

– Baden-Baden – Berlin (1921-30) og ISCM-festerne, der ligeledes blev indstiftet i begyndelsen af 1920'erne. Afdækningen af Hindemiths rolleskift fra komponist ved kammermusikdagene i Donaueschingen til indflydelsesrig arrangør og programlægger – kort sagt til musikpolitisk magthaver – er interessant læsning og udgør et tankevækkende sammenligningsobjekt i forhold til Schönberg. Brugsmusikken sættes i receptionshistorisk og musikpolitisk perspektiv, og det belyses, hvordan radioen var med til at sikre den ny musik en slags skinrepræsentans, efter det blev klart, at festivalkulturen aldrig, som oprindeligt håbet, ville slå hul i muren ind til den borgerlige musikkultur, men ville forblive et parallelfænomen.

Et lige så langt kapitel fokuserer på “Neue Musik in der Metropole Berlin”, hvor Thrun kommer rundt om de offentlige og private initiativer til fremme af den ny musik, den ny musiks placering i de store orkesterkoncerter med meget mere. Ligesom kapitlet om Berlin indbefatter godt 20 siders *Dokumentations-Anhang*, efterfølges det afsluttende kapitel om “Die sezessionistische Kultur der Neuen Musik” af godt og vel 100 siders kommenteret dokumentation af ny musikforeningerne i Tyskland 1918-33, der afrunder fremstillingen. Disse appendices spiller, ligesom det dokumenterende vedhæng til behandlingen af topos-konstellationerne i den tidlige Schönberg-kritik og programmerne ved de koncertrækker, der behandles i kapitlet om den ny musiks festivalkultur, en afgørende piloterende rolle, foruden at de fungerer som nyttige opslagsværker i værket.

Afhandlingen er uhyre detaljemættet, og et væld af foreninger, koncerter og aktører er inddraget. Princippet om en historiefremstilling, der i sine detaljer – og dermed også i sine konklusioner – er rodfæstet i solid dokumentation, fører, som det er antydnet, til belysning af interessante sammenhænge og væsentlige pointer, idet mængden af eftersnakkeri i forhold til den eksisterende litteratur, såvidt jeg har kunnet konstatere, er minimeret. Dog henvises der både afgrænsende, kritisk og supplerende til relevante kendte fremstillinger. Thruns form er den traditionelle fortællende historiefremstilling, som han ellers i sit forord påpeger med rette er gerådet i miskredit. Men den metodebevidste forfatter uskadeliggør effektivt sin egen indvending ved konsekvent at bygge på et grundlag af henvisninger til primærkilder foruden på de nævnte i alt små 200 siders dokumenterende

appendices. Teksten er desuden fyldigt belagt med citater, ligesom det empiriske fundament jævnlige er synliggjort for læseren i tabeloversigter.

Her er tale om et arbejde, der trækker på et overvældende kildemateriale. Gang på gang demonstrerer Thrun det største kendskab til de mindste detaljer for så med overskud at have sig op på et generaliserende niveau, der bringer kildematerialets mange, små udsagn på overskuelige formler. Ikke bare tyskerne, men alle, der interesserer sig for fremkomsten af den ny musik i det 20. århundredes europæiske musikbillede, har hermed fået en meget værdifuld bog.

Thomas Michelsen

NODER

Gorm Busk (ed.): *C.E.F. Weyse. Samlede Værker for Klaver 1-3* (Dania Sonans. Kilder til Musikkens Historie i Danmark VIII. Udg. af Dansk Selskab for Musikforskning). Engstrøm & Sødning, København 1997. 135, 163, 108 s., ill., noder, ISBN 87-87091-51-8 (bd. 1), 87-87091-53-4 (bd. 2), 87-87091-55-0 (bd. 3), pr. bd. kr. 200, samlet kr. 500.

