



*Karl Aage Rasmussen*

# **HAYDN OG HISTORIENS LUNER**

# *PubliMus*

En skriftserie om musik

Karl Aage Rasmussen  
**Haydn og historiens luner**

PubliMus nr. 49-19

Århus, april 2019

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

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

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]



*Karl Aage Rasmussen*

## HAYDN OG HISTORIENS LUNER

"Haydn, Mozart og Beethoven" siger vi, omtrent med samme selvfølgelighed som vi siger Rip, Rap og Rup. Men i dag er treenigheden nok lidt af en tilsnigelse, i forhold til Mozarts og Beethovens urokkelige højstatus er Haydn sakket agterud, ingen tvivl om det. På orkesterkoncerter indtager han ofte en lidt ydmyg rolle som "opvarmning" til det egentlige (Beethoven, Brahms, Mahler etc.). Opfattelsen af ham som genial, men harmløs og ofte mere muntert-ligetil end vedkommende, er sejlivet. Men da den 24 år yngre Mozart tog afsked med det timelige, var Joseph Haydn en ubestridt førerskikkelse (fornavnet Franz blev ikke brugt), han blev få år efter optaget som livstidsmedlem af Wiens fornemme tonekunstner-societet med udmærkelsen "den ædle tonekunsts fader og fornyer". Og sandt nok: hos Haydn begynder historien om den moderne koncertsalsmusik!

Da han selv gik bort i maj 1809, næsten en snes år efter Mozart, besad han en helt enestående prestige, han var simpelthen alle tiders mest berømte komponist. I Østrig ærede man ham, englænderne elskede ham, store bestillinger kom fra Spanien og i Paris blev han laurbærkranset *in absentia*. Østrigske, franske og engelske musikforlæggere kunne sikre sig lukrative salgstal, blot hans navn stod på noderne (hvad der derfor blev svindlet med i stor stil), de faldt over hinanden for at sikre sig retten til hans nye symfonier, kvartetter og klaverværker. End ikke hans mest internationalt kendte forgængere, Telemann, Händel eller Gluck, havde oplevet en tilsvarende verdensomspændende berømmelse i deres levetid. Napoleon var nær blevet

dræbt af snigskytter, da han trodsede alle advarsler for at nå frem til en opførelse af Haydns oratorium *Skabelsen*. Både vennen Mozart og Beethoven, hans elev i nogle måneder omkring årsskiftet 1792-93, anerkendte hans førerstatus, og de tilegnede ham begge hver seks strygekvartetter – noget ganske usædvanligt, for tilegninger var ikke et kollegialt anliggende, de gik til velhavende mæcener. "Frugten af et langt og møjsommeligt arbejde", skrev Mozart om sine Haydn-kvartetter, han sled med dem i mere end to år, længere end med noget andet opus i sit liv, og aldrig lavede han så mange rettelser - i sidste øjeblik endog på selve trykpladerne! At Mozart komponerede som efter guddommeligt diktat, uden at rette en tone, er en mytologisering der gør ham mindre, ikke større.

Ikke længe efter Haydns død i maj 1809 begyndte hans lys imidlertid at aftage på musikkens firmament. Og sidenhen har hans stjerne lyst med en glød der i nogen grad har været bestemt af skiftende modestrømninger eller af det, vi kalder tidsånden. Mozart elskes i dag spontant og livsnært af millioner, og den rolle han spiller som *soulmate* i talløse menneskers musikalske kærlighedsliv, har Haydn vist kun opnået hos de få. Beethovens mod og sjælelige styrke er for mange en målestok for deres eget liv, og for menigmand er begrebet klassisk musik nærmest synonymt med hans navn. Selvfølgelig spilles Haydn stadig over den ganske verden, hans musik fremkalder stadig både beundring, kærlighed og varme, men på et noget lavere blus - og undertiden på vågeblus, når hans musik i perioder kan synes næsten fraværende i de klassiske koncertsale. Moderne lyttere har tilsyneladende af og til svært ved at komme på bølgelængde med hans skarpe intelligens, åndfulde, til tider ironiske, næsten fanden-i-voldske vid og selvkommenterende udtryksform. Og den imødekommende overflade der er typisk for hans tonekunst kan paradoksalt nok undertiden medvirke til en nutidig lytters fremmedfølelse: Man tror overfladen er alt, hvad der er, og ænses ikke (eller har ikke øre for) det forfinede intellektuelle spil under den; små motiver eller rytmer der metodisk vendes, drejes og udvikles til en myldrende organisk helhed af indbyrdes beslægtede elementer; ironiske og selvironiske finter der gør musikken dobbeltydig.

Mozarts kunstnermyte er romantik i renkultur (genialitet, opsætsighed, ludomani, kærlighedstab og alt for tidlig død), hans musik kan besidde en

undertone af vemod, selv når den er lettest om hjertet, den lader ane at tvivl, fortabelse og irrationalitet altid lurer. Og efter Beethoven venter vi at se en ægte kunstner som skæbneramt, som lidende eller kæmpende, som elsker, som bekender. Haydn var barn af oplysningstiden, han hyldede fornuften og levede regelbundet, nøgternt og velovervejet; for ham var håb stærkere end tvivl, og de største menneskelige følelser fortjente lavmælt stemmeføring. At Mozart var musikkens første ægte romantiker, og at vor tids klassiske musiklytter måske er den sidste, er en tænkelig forklaring på denne forskel i en moderne lytters modtagelighed. For selv i ly bag den klassiske musiks velplejede ligusterhække må terrorisme, forgiftet mad, vand, luft og dramatiske klimaændringer før eller senere give en ægte romantiker hovedbrud. Og i dag, ved begyndelsen af et nyt årtusinde, synes Haydn med sin jordbundne besindighed på vej til at genvinde en hel del af det ry der omgav ham, før han døde i 1809.

