

# Kammermusik og lokalitet – fra den private til den offentlige præsentation

Tiltrædelsesforelæsning den 14. september 1998  
på Musikvidenskabeligt Institut

AF HEINRICH W. SCHWAB

Kære kolleger og venner,  
kære gæster, kære studerende!

Lad mig begynde denne min danske tiltrædelsesforelæsning europæisk, d.v.s. med et *engelsk* citat, nedskrevet af en *tysk* komponist, læst på *dansk* af en *tysker* fra Slesvig-Holsten, der er blevet inviteret til det traditionsrige *Universitas Hafniensis* som medarbejder ved Musikvidenskabeligt Institut. Og jeg er mig det europæiske faktum ganske bevidst, som samtidig er en stor personlig udmærkelse for mig – at det sker første gang i Instituttets lange historie, at en forsker og lærer fra Tyskland er blevet udnævnt til at medvirke her. Ikke uden grund har jeg til mit foredrag valgt et emne af den europæiske musik- eller kulturhistorie:

Det nævnte citat på engelsk stammer fra et brev fra Ludwig van Beethoven stilet til den engelske adelsmand Sir George Smart i London. Brevet er dateret oktober 1816, og det hedder her med henblik på opførelsen af strygekvartetten i f-mol, op. 95: “*The Quartett is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public. Should you wish for some Quartets for public performance I would compose them to this purpose occasionally*”.<sup>1</sup> Kurt von Fischer har behandlet kvartetten i en interessant lille studie under brevcitatets motto; denne kvartet med sin “løse” forbindelse til den almindelige genrekonvention kaldes en “*Musica riservata*”, hvor inkongruensen forekommer at være intentionen.<sup>2</sup>

Termen “Musica riservata” betegner en slags udsøgt “kammermusik”, der stedse siden betegnelsen første gang blev anvendt i 1500-tallet, har været bestemt for en indforstået privat kreds, og dermed ikke for offentligheden. Når Beethovens kvartet så alligevel blev opført af Schuppanzigh-Kvartetten i Wien i maj 1814 inden for rammerne af en offentligt tilgængelig matiné i “Prater”, så må man naturligvis tænke en ekstra gang i forbindelse med en socialhistorisk betragtning over temaet “Kammermusik og lokalitet” – ganske særlig, når det drejer sig om de institutionelle ændringer, som kammermusikken har undergået fra det 16. til det 18. århundrede – fra den private til den offentlige præsentation eller musikbegivenhed.

Principielt synes følgende at gælde: Det værk, der opstår i hovedet på en komponist, bliver fastholdt på nodepapir og senere bliver trykt og udgivet, er efter sin bestemmelse konciperet med henblik på den klanglige gengivelse, for i sidste instans at kunne høres og bedømmes som *komponeret* musik. Igennem århundreder var opførelsen af en komposition kun mulig, hvor musikere var til stede. Situationen er totalt anderledes i dag i mediernes tidsalder. En “indspillet” musik lader sig høre overalt, når og hvor dels det tekniske apparatur, der er nødvendigt for gengivelsen er til rådighed, dels konsumenten respektive lytteren ønsker dette. Heraf følger nødvendigvis: Man kan lytte til liturgisk musik, f.eks. en dødsmesse på en Discman i Intercity-toget, – man kan lytte til friluftsmusik, en blæserserenade eller Olympiadens åbningsfanfare i en radio i den ensomme studenterhybel. Med denne form for offentliggørelse af musik er en musikkens egenart sat ganske ud af funktion i det moderne samfund: – nemlig denne, der tidligere havde med overvejelser omkring “Gattung und Werk” at gøre, – om musikken f.eks. klang i det fyrstelige *kammer*, i den borgerlige *salon* eller i *koncertsalen* for et betalende publikum.<sup>3</sup>

Hvis man tror, at dette, at et musiktryk – i og med, at det er trykt, er *offentligt* tilgængeligt – må jeg lige erindre om følgende historie fra Danmark. Den drejer sig om Gabriel Voigtländer og hans overmåde populære sange. I 1642 bad Voigtländer – dengang ansat som musicus ved kronprins Christians hof i Nykøbing – sin herre om at måtte trykke en samling *Oden vnmnd Lieder* med tilegnelse til kronprinsen. Kronprinsen gav tilladelsen, dog på den betingelse, at disse sange ikke måtte komme i offentligt tryk. Dette fordrer en forklaring: Via hofmarskallen blev det betydet Voigtländer, at prinsen ville beholde de trykte eksemplarer af sangene for sig selv og kun videregive disse til udvalgte personer. I den danske original

står følgende: "... [tilladelse til] *at de skal publiceres, men prinsen vil beholde dem for sig alene og for dem, hvem han vil unde dem*".<sup>4</sup> Voigtländers *Allerhand Oden vnnnd Lieder* var – i overenstemmelse med Martin Opitz' poetiske fordring: at værker af denne art "*inn königlichen vnnnd fürstlichen Zimmern platz finden sollten*",<sup>5</sup> – altså, at de i virkeligheden var bestemt for det intime fyrstelige kammer, og på prinsens forlangende på ingen måde måtte finde vej til borgerstuen endsige kroer og værtshuse. Åbenbart blev Voigtländers sange i den grad efterspurgt, at dette efterhånden alligevel skete.

Genren *Lied* – specielt den slags, vi plejer at kalde *Kunstlied* – var endnu i første halvdel af det 19. århundrede i den grad hjemmehørende i den private sfære. I anledning af en offentlig fremførelse af Schubert-Lieder i 1856 konstaterede Schuberts ven, Joseph von Spaun, sikkert i erindringen om "Schubertiaderne", klagende: "*Seine Lieder passen auch nicht für den Konzertsaal, [...] mit einem Wort: das Publikum muß ein anderes sein als dasjenige, das die Theater und Konzertsäle füllt*"<sup>6</sup> (Hans <Schuberts> Lieder passer heller ikke til koncertsalen ... kort sagt: publikum måtte være et andet, end det der fylder teatrene og koncertsalene). Og i samme år – altså 1856 – stillede redaktøren Franz Brendel tvivlende i *Neue Zeitschrift für Musik* det spørgsmål til diskussion, om 'Lieder' overhovedet burde finde deres plads på den offentlige koncerts repertoire. Trods alt spurgