indledning (s. 7) til, at *Matthæus-Passionens* recitativer og arier bygger på en samling af ni passionsprædikener fra 1669 af rostocker-teologen Heinrich Müller (jf. E. Axmachers artikel i *Bach Jahrbuch* 1978). Denne „vigtige“ opdagelse bidrager iflg. PT „... ikke alene til at placere *Matthæus-Passionens* tekst i en teologisk-historisk sammenhæng; Müllers passionsprædikener synes også at kunne tjene til en dybere

forståelse af værket som en tekstlig-musikalsk helhed<sup>4</sup>. PT finder, at der er et stort teologisk fællesskab mellem Müller og Bach. I den forbindelse har PT indplaceret Bach i en såkaldt „gammelluthersk teologi“, der ifølge forfatteren (s. 37) betegner „udviklingslinien“ fra „reformationstidens teologi, til luthersk ortodoksi og frem til det punkt, hvor *praxis pietatis* og *pietisme* bliver hårfin“.

Men PTs forenkling af 200 års kirkehistorie har resulteret i en usædvanlig musikhistorisk og -teoretisk opfattelse af Bach. Ifølge PTs musikhistorie (s. 36) delte „... den lutherske musiktradition omkring år 1700 sig i to: de italienske skolede *operister* og de tysk skolede *organister*... . Operister beherskede den ‘moderne’ opera- og koncertstil, eller hvad man i samtiden betegnede som den galante musikstil. Organisterne havde 1600-tallets generalbasemusik og den gamle kontrapunktiske komposition som deres ypperste håndværk... hvilket da blev indbegrebet af den *lærde* musikstil“. PT hævder derpå (s. 36), at Bach hørte til blandt de „hjemmelærte tyske organister“ i modsætning til de „europæisk uddannede operister“. Men disse synspunkter er direkte misvisende for Bachs vedkommende. Det er tværtimod karakteristisk for de evangeliske kantorer m.fl., at de i forlængelse af Martin Luthers bredtfavnende kirkemusikæstetik benyttede sig af skiftende tiders gamle og nye musikalske udtryk fra ind- og udland. Dette gælder i særlig grad for Bach, der ofte blev nyskabende gennem perfektionering, fusionering og videreudvikling af italienske, franske og tyske stilarter, generer og kompositionsteknikker. (PTs misforståelser af galant stil lader jeg ligge her).

Det musikteoretiske emne generalbas behandler PT som en størrelse, der er uforanderlig gennem hele barokken på trods af bl.a. stil og genre. Han sammenblander desuden aspekter fra *musica theoretica*, *musica poetica* og *musica practica*. PT begynder (s. 44) gennemgangen af generalbas med en ubrugelig sondring mellem musik fra renaissance og barok, baseret på om der f.eks. benyttes *cantus firmus* eller ej. Forfatteren fortsætter sin gennemgang med overtonerne og går derpå til dissonanserne, hvor han hævder (s. 45), at „På Bachs tid havde den lille septim (der strengt taget falder uden for den kanoniske række af konsonerende intervaller) opnået en særlig betydningsfuld status som affektudtryk (i såvel *negativ* som i *positiv* henseende). Den formindskede *septim*

bliver derfor *passions*-intervallet par excellence, idet fænomenet *passion* rummer den tilsvarende dobbelthed af *lidelse* og *lidenskab*“. PTs eksemplificerer dette (s. 45) med recitativ nr. 11 (NBA), hvor „Jesus synger ordene: *‘Det er mit blod’* over en brudt septim-akkord“. Men i t. 26 er der ikke et formindsket septimspring, derimod akkordbrydning over en septimakkord med lille septim og med behørig dissonansbehandling.

Det er meget diskutabelt at oversætte retoriske figurer absolut og uafhængigt af såvel kontekst som genrestilistiske normer. Men PT tager ikke højde for sådanne problemstillinger – heller ikke senere f.eks. i analysen af recitativ nr. 38c og arie 39, „Erbarme dich“. PTs interesse er ariens indledende lille sekstspring. Han sammenholder denne figur med – dog kun to – ud af tre forekommende små sekstspring i recitativ nr. 38c og hævder (s. 135), at „Bach bruger figuren med det lille sekstspring til at skabe et forløb, der nøje svarer til det Müller’ske omvendelses- og bodsskema“.

PT finder sammenhænge mellem kristendom og musik primært ud fra løsevne intervaller og løsevne akkorder. Han hævder (s. 49), at samtlige 24 tonearter optræder i *Mattheus-Passionen*, og spørger derfor, om der – ligesom i *Wohltemperiertes Klavier* – ligger et fast system til grund for anvendelsen af disse 24 dur- og mol-tonearter. PTs svar er, at Bach synes at have skaffet et sådant system eller ‘program’ til veje ved at „tildele de enkelte tonearter en bestemt *symbolsk* betydning, udledt af motiver fra lidelseshistorien“. Et enkelt eksempel vil vise, hvordan de PTiske musikanalyser ud fra dette grundsyn fungerer: PT fastslår i sin oversigt (s. 50f) over de 24 forskellige tonearters betydninger om Cis-dur (s. 51): „Cis-dur hører hjemme i den nederste del af kvint-cirklen. De mange #-fortegn taler for sig selv; Cis-dur betyder *Korsfestelse*, og bruges i Jesus forudsigelse af lidelsen; *Menneskesønnen skal overgives til at korsfastes* (nr. 2), i mængdens råb: *Lad ham blive korsfestet* (nr. 50b), samt i Gulgatha-scenen (nr. 58a).“ Men recitativ nr. 2, „Da Jesus diese Rede“, står ikke i Cis-dur, og det gør de omtalte ord i t. 7 heller ikke. Bach har ikke anvendt Cis-dur som tonalt centrum. Derimod optræder C<sup>#</sup>-akkorden én gang i hele recitativet, der står i h-moll, nemlig i t.7, som C<sup>#</sup>7/cis der kan tolkes som DD<sup>7</sup><sub>3</sub>. De to andre referencer er heller ikke korrekte; selvom der forekommer C<sup>#</sup>-akkorder, er der ikke tale