Det skyldes dog ikke kun ændringer i den klassiske musiklytters selvbillede. Blandt de vigtigste årsager er faktisk den ofte uglesete akademiske musikvidenskab. For ligesom genopdagelsen af Händel i fuld figur ville være utænkelig uden den utrættelige musikforsker Friedrich Chrysander, der i sin tid viede det meste af sit liv (og hele sin formue) til at publicere Händels samlede værker i en udgave der løb op i mere end hundrede bind, gælder noget lignende den amerikanskfødte Howard Robbins Landon's indsats for Haydn i det 20. århundrede. Kronen på dette værk er hans kæmpemæssige *Haydn: Chronicle and Works* (1976-80) i fem murstenstunge bind, i alt mere end 3000 sider. Her skærer Landon gennem gætterier og mystifikationer med bjerge af dokumentarisk materiale gravet frem i talløse arkiver – få komponisters liv og værk er før eller siden blevet så detaljerigt og omfattende belyst. Og uden det langtidspres han ene mand lagde på musikforlag, koncertinstitutioner, medier og forskning med sit videnskabelige og publicistiske engagement i sagen Haydn, ville vi næppe kunne konstatere at i dag er langt størstedelen af Haydn's enorme *oeuvre* trykt i kritisk gennemsete udgaver, og at stort set al hans musik nu findes indspillet.

Men det er en situation af ny dato. Så sent som engang midt i 30'erne beskrev den formidable engelske musikskribent og Haydn-fan Sir Donald Tovey Haydn

som "den utilgængelige". Dengang var en lang række værker stadig ikke trykt eller udgivet, og af dem der var, havde flere, selv blandt de mest yndede, været udsat for uhyrlige "forbedringer" og "normaliseringer" som ofte gik ud over Haydns mest vittige eller mest originale idéer. I koncertsalene var hans livsværk kun repræsenteret af et snævert udvalg af hovedsagelig sene symfonier og kvartetter, af *Skabelsen*, *Årstiderne* og ved særlige lejligheder måske den såkaldte "Nelson-messe". Og trods en energisk indsats fra højt estimerede dirigenter som Thomas Beecham, Bruno Walter og så sandelig også danske Mogens Wøldike, forblev en lang række af symfonierne stort set ukendte.

I de senere år er "Haydn, den utilgængelige" imidlertid genopstået i mange nye skikkelser: Haydn, den smilende rebel, Haydn, den uforudsigelige, Haydn, den intellektuelle, Haydn, de subtile forklædningers og de uventede påfunds mester. Og interessen for at genoplive netop de instrumentale farver, klangbalancer og fraseringer der kendetegnede hans stil og hans tid har medvirket til at afsløre hvor tindrende originalt, skarptskåret, u-mozartsk og alt andet end mageligt uprovokerede hans livsværk er.

Er hans stjerne igen på vej op, så halter hans popularitet dog stadig et pænt stykke efter de to store kolleger og arvtagere i Wien, for ikke at nævne komponister som Bach, Schubert, Wagner, Strauss eller Mahler. Blandt de allerstørste er han stadig den mest undervurderede. De frugtesløse sammenligninger med Mozart har stået i vejen - som det også skete for Bruckner, da hans musik i sin tid blev ringeagtet af Brahms' toneangivende tilhængere. Men siden de mange Haydn-aktiviteter i 200-året for hans død er de store pladeselskaber vågnet op til ny dåd, og flere mindre selskaber har søsat udgivelser med Haydn mere eller mindre komplet. Men dyrekøbte erfaringer fra årtusindskiftet, da "autentisk" var slagordet, og både Sony, Decca og Hyperion iværksatte komplette, men aldrig tilendebragte udgivelser af Haydns symfonier spillet på (kopier af) historiske instrumenter, talte et tydeligt sprog: Selv når autentisk klang satte helt nyt lys på musikkens farvespil, var der åbenbart stadig aspekter af Haydns geni som det brede cd-købende publikum havde vanskeligt ved at afkode eller værdsætte. Ved det fyrstehof hvor han tilbragte næsten al sin tid i tredive år var Haydn omgivet af en lille, overordentlig indsigtfuld kreds af

lyttere der kendte hans udtryksform forfra og bagfra og som straks opfangede alle de særlige signaler og vink i en ny symfoni eller kvartet.

En tsunami af udgivelser i 2009 viste imidlertid at tiden nok var moden til komplette udgivelser, blot ikke helt så specialiserede og "snævre". Naxos udsendte de store hjørnestene i Haydns livsværk, symfonierne, kvartetterne, klaversonaterne og instrumentalkoncerterne, i separate bokse med helt op til 34 cd'er (symfonierne), ikke med eliteorkestre eller stjernenavne, men fyldestgørende og dækkende, skal man tro anmeldere. Symfonierne varetages af en række orkestre fra flere lande, sonaterne af den ungarske pianist Jenö Jandó, kvartetterne af Kodály-kvartetten, også ungarsk, og instrumentalkoncerterne af en række solister sammen med Kölns Kammerorkester. Og året før havde et *label* der kalder sig *Brilliant Classics* udsendt ikke mindre end 150 cd'er med til dels ældre indspilninger, men med flere topnavne blandt de medvirkende og inddragelse af alle Haydns oratorier, messer, lieder, en stribe operaer etc. Konfronteret med dette bjergmassiv af cd'er - yderligere ti er siden føjet til - må man endnu engang spørge sig selv: Hvor kom denne uudslukkelige fantasi og opfindelsesevne dog fra, og hvor finder man noget tilsvarende i dag? Men kun ukendte musere kan svare ...

At spontan opfinderglæde var en helt afgørende side af Haydns kunstneriske fysiognomi, siger sig selv. Men mest af alt synes han at have været drevet af trang til at fornøje - både sine lyttere og sine musikere. Hans livsværk bugner af snurrige påhit, overraskelser, pludselige skred, uforudsigelige rytmer og virtuost-fornyende instrumentbrug. Hans harmoniske skift kan være komplet overrumplende, og også i instrumenteringens brogede historie er han et hovedkapitel, hans brug af blæserne foregriber Gustav Mahler eller endnu senere tider. Og få komponister har nogensinde udnyttet pausen, lydets fravær i musik, så effektivt og så dramatisk eller underfundigt anderledes som Haydn. Med forsæt skuffer han alle tilvante forventninger, slutninger lyder som begyndelser og *vice versa*, sidetemaer er blot et ekko af hovedtemaet, en menuet viser sig i ilende *prestissimo* og således videre. Kun en i sandhed lykkelig skaber kan vist gøre sig håb om at opmuntre til både spille- og lytteglæde ved hjælp af helt nye, uvante påhit. Haydn søgte altid hvad han på et



tidspunkt kaldte "en ny og særlig måde", men kun for at tiltrække sin lytters opmærksomhed.

Pianisten András Schiff fortæller at han i 2009 dirigerede Haydns symfoni nr. 80 i Salzburg, en af de sjældnere hørte symfonier med en finale der skubber så snurrtigt drillende til taktslagets betoninger at det for Schiff "både er genialt og vanvittigt morsomt". "Men", skriver han, "i Salzburg var der ingen, der lo. Eller bare smilede. Det er åbenbart meget nemmere at få et musikpublikum til at græde end til at le. Folk genkender uden videre sorg, tragedie, fortvivelse, storhed etc., fordi det er alvorlige attributter. Morsomheder opfattes som billige, vulgære, useriøse fænomener der ingen plads har ved Den Store Kunsts alter."

Romantikerne efter Haydn havde ikke meget til overs for humor i musik, og allerede før sin død blev han af og til mildt irettesat for pjank og fjolleri i sine symfonier - den navnkundige kejser Joseph II talte irriteret om Haydns "hundekunster og nonsens". Og én og anden vil nok mene at de næsten groteske kontraster eller frækheder hos Haydn af og til kommer lige tæt nok på farce. Igen og igen prøver han at snyde lytteren til at tro en sats slutter – blandt de vidt berømte eksempler er symfoni nr. 90, hvor publikum altid klapper for tidligt, og kvartetten op. 33, nr 2, som englændere kalder "The Joke". Den komplet overrumplende *fortissimo*-akkord med paukeslag i symfonien der fik navn efter dén (anden sats af nr. 94 i G-dur), den gevaldige fagot-fjært når musikken pludselig tøver godt fem minutter inde i den langsomme sats af nr. 93 – eller "snyde"-repriseserne i samme symfonis finale – er blot eksempler. Når det ærgrer András Schiff så nederdrægtigt at moderne lyttere finder alvor mere agtværdig end humor, har han utvivlsomt fat i en medvirkende årsag til Haydns svingende status på musikkens Olymp. For hans alvor har ofte en ræv bag øret, og hans humor kan med ét åbne for dyb alvor. Eller sagt enkelt: Den som kun ta'r spøg for spøg og alvor kun alvorligt, er forment adgang til denne musiks hjertekammer.

Haydn bliver aldrig en komponist for alle. Selv når hans vid, snurrighed og lune er parret med et fuldtonende udtryksregister og indtrængende menneskelighed, er og bliver han en intellektuel, ikke det hudløse *ego* der som sejrherre, oprører eller offer (eller det hele), er det arketyperiske kunstner-ikon.

Og da slet ikke den folkelige naivist bag det muntert-sarkastiske tilnavn ”den fattige mands Mozart”, for Haydns påstået lette tilgængelighed er ren overflade. Mozart blev i sine sidste år ofte kritiseret for en hang til det ”svære og usædvanlige”, kejser Josephs velkendte bemærkning om ”for mange noder” citeres i dag som bevis på hans dumhed, mens det faktisk var den almindelige mening, selv blandt Mozarts beundrere. Men i al sin forunderlighed er Mozarts musik i reglen både forudsigelig og konventionel, mens Haydns tit er uhyre spidsfindig og ”udtænkt” – på sin vis indbegrebet af en kunst for kendere. Og Haydn henvender sig mere indforstået til den sofistikerede lytter end Beethoven. Den legende umiddelbarhed der indgår i Haydns vanemyte, modsiges igen og igen af hans fraseopbygning som sammenbinder store, sammensatte helheder med pludselige skred og uventede asymmetrier. Hans forhold til konventionerne kan virke spøgefuldt drillende, men lærebøgernes standarder og skemaer - modulationer, formtyper, temarelationer etc. – er ham uvedkommende. Den overrumplende menuet-agtige mellemdel i den hektiske første sats af ”Afskedssymfonien” er ikke motiveret af formlogik, men af psykologi. Alt refererer til det konkrete værk, til dets særlige motiver, dets særlige karakter, dets væsen. Alt er i ordets egentligste forstand *komponeret*. Hans instrumentalmusik kommenterer så at sige løbende sig selv og sin udvikling, her muntert, der ironisk; enhver tale om at komponere ”som en ko giver mælk” er hen i vejret, det er en musik der i henseende til selv-bevidsthed er uden fortilfælde og som sidenhen kun har få paralleller, det er en musik som i enestående grad ansporer den enkelte lytters egen dømmekraft. En musik der stiller spørgsmål til sig selv.

Under et ophold i Köln i slutningen af september 1790 læste den tyskfødte violinist og impresario Johann Peter Salomon i en avis at Haydns arbejdsgiver gennem næsten 30 år, fyrst Nikolaus (Miklós) Esterházy, netop var død. Salomon virkede som dirigent og koncertarrangør i London, og han begav sig øjeblikkelig til Wien for at hente den vidt berømte, nu fritstillede Haydn med til den britiske hovedstad. Hans tidligste levnedsskildrere nævner en senere ofte genfortalt episode fra december 1790, kort før afrejsen: Salomon har planer om senere også at få Mozart til London, han inviterer begge komponister på

middag i en wienertaverne, og den langt yngre, uhyre rejsevante Amadeus er bekymret for sin 58-årige vens ve og vel på en rejse der over sø og land vil bringe ham til egne der var ham komplet ukendte. "Jamen, du taler jo så få sprog", skal han have indvendt. Med stiltfærdig selvfølelse svarer Haydn: "Mit sprog forstås i hele verden!"

Hans ry var vokset støt siden 1760'erne, og før århundredskiftet rakte hans berømmelse fra Skt. Petersborg over Paris til Cádiz i Sydspanien og fra Glasgow til Napoli – eller som en Leipzig-avis skrev allerede i 1803 "fra Lissabon til Moskva og længere endnu." Hans bemærkning var en nøgtern konstatering. Men da han døde i maj 1809, 77 år gammel, havde Napoleonskrigene medført voldsomme omvæltninger i den gamle verden. Blodige krigshandlinger havde ændret Europakortet, og Napoleons knusende sejr ved Austerlitz i december 1805 blev begyndelsen til enden for det tysk-romerske kejserrige og dermed for Wiens politiske særstatus. Napoleon indtog Wien midt i maj 1809 efter at have sønderbombet byen, Haydn døde et par uger efter, og Napoleon sikrede permanent æresvagt ved den døende komponists hus. Men allerede inden Napoleons imperium brød sammen i 1814, havde Haydns musik mistet meget af publikums bevågenhed, og snart blev han regnet som et varsel om det "egentlige"; som et kildeudspring der i mellemtiden var vokset til en brusende flod: Ludwig van Beethoven.

Året efter hans død publicerede den indflydelsesrige digterkomponist, eventyrfortæller og altnuligmand E. T. A. Hoffmann et essay om Beethovens instrumentalmusik som derefter i årtier kom til at præge tysk musiks selvforståelse. Om Haydns symfonier skrev Hoffmann: "De fører os gennem grænseløse grønne skove blandt skarer af glade mennesker i en barnlig atmosfære af munterhed (...) et liv i evig ungdom, en overflod af kærlighed og lyksalighed - som før Syndefaldet." Måske havde Hoffmann ikke stiftet bekendtskab med Haydns teatralisk-dramatiske symfonier og kvartetter fra årene omkring 1770 (undertiden kaldt hans *Sturm und Drang*-periode, selvom betegnelsen først blev lånt fra titlen på et kolossalt populært teaterstykke nogle år senere), nr 44 med tilnavnet "Sørgesympfonien", "Afskedssymfonien" nr. 45, nr. 49 kaldt "La passione" eller kvartetten i f-mol fra 1772. Det er mørk, lidenskabelig musik i mol-tonearter (f-mol fik en særlig symbolværdi for

Haydn, ligesom g-mol fik for Mozart) med en "romantisk" patos, smerte og næsten vildskab som digteren ikke kan have overhørt. Eller måske har musikken talt forbi ham, fordi udtrykket er langt fra Mozarts sjælfuldtdæmoniske vellyst, længere fra den ærefrygt som Beethoven fremkaldte, og allerlængst fra hvad Hoffmann beskrev som "den uendelige længsel der er selve romantikkens væsen."

Men allerede et halvt århundrede senere var billedet af Haydn solidt cementeret, et billede som indtil langt op i det 20. århundrede stod imodsagt: Naturens muntre søn, et elskeligt-ubekymret legebarn der som en blind høne "opfandt" symfoni og strygekvartet, en gudhengiven katolik og troskyldig optimist som ingen kunne tale slet om, men som heller ingen for alvor tog alvorligt. En mand der havde skabt sin karriere som tjenstgørende ved et afsides liggende fyrstehus, en velbetalt lakaj med pligt til at gå klædt i livré ("pudret, med hvide strømper og hårpisk"), en kunstner der især blev husket for klassisk borgerlige dyder, beskedenhed, venlighed, hjælpsomhed, loyalitet. Gennem det meste af 1800-tallet blev ord som *kindlich* (barnlig) og *heiter* (lys, afklaret) igen og igen brugt om både person og musik. Den kærligt mente tiltaleform "papa Haydn" som Mozart og alle andre yngre kolleger brugte – selv Haydns papegøje opsnappede det – fik efter hans død patroniserende undertoner, mens såvel den socialt utilpassede Mozart som den bistert skulende Beethoven der "greb skæbnen i struben" for længst havde ikonisk status som opsætsige outsiders. Og Haydns livshistorie savnede i sjælden grad stof til sagaer eller storfilm, her var ingen rygter om giftmord eller skumle bestillinger af en dødsmesse, ingen invaliderende døvhed, intet oprør mod samtidens kodeks, ingen skandaler, intriger eller smertelige sange til en *ferne Geliebte*. Og ingen romantisk tragik eller for tidlig død. Haydn-krøniken trodsede enhver mulighed for Hollywoodisering.

Hans allerførste livsskildrer, vennen Albert Christoph Dies, udstyrer ham med "slagfærdigt drillende træk", men Haydn var altid betænksom over for sine musikere, han sørgede omhyggeligt for at de bedste fik mulighed for at brillere solistisk, og trods sin berømmelse var han forbløffende vellidt blandt kolleger. Hans breve og dagbøger afslører af og til en mere kantet, syrlig eller bittersød side, i forretninger og pengesager kunne han være hård som flint, og i London

nedskrev han beske kommentarer til englænderes vaner og adfærd i sine notesbøger. Men negative vurderinger af ham eller hans kunst var sjældne - og efter den totalt udsolgte første offentlige opførelse af oratoriet *Skabelsen* i marts 1799 forsvandt de helt.