C.E.F. Weyse (1774-1842) var i sin samtid en meget værdsat komponist, organist og pianist med et betydeligt talent for improvisation af fx fantasier og cadenzaer. I dag klinger Weyses navn meget smukt og stærkt i forbindelse med den danske sangtradition, ligesom symfonierne er kommet på cd, mens andre dele af Weyses produktion, fx syngespil, kantater og klaverværker, kun er kendt af en mindre kreds. Men det er der i disse år ved at blive rådet bod på, og Weyses samlede klaverværker foreligger nu i en udgave ved Gorm Busk. Bind 1, “Værker i manuskript”, indeholder bl.a. fugaer, sonater og allegri di bravura. Kilden hertil er “to hidtil ikke offentliggjorte nodebind” i Det Kongelige Bibliotek betitlet *C E F Weyses Jugendarbeiden 1790-1794*. Bind 2, “Trykte Værker I (1796-1831)”, indeholder bl.a. allegri di bravura og fire sonater, mens bind 3, “Trykte Værker II (1823-1838)”, indeholder bl.a. cossaises, allegro di bravura, etuder og enkelte posthumt udgivne småsatsers.

Busk redegør for relevante sagsforhold i sin indledning, kildebeskrivelse og revisionsberetning. Med henvisning til bl.a. A.P. Berggreens *C.E.F. Weyse's Biographie* (København 1876) omtaler han hvilke komponister, der påvirkede Weyses klaverstil. Det drejer sig om J.S. Bach,

C.P.E. Bach, J. Schobert, M. Clementi samt J. Haydn og W.A. Mozart. Hertil kom inspiration fra et par af tidens største klavervirtuoser, der besøgte København; især fandt Weyse interesse i Ignaz Moscheles, formodentlig fordi de var fælles om den samme lette og perlende klaverspillestil. Busk giver et overblik over det store stilistiske spektrum, som Weyse bevæger sig igennem i klaverværkerne: “[...] fra de tidligste ungdomsværkers senbarokstil [...] Empfindsamkeit à la C.Ph.E. Bach [...] den Haydn-Mozart-Clementiske wienerklassik [...] Ungromantikens virtuose, elegante og mere letflydende skrivemåde [...] hvor Beethoven, Hummel og Cramer dukker op i tankerne [...] Det afgørende vendepunkt i Weyses klaverproduktion hen imod en decideret romantisk klaverstil sker endeligt efter mødet med Moscheles. Den romantiske stil kendetegner i endnu højere grad de to etudesamlinger” (s. xi).

Om “Udgavens principper” hedder det bl.a., at “Den originale notation er bibeholdt i videst muligt omfang. Det gælder såvel hvor kilden har været Weyses håndskrift som for de trykte noder. I de sidste tilfælde er andenudgaven brugt som forlæg, hvor en sådan foreligger” (s. xii). Lad os se lidt nærmere på disse udsagn.

Busk noterer et længere forløb i overvejende samme system med alternerende nodehalse opad for højre hånd og nedad for venstre hånd. Men en stemme- og fraseringsmæssigt mere neutral måde at notere et sådant forløb på ville være at angive en fingersætning, når der pianistisk skal skiftes hånd: første tone i højre hånd skrives over noderne og første tone i venstre hånd under (se fx Henle Verlags udgave af J.S. Bachs *Chromatische Fantasie und Fuge*, hvor fingersætningen angives at stamme fra kredsen omkring C.Ph.E. Bach).

Busk skriver om et andet notationsprincip, at “Weyse anvender sin tids almindelige flerstemmige akkordnotation med op- og nedadrettede halse, faner og bjælker, hvor der er sekundafstand mellem to af tonerne i akkorden” (s. xii). Denne notation har Busk “erstattet af moderne praksis, da den dels virker ulogisk – reel flerstemmighed forekommer ikke de pågældende steder – og dels er anvendt ret inkonsekvent i kilderne” (jf. s. xii). Weyses “flerstemmige akkordnotation” ville imidlertid være at foretrække til hjælp ved frasering af den enkelte stemme, og fordi den passer til den musikteoretiske kontekst, der var gældende for Weyse (via J.A.P. Schulz, J. Kirnberger og J.S. Bach): samklangene er nemlig ikke udelukkende

akkorder, men er *også* resultatet af stemmernes bevægelse, der tager højde for dissonansbehandlingen.