om tonearten Cis-dur. Det skal i øvrigt bemærkes, at der forekommer C<sup>#</sup>-akkorder mange andre steder i BWV 244 end de steder, som PT har anført. Som det fremgår, benytter PT 'toneart' i betydningen 'akkord', og han kan derfor fejlagtigt finde eksempler på de „24 tonearter“ overalt i BWV 244.

PTs opfattelse af Bachtidens kirkemusikalske æstetik er også unik (s. 58): „*Musikoplevelsen* som en rent *æstetisk oplevelse* er på Bachs tid en ganske fremmed (det blev først muligt efter gennembruddet af det gamle metafysiske verdensbillede sidst i 1700-tallet)... Når musikken i den Bach'ske forståelsessammenhæng formåede at vække opmærksomhed og behag hos tilhøreren, blev det stadig i første linie tilskrevet den *logiske* orden, der på forskellig vis og i forskellig henseende var nedlagt i musikken.“ Ifølge PT virker Bachs kirkemusik ikke ved at være musik, men kun ved „logisk orden“!? Men i Bachs samtid blev der skrevet meget om musikkens virkning og udtryk, og fra Bachs egen hånd er der bl.a. følgende om kirkemusik fra titelbladet til *Clavier-Übung* III, „... Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung...“.

Det er uomtvisteligt, at Bachs kirkemusik – herunder BWV 244 – rummer en art musikalsk eksegese af teksterne – i lighed med præstens eksegese af bibelens ord. Men selvom PT tydeligvis er på teologisk hjemmebane i forbindelse med gennemgangen af kristendom i Müllers prædikener og Picanders libretto, har forfatteren altså ikke de fornødne faglige kundskaber til at studere musikken i *Matthæus-Passionen*. Derfor er en lang række af de af PT påpegede sammenhænge mellem kristendom og musik i *Matthæus-Passionen* uholdbare.

Thorkil Hørlyk

Ruth Andersen: *Den rapmuede muse. 10 års Danmarkshistorie i skillingsviser fra Matthias Seests bogtrykkeri*. Odense Universitetsforlag, Odense 1995. 560 s. Ill. Noder: ISBN 87-7838-093-6. Kr. 350,-.

De ældste „flyveblade“ med viser er lige så gamle som bogtrykkerkunsten. Skillingsvisen blev i 1700-tallet et folkeligt massemedium og bevarede denne status indtil begyndelsen af det 20. århundrede, hvor den blev afløst af avis-

viser, sangpostkort, trykte revyviser m.m. Som regel har skillingsviser form af en 4-sidet tryksag i oktavformat, der rummer én til to visetekster med tilhørende melodihenvisning. Skillingsstrykkene blev solgt i byernes visebutikker og bl.a. på markeder af kolportører, spillere, visesangere, bissekræmmere og kreaturtrækkere. Der er bevaret titusindvis af danske skillingsviser i Dansk Folkemindesamling, Det kgl. Bibliotek og Universitetsbiblioteket i København. Også adskillige privatpersoner har skillingsvisesamlinger, og det var en sådan samling, der gav anledning til nærværende bog.

Ruth Andersen er forhenværende underdirektør i F.E. Bording A/S. Femte generation af denne bogtrykkerslægt opkøbte gamle skillingstryk med tilknytning til slægten, og denne privatsamling var Ruth Andersens udgangspunkt. Bogen begrænser sig dog til *Matthias Seests* udgivelser, fra han i 1792 etablerede sit officin i København og til hans død i 1812. Hans liv blev lidt af en tragedie: Fra at være den respekterede udgiver af en lang række lodige og vigtige bøger i 1790'erne måtte han efter 1798 tage til takke med betydningsløse småtryk for at ende med skillingsvisetryk. Seest optog sin nevø, C.A. Bording, som lærling i sin husstand, og denne blev grundlæggeren af bogtrykkerslægten Bording. Ruth Andersen er dog ikke blot slægtshistorisk interesseret. Arbejdet har bragt hende til den erkendelse, at de viser, som Seest udgav – i modsætning til senere Strandbergs og Rantzaus – rummer „en skarp og afdækkende samfundsagttagelse og opfattelsesevne, der giver disse viser dramatisk liv...“ (s. 444).

Skillingsviser kan bruges som kilder til mange ting. Ruth Andersen ønsker at bruge de 306 originale Seest-tryk, hun har identificeret, til at belyse Danmarkshistorien fra 1800 til og med 1809. Det var den periode, hvor Seest udgav sine skillingsviser, der i øvrigt fordeler sig mellem nyhedsviser (224 tryk), diverse lyriske og episke viser (44 tryk) samt lejlighedssange (38 tryk). 1801 med slaget på Rheden og 1803 var de år, hvor der blev udgivet flest nyhedsviser (begge år 34 tryk), mens bombardementet af København i 1807, der jo var et nederlag, kun fremkaldte få viser. I øvrigt handler viserne ikke blot om militære og politiske begivenheder, men også om forbrydelser, forlystelser, overtro, kærlighed m.m. Ruth Andersen fortæller om baggrunden for udvalgte viser fra hvert af de pågældende år, hvad enten det dre-