I de sidste måneder af Beethovens liv, da han lå til sengs med leverbetændelse og væske i bughulen i sin wienerlejlighed på anden sal af et nedlagt kloster ("Schwarzspanierhaus"), fik han foræret et litografi af Haydns fødehjem i den lille by Rohrau knap 50 kilometer øst for Wien. Beethoven fik det straks indrammet, det hang på væggen over hans seng i de sidste uger af hans liv, og besøgende hørte ham mumle: "Mærkeligt at en så stor mand kom til verden i så fattigt et hus". Men efterhånden som den romantiske bevægelse blev altdominerende, tabte Haydns ry yderligere højde. I 1841 skrev Robert Schumann om ham at "han er som en gammel ven af huset, han bydes velkommen med respekt og glæde, men nogen dybere mening har han ikke længere for os." For Wagner var Beethoven en fuldvoksen mand, i Haydn så han et barn der som ældre gik i barndom. Tjajkovskij mente ikke at Haydn "nåede forbi 'miniaturen' eller det 'kønne', han berørte aldrig hjertets hemmeligste strenge". Også Brahms, i visse henseender traditionens selvudnævnte vogter, var i sine unge dage stærkt påvirket af Hoffmanns skrivekunst, han kæmpede længe med et blokerende Beethoven-kompleks, men han udviklede - måske som modvægt - en stor kærlighed til Haydn. I 1873 komponerede han sine Haydn-variationer for orkester, og kort før sin død udbrød han i kollegers lag: "Sikke en mand! Hvor er vi dog miserable ved siden af den slags". Brahms dyrkede et nært venskab med den første store Haydn-forsker, wieneren Carl Ferdinand Pohl, og i sit soveværelse, lige over sengen, havde han altid en porcelænsbyste af Haydn stående - mere intimt og kærligt placeret end repræsentations-bysten af Beethoven på hans klaver.

Den moderne genopdagelse af Haydns samlede livsværk satte først for alvor ind efter Første Verdenskrig, hjulpet af ubehag ved den højspændte, neurotisk selvsvingende og egocentriske senromantik der nu blev anset for at bære et åndeligt medansvar for krigens rædsler - en holdning der også tydeligt viste sig hos den nye generation af komponister; Stravinsky, Ravel og Hindemith

introducerede hvad der blev kaldt ”ny saglighed” eller ”neoklassicisme”. Og nu dukkede endnu en Haydn op, en ægte klassiker, en jordbundet, men eventyrligt egensindig komponist der mestrede det inspireret uventede, udviste uudtømmelig opfindsomhed og klarhjernet, ”saglig” tankerigdom og evnede at løfte sit vid til sublime højder. Hidtil utilgængelige værker der havde sovet Tornerosesøvn siden 1700-tallet, operaer, klavertrioer, de næsten to hundrede værker for eller med den såkaldte *baryton*, ikke en sangstemme, men en slags udvidet viola da gamba, samt en lang række andre hengemte værker, blev nu opført og distribueret i de nye massemedier, udsendt i radio og indspillet på plade.

Betydelige dele af Haydns livsværk blev til som brugsmusik. Hans lange ansættelse som *Kapellmeister* hos den rigeste og mest indflydelsesrige af de østrig-ungarske adelsfamilier var et lykketræf og et ønskejob, men sandelig også et fuldtidsjob. To ugentlige koncerter med fyrstehoffets eget kammerorkester krævede en stadig strøm af nyt fra hans hånd, dertil i en årrække kolossalt omfattende pligter i fyrstens operahus som leder af egne og et væld af andres operaer, musik i kirke og kapel, orkesterprøver, køb og vedligeholdelse af instrumenter, opsyn med nodeskrivere, bilæggelse af stridigheder mellem musikerne indbyrdes og møder med den fyrstelige husholdning – det og meget andet gav ham lange, krævende arbejdsdage og nærmest ingen fritid. Han skrev ofte musik efter mål - som en skrædder syer et sæt tøj. Hans musikbegavede arbejdsgiver yndede at traktere den førnævnte baryton - en slags bas-gambe med medsvingende resonansstrengene - og i løbet af en halv snes år skrev Haydn mere end 120 strygetrioer og en længere række andre værker hvori det aparte instrument indgår.

Alle de tre wienere var særdeles produktive, og for dem alle hændte det naturligtvis at den gode Homer fik sig et blund - en lang række af deres værker høres sjældent eller aldrig. Hvad der næppe gør hverken dem eller historien uret. Men i Haydns tilfælde er der desuden urimelige mængder af musik man ofte hører om, men aldrig hører. Og han var andet og mere end en leveringsdygtig hofskrædder. På familiesædet i Eisenstadt godt tres kilometer syd for Wien var fyrstehoffet temmelig isoleret, og på det enorme, ensomt

beliggende sommerpalads sydøst for Wien gjaldt det i udpræget grad, trods en stadig strøm af mondæne gæster fra adel og overklasse. Men Haydn indså at netop dét gav ham enestående muligheder for at afprøve nye idéer, undersøge hvad der fungerede og hvad ikke, tænke med en frihed som ville være utænkelig i en offentlig stilling. Hvad han i sin livsaften bemærkede til sin første levnedsskildrer må give en og anden nutidig komponist panderynker: "Som orkesterleder kunne jeg eksperimentere, se hvad der øgede en virkning, og hvad der svækkede den, og således forbedre, tilføje eller fjerne, løbe en risiko. Jeg var afsondret fra verden, ingen omkring mig kunne forvirre eller koste rundt med mig, derfor måtte jeg blive original" (i datidens sprogbrug ikke blot et udtryk for afstand til skoledannelser, men en henvisning til begrebet "geni-original" hos filosofen Kant). Formuleringerne lyser af oplysningstidens tankegang, og beskrivelsen af *trial-and-error* kunne stamme fra en naturvidenskabsmand. At disse arbejdsvilkår samtidig støt og roligt gjorde han berømt fra nord til syd, at hans musik ved egen kraft, ved *hören-sagen*, brød enhver isolation og blev spillet og hørt mange steder længe inden den blev udgivet og trykt, vidner mere end noget andet om dens enorme gennemslagskraft. Isolerede originaler bliver kun sjældent verdensberømte. De bliver glemt.