Busk redegør i revisionsberetningen omhyggeligt for, hvor han har foretaget ændringer i forhold til kilderne. Bestemte typer af ændringer kan umiddelbart læses af nodetekstens typografi, fx dynamiske tegn, mens visse fortegn ændringer ikke på samme måde umiddelbart kan aflæses fx ved petit – med reference til revisionsberetningen – således at pianisten med det samme under indstuderingen er klar over, om der er et alternativ.

Busks valg af kilder som forlæg for de enkelte klaverværker fremgår af revisionsberetningerne. Men Busks erklærede a priori-brug af andenudgaver må kræve en særlig argumentation for at sandsynliggøre, at andenudgaven repræsenterer komponistens *Fassung letzter Hand* i højere grad end førsteudgaven. Lad os se på nogle eksempler fra den nye indsatsede klavergenre allegro di bravura, der ifølge Busk må tilskrives Weyse (jf. bd. 2, s. 155).

A. Hvad angår de 8 *Allegri di bravura*, af Busk udgivet som nr. 15-22, har Busk benyttet Weyses autografe manuskript fra *Jugendarbeiten 1790-1794*.

B. De VI *Allegri di bravura*, udgivet som nr. 23-28, er ifølge Busk (bd. 2, s. 155-56) ikke identiske med de i Berggreens værkfortegnelse (s. 211) anførte *Allegri di bravura for Pianoforte*, komponeret 1792-93 og udgivet i Berlin. Busk anfører, at disse VI *Allegri* må være komponeret omkring 1794-96, fordi de er forskellige fra satserne i *Jugendarbeiten*. På den anden side fremgår det af Weyses selvbiografi (se Berggreen, s. 30), som Busk også refererer til, at “Om Sommeren 1793 besøgte Reichardt Kjøbenhavn, og da han levende interesserede sig for mig [Weyse], forlangte han en Deel af de Allegroer, jeg havde componeret, for at gjøre dem bekendte, som ogsaa siden skete paa Rellstabs Forlag. De bleve recenserede og roste i ‘All.[gemeine] d.[eutsche] Bibl.’; de ere stukne paany af Nägeli i den 7de Hefte af ‘Repertoire des Claverinistes’”. Men både Busk og Dan Fog (*Kompositionen von C.E.F. Weyse*. København 1979, nr. 140) bemærker, at der eksisterer to stort set ens udgaver af de VI *Allegri di bravura* fra hhv. Schulz & Reichardt (1796) samt Nägeli (1803). Busk anfører, at “Nodeteksterne i de to udgaver ligner hinanden så meget, med ganske få afvigelser og de samme trykfejl og inkonsekvenser i notationen, at man må gå ud fra, at førsteudgaven har dannet grundlag for anden-

udgaven. Det samme gælder stort set også de øvrige værker, der kom i to udgaver (nr. 30, 31, 32, 34-37)” (bd. 2, s. 156). Busk har benyttet første- og andenudgaven som kilder.

C. De *IV Allegri di bravura op. 16*, udgivet som nr. 34-37, var i førsteudgaven fra Nægeli (Berlin 1809) ifølge Weyse selv “forvandskede ved Stikfejl og egenraadige Forandringer” (jf. bd. 2, s. 156). Men disse fejl er blevet korrigeret i Loses udgave fra 1831 i henhold til Weyses egne rettelser. Busk har benyttet Nægeli og Lose som kilder (jf. bd. 2, s. 162).

D. En *Allegro di bravura op. 50*, udgivet som nr. 40, udkom i førsteudgave hos Lose i 1830. Busk har her benyttet førsteudgaven som kilde.

Eksemplerne viser, at Busk ganske fornuftigt *ikke* efterlever sin egen målsætning (s. xii) om uden videre at prioritere andenudgaver højere end førsteudgaver.

Busk må have været igennem et større detektivarbejde for at finde frem til Weyses samlede (samtlige?) klaverværker. Han anfører (s. ix) et forsvundet værk, *Preludium og Fuga*, i Bach-stil fra 1790, og har tillige udgivet nogle værker, der ikke omtales hos Fog, nemlig *March* (nr. 37) og *Menuet* (nr. 38). Sidstnævnte er midtersatsen fra en tidlig sonate i Es-dur, hvis ydersatser Weyse har ladet indgå i op. 16 – her udgivet som nr. 34 og nr. 36 (bd. 2, s. 155).