Det mest håndgribelige bevis for mødet mellem originalitet og umiddelbarhed er hans strygekvartetter. Under de mange års tjeneste ved Esterházy-hoffet blev han på intet tidspunkt anmodet om at komponere for strygekvartet, og intet tyder på at hans kvartetter havde en særstilling ved hoffet; sandsynligvis blev de kun sjældent opført, hans centrale pligter drejede sig om kammerorkester og kombinerede ensembler samt i en årrække om opera. Men i kvartetmediet må han have oplevet instrumenternes gensidige uafhængighed kombineret med intimt samspil som en ideel platform for det uprøvede, det anderledes, det fornyende. I perioden 1757-58 komponerede han på adelig opfordring, ifølge ham selv "grundet helt tilfældige omstændigheder", en række *Quadri* for to violiner, bratsch og "basso" der senere blev trykt, oftest i sæt på seks, med titelblade der sagde *Symfonies ou Quatours, Cassazioni* eller *Divertimenti a quattro*; i dag er de klassificeret som hans tidligste strygekvartetter, opus 1 og

2, men blev dengang uden tvivl opført på mange forskellige måder, med en eller flere musikere på hver stemme, måske med blæsere og med *continuo*. Musikkens charme og de smidige tilpasningsmuligheder vakte straks opsigt, afskrifter bredte sig vidt og bredt i østrigske fyrstehuse, i klostre, blandt bedsteborgere og snart i det meste af Europa - tidlige kopier er endog fundet i amerikanske arkiver. Senere i århundredet ernærede en adelsfamilie der ikke havde råd til et fastansat orkester ofte en strygekvartet.

I 1772 blev de seks kvartetter der fik opusnummer 20 et veritabelt musikhistorisk jordskred, et nybrud i vægtklasse med Beethovens *Eroica*, Berlioz' *Fantastiske symfoni* eller Stravinskys *Sacre*, omend omgivet af mindre *hype*. Og kvartetterne blev derefter det terræn hvor Haydn vedvarende gjorde nye landvindinger - som årringene i en træstamme. Det skelsættende var ikke at han ”opfandt” kvartetten, mange begreber og genre-afgrænsninger var stadig flydende, ethvert værk for tre eller flere instrumentalstemmer kunne teknisk set kaldes en ”sinfonia” eller en ”concerto”, og musik for to violiner, bratsch og cello (og/eller bas) var langt fra ukendt. Tværtimod havde det længe, både i teori og i praksis, været anerkendt som basis for al koncerterende instrumentalmusik. Det gjaldt også i dansesuiten til adspredelse eller i decideret dansemusik (barokkens *basso continuo* med cembalo var på retur). Og det var standard i den fremsynede instrumentalmusik der blev til ved kurfyrstehoffet i Mannheim, og som böhmeren Johann Stamitz havde været indpisker for. Det skelsættende, det som ændrede musikhistoriens gang, var vitaliteten og de talløse fornyelser, ikke mindst instrumenternes polyfone uafhængighed, brugen af udspekuleret kontrapunkt, inderligt følsomme langsomme satser, menuetter som kun var dansesatser af navn, og en lang række eksperimenter med tidens tilvante formprincipper. Egenhændigt løftede Haydn mediet ud af den diverterende brugsmusik og gjorde strygekvartetten til en koncertgenre.

Haydns nøgterne livsindstilling og rationelle livsstil gav ham meget andet om ørerne end pligten til at skabe musik. Han blev en snedig forretningsmand der forstod at tjene penge på sin kunst, og da hans internationale aktiviteter voksede, fungerede han endog af og til som hemmelig meddeler og diplomat - berømte komponister i den rolle havde lange traditioner, deres usædvanlige



sprogkundskaber og rejseaktivitet skabte ingen undren eller mistanke. Og på sommerpaladset Esterháza blev han med tiden en uhyre travl og produktiv kapelmester, instrumentalkomponist og frem for alt operaleder. Han havde ansvaret for opførelser af tidens nye, i reglen komiske operaer, og selv skrev han sædvanligvis én om året – i alt blev det til mere end tyve værker for operascenen eller det stedlige marionetteater. I 1770'erne kunne omfanget af Esterháza-slottets musikdramatiske aktiviteter give operabyer som Wien, Milano og Paris konkurrence; mere end hundrede forestillinger om året blev det til for hoffets talrige gæster af adelig eller højborgerlig herkomst eller for hoffets eget personale der talte adskillige hundrede personer. Men hidtil har den side af hans livsværk vist ringe holdbarhed. Hvor Mozarts operaer stadig holder alverdens operaelskere i et ømt jerngreb, har Haydns end ikke fået fat endnu. Mozart indså tidligt nødvendigheden af en begavet librettist, havde han ikke mødt Da Ponte, måtte han opfinde ham. Haydn var henvist til verserende tekster af populære versmagere eller tidens igen og igen anvendte modetekster. Med sin dramaturgiske sans og fænomenale forestillingsevne fastholdt Mozart et helt operaforløb i hovedet, Haydns tidsmålestok var kortere, mere centreret om det umiddelbare, om musikkens her og nu. Mozart er dramaturgen der langtidsplanlægger fremdrift og fortælletempo, han gør musik til teater, hos Haydn bliver teater til musik, og så kan hverken humor, humanisme eller gribende øjeblikke sjældent sikre publikums stadige bevågenhed. I december 1787, da en mæcen i Prag – hvor *Figaro* og *Don Giovanni* netop havde haft forrygende succes – ønskede at bestille en komisk opera hos Haydn, takkede han pænt nej med tilføjelsen at ”den dyrebare Mozart (...) kan vanskeligt have nogen ved sin side.” I vore dage er Haydns navn på operaplakater sjældent som solformørkelser, og hverken dirigent-kampagner eller diverse prøveballoner på festivaler synes at have ændret på det. Om det er retfærdigt, er en anden sag ...

Først i de senere år har koncertlivet tilbudt helt nye muligheder for at botanisere i det vældige symfoniske livsværk han havde bag sig før afrejsen til London. Og med få væsentlige undtagelser er det stadig sjældent at møde en af hans første mere end 80 symfonier i en koncertsal. Til gengæld er de sidste tolv, nr. 93-104, ”London-symfonierne” (eller undertiden ”Salomon-symfonierne”) fra de to rejser i første halvdel af 1790'erne i dag næsten alle solidt etableret i

det wienerklassiske repertoire. Og forståeligt nok, de er tydeligvis frugten den enestående internationale prestige han nød i London; han fik ry som "the greatest in the world", han modtog astronomiske bestillingshonorarer (på et enkelt år tjente han hvad tyve års ansættelse hos fyrst Esterházy havde indbragt), og alt i musikken fik større dimensioner, prægtigere instrumentation, dristigere harmonik, øget rytmisk energi og frækkere drillerier. London var dengang den rigeste, mest åbne, frie og kosmopolitiske by i verden, og magtbalancen var i færd med at tippe fra adel og kirke til den selvbevidste, hurtigt voksende dannede middelklasse. Haydn ankom nytårsdag 1791 og noterede i sin dagbog at "min ankomst skabte sensation. I tre dage måtte jeg rundt til alle aviserne, alle vil lære mig at kende. Hvis jeg ville, kunne jeg blive inviteret ud hver eneste dag!"

De sidste fjorten år af sit liv tilbragte han hovedsagelig i Wien. I 1793 købte han en præsentabel etageejendom i den dengang landlige forstad Gumpendorf, ikke langt fra Schloss Schönbrunn. I dag hedder adressen Haydn Haus, Haydn-gasse 19, tæt på Westbahnhof og på byens længste og måske allermest yndede *shopping*-gade, Mariahilferstrasse. I dag er huset Wiens Haydn-museum. Han tog dog først huset i brug i 1795 efter sin anden koncertrejse til London og efter en ombygning der gjorde overetagen beboelig. Herfra blev han i de sidste tolv år af sit liv vidne til den eksplosive vækst i Mozarts ry, og selv om han var for sygdomssvækket til at overvære den officielle premiere på Beethovens epokegørende *Eroica* - eller på *Skæbnesymfonien* få måneder før sin død - har han naturligvis fulgt disse begivenheder gennem aviser og bekendte.

At han ved århundredskiftet var en del af byens *establishment* ændrede til dels hans selvforståelse, bortset fra de sidste strygekvartetter forsvandt orkester- og kammermusik fra hans fokus. Konkret var det dog også et resultat af hans usvækket loyale følelser for Esterházy-familien, også efter fyrst Nikolaus' død. Nikolaus' søn (Paul) Anton, var uinteressert i musik, han sikrede Haydn en rimelig retræte som fortsat titulært ansat, men fyrede straks hofkapellet og nedlagde operaen. Den pavekritiske kejser Joseph II, Maria Theresas' søn, var en ivrig fortaler for oplysningstidens idealer, han ville indskrænke adelens og

kirkeens magt, og han tæppebombede sine undersætter med forordninger. Som led i en større reformbevægelse udstedte han i 1782 et dekret om religionsfrihed, han satte snævre rammer for musik i kirken, menigheden skulle inddrages mere, og operalignende katolske messer på latin var kun tilladt på særlige søn- og helligdage. Hans bror, den sindige Leopold II, ophævede imidlertid straks disse dekreter, da han efter kejser Josefs død besteg tronen i 1790.

Fyrst Paul Anton II døde pludseligt efter kun fire år som Esterházy-familiens overhoved, og hans søn, Nikolaus II, der efterfulgte ham i 1794, ønskede nu nye, fuldtonende messer til Bergkirche i Eisenstadt, kirken hans bedstefar havde ladet opføre få hundrede meter vest for paladset. Han hævdede Haydns gage som titulær kapelmester mod hvert år at få leveret en ny messe til opførelse på sin hustru, Marie Hermenegilds navnedag den første søndag efter 8. september (dagen katolikker fejrer som Jomfru Marias fødselsdag). Mellem ”Mariazellermessen”, *Missa Cellensis* fra 1782, og den såkaldte *Heiligmesse* til fyrstindens navnedag fjorten år senere komponerede Haydn slet ikke kirkemusik, kejserdekretet havde sat musiklivet i kirkerne på vågeblus og gjort mange musikere arbejdsløse - Mozarts uafsluttede c-mol messe fra 1783 blev han sidste (bortset fra det ufuldendte Requiem). Men da Haydn i 1795 vendte hjem fra triumferne på sin anden London-rejse, var situationen afgørende ændret, musik med liturgisk og religiøs baggrund kom til at dominere hans sidste år; omkring århundredskiftet nåede han nye højdepunkter med oratoriet *Skabelsen* og til dels også med efterfølgeren *Årstiderne*. Forskellen i vægtfylde var han dog selv på det rene med, efter et besøg hos ham citerer en ung maler ham for at: ”*Skabelsen* er mit mesterværk, emnet er stort, for her taler englens og Gud selv; *Årstiderne* er lang og ikke nær så god, emnet er for småt, kærlighed og vin, trækvogne og vindruer, *was ist denn das?*”

Alderen begyndte dog at tynde den gamle herre, han følte sig træt og var i perioder sygdomsplaget; i 1802 komponerede han sin sidste messe og skrev i juli næsten opgivende til fyrst Nikolaus at "jeg arbejder udmattet videre". Dette hans sidste fuldførte værk, senere kendt som *Harmonimessen*, viser dog ingen tegn på kreativ svækkelse, men i 1803 måtte han efter mange forsøg opgive at gøre en påbegyndte strygekvarteret i d-mol færdig; kun to satser var afsluttet. I de

sidste år af hans liv bandt åreforkalkning i benene ham i nogen grad til indendørsliv eller til at holde sengen, men længe modtog han en stadig strøm af besøg fra venner, medarbejdere og beundrere, blandt dem berømt heder som hans elev, Ignaz Pleyel, og Beethovens idol, Luigi Cherubini, men også af en kun 18-årig Carl Maria von Weber, der var elev af hans bror Michael i Salzburg. Han modtog et væld af udmærkelser, men klagede over ensomhed og endnu mere over at musikalske idéer ligefrem gav ham fysisk ubehag, fordi de forfulgte ham, selvom hans kræfter ikke længere tillod ham at udvikle dem; Beethovens triumfer fulgte han fra sidelinjen, måske med en snert af jalousi, og sikkert med en fornemmelse af at han nok kunne have givet den hørehæmmede unge tysker kamp til stregen.