Under året 1823 har Berggreen (s. 215) bl.a. anført: “Grand Valse pour le Pianoforte. Favorit Valse pour le Pianoforte”. Disse to valse nævnes ikke af Busk, men de “2 Walzer in C und Es-dur” (Fog, nr. 127) var oprindeligt for orkester. Imidlertid er de efterfølgende transskriberet for klaver (af Weyse?) og udgivet af bl.a. Lose med de af Berggreen anførte titler. Endelig omtaler Berggreen (s. 218) under året 1833: “*Impromptu für Pianoforte* tilegnet Landskabsmaler J.P. Møller (ikke trykt)” – og (s. 225) under året 1841: “*Andante* for Pfte tilegnet Professor J.P. Møller”. Fog omtaler *Andante* (nr. 145) med en bemærkning om, at kompositionen er utrykt, og at den tilsyneladende ikke findes mere. Busk har udgivet en *Andante* (nr. 53) tilegnet J.P. Møller – men er Andanten identisk med *Impromptu*’en ...?

Konklusionen må under alle omstændigheder blive, at Gorm Busks udgivelse af Weyses samlede klaverværker forener en videnskabelig udgaves kildekritiske principper med praktisk anvendelighed. De indbydende bind i bordeauxrød farve og gyldne bogstaver med letlæselige noder kan således uden videre stilles på klaverets nodepult.

Thorvil Horlyk

Niels Bo Foltmann (ed.): *Carl Nielsen. Symfoni nr. 2. Opus 16. De fire Temperamenter* (Carl Nielsen. Works/Værker II, 2). Udg. af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek. Edition Wilhelm Hansen, København 1998. xxii + 175 s., facsimiler, noder, ISBN 87-598-0913-2, ISMN M-66134-000-3, kr. 938.

Michael Fjeldsøe (ed.): *Carl Nielsen. Symfoni nr. 5. Opus 50* (Carl Nielsen. Works/Værker II, 5). Udg. af Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek. Edition Wilhelm Hansen, København 1998. xx + 169 s., facsimiler, noder, ISBN 87-598-0915-9, ISMN M-66134-001-0, kr. 900.

Die Carl Nielsen-Gesamtausgabe, die mit den beiden vorliegenden Bänden, den Editionen der Symphonie Nr. 2 op. 16 und Nr. 5 op. 50, nicht bloß gewichtig und repräsentativ, sondern geradezu spektakulär eröffnet wird, ist vor allem als eine “kritische” Gesamtausgabe konzipiert: Sie akzentuiert einerseits die Quellenkritik, indem sie alle ermittelbaren Quellen, welche ein Werk überliefern, kritisch sichtet, und andererseits die Werkkritik, indem sie einen gegenüber den Hauptquellen korrigierten, angemessen modernisierten und vereinheitlichten und in sich konsistenten Notentext bietet. Dabei versteht sie sich als eine Ausgabe “letzter Hand”, die also den letztgültigen authentischen, von Fehlern und Versehen bereinigten Notentext ermitteln und abdrucken will.

Freilich beschränken sich die beiden ersten Bände nun keinesfalls auf die Ermittlung und Publizierung der Fassung letzter Hand, sondern führen weiter. In einer englisch- und dänischsprachigen Einleitung machen die Herausgeber mit der Entstehung der Werke vertraut, berichten über die Uraufführungen, drucken erste Rezeptionszeugnisse sowie wichtige Selbstkommentare des Komponisten ab und skizzieren prägnant die Quellenlage. Und im den Bänden als eine Art Anhang beigefügten englischsprachigen Kritischen Bericht werden mit Skizzen, Klavierauszügen oder posthumen Editionen auch solche Quellen der Werke herangezogen, die ihre Genese, weitere Verwendung und weitere Verbreitung dokumentieren, aber nicht mehr der kritischen Ermittlung der Fassung letzter Hand dienen.

Den Hauptteil der sehr elegant und geschmackvoll ausgestatteten Bände bildet – selbstverständlich – der Abdruck des Notentextes, der, kein Lob ist zu hoch ge-griffen, schlechterdings