Da han døde, var han netop fyldt 77. Et par uger efter blev en storstilet mindegudstjeneste afholdt til hans ære i den såkaldt "skotske" kirke i hjertet af Wien (kirken var grundlagt af skotske munke i den tidlige middelalder). Haydn havde udbedt sig den inderlige adagio i E-dur fra hans såkaldte "sørgesympfoni" (nr. 44) spillet i tilfælde af en højtidelighed, men man valgte at opføre ... Mozarts *Requiem*.

Om forfatteren:

*Karl Aage Rasmussen* (f. 1947) er komponist og forfatter. Uddannet ved Det jyske Musikkonservatorium som elev af bl.a. Per Nørgård og Pelle Gudmundsen-Holmgreen. Selv var han i over tyve år professor i komposition ved Det Jyske Musikkonservatorium i Aarhus. Hans værkliste omfatter operaer, orkersterværker og solokoncerter, kammermusik og klaverværker. Dertil bearbejdelser og rekonstruktioner af værker af bl.a. Schubert, Schumann og Mahler. Rasmussen har desuden en omfattende virksomhed som forfatter. Særlig hans monografier om Schumann, Mahler, Cage, Bach, Glenn Gould og Svjatoslav Richter m.fl. har opnået betydelig udbredelse.

# PubliMus

## En skriftserie om musik

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

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

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

## Oversigt over udgivelser 2009-2018

### 1-07. Mogens Christensen: Ugler i musen

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

### 2-07. Fredrik Søegaard: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

### 3-07. Carl Erik Kühl: Lytning og Begreb

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

### 4-07. Hans Sydow: Tonespace – mere end musik.

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

### 5-07. Charles Morrow: Lydkunst i det offentlige rum

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

### 6-08. Elisabeth Meyer-Topsøe: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

### 7-08. Niels la Cour: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

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

### 8-08. Orla Vinther: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

## 9-08. Eva Fock: Du store verden!

Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

## 10-08. Leif Ludwig Albertsen: Brahms og Magelone

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

## 11-08. Palle Jespersen: Zoltán Kodály.

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

## 12-09. Peer Birch: De tre hjørnevokaler.

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

## 13-09. Carl Humphries: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

## 14-09. Magnus Tassing Schneider: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera Don Giovanni i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

## 15-09. Ole Kühl: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det ikoner, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, Motown og Bebop antyder, at der også kan være andre forklaringer.

## 16-10. Bendt Viinholt: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

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

## 17-10. Leif Ludwig Albertsen: Goethe som sangskriver.

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

## 18-10. Johan Bender: Nielsens kantate

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

19-10. Mads Bille: Den Jyske Sangskole.

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

20-10. Finn Jespersen: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

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

21-12. Orla Vinther: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. Søren Ryge Petersen: Musik i TV.

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

23-12. Jørgen Erichsen: Kuhlau og klaveret.

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

24-13. Karl Aage Rasmussen: Klinkede skår

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

25-13. Thomas Vilhelm og Per Wium: Frank Zappa

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

26-13. Henrik Nebelong: Wagners parallelle tertser.

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

27-13. Manfred Eger: Således talte Hanslick.

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



28-14. Mogens Wenzel Andreasen: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.

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

29-14. Valdemar Lønsted: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.

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

30-14. Peter Wang: Lille Lise – og andre småtterier.

Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en den dynamiske foranalyse, han præsenterer.

31-14. Thomas Agerfeldt Olesen: Reaktionær og moderne.

Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk Metamorphosen.

32-15. John Frandsen: Reaktionær og moderne – en messe for livet.

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

33-15. Henrik Nebelong: Aïda – triumfmarcherende dystopi.

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

34-15. Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl: Kulturradikal musik – en rundbordssamtale.

Kulturradikalismen var en idéstrømning og kulturpolitisk reformbevægelse, der udfoldede sig eller havde virkninger igennem det meste af 20. århundrede. Samtalen drejer sig om musikkens plads i dette landskab. .

35-15. Johan Bender: Synet af Nielsen.

Artiklen fortæller om komponistens vej gennem livet og musikken med udgangspunkt i en række billeder, hvoraf flere sjældent vises, og som lægger op til mere ukendte anekdoter.

36-16. Henrik Marstal: Ansigtet bag ansigtet. Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer.

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

37-16. Knud Sørensen. Suzanne Brøgger. Hanne Marie Svendsen. Trisse Gejl. Flere: "Mig og musikken".

Påbegyndt antologi med forfatteres beretning om musikkens betydning i deres liv og skabende arbejde. (Foreløbig kun i digital version)

38-16. Per Aage Brandt: Bellmans fødder – en metrisk meditation.

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

39-16. Christina Dahl: Musikkens mange formål.

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

40-17. Hans Henriksen: Per Nørgård – de unge år.

Første udgivelse i en antologi om markante danske komponister i 1900-tallet, som de erindres af personer, der har kendt dem personligt eller fulgt dem opmærksomt. (Foreløbig kun i digital version)

41-17. Per Vadmand: Duke Ellington og den store form.

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

42-17. Thomas Michelsen: Musikanmelderen skal invitere til debat.

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

43-17. Niels Bille Hansen: Entusiastisk ambivalens. Om Thomas Mann og Richard Wagner.

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

44-18. Leif Balthzersen: Musikken på Shakespeares teatre. En kort introduktion.

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

45-18. Christian Munch-Hansen: Saxfonisten med Helligåndens ild.

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

46-18. Thomas Teilmann Damm: Bernard Herrmanns 'Vertigo'.

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

47-18. Lars Ole Bonde: Fra Høffding til Høybye.

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

48-18. Jørgen I. Jensen og Michael Fjeldsøe: Projekt Nielsen.

En dialog mellem forfatteren og teologen Jørgen I. Jensen og prof. Michael Fjeldsøe om Carl Nielsen som dansk komponist i en europæisk musikkultur.

(Foreløbig kun i digital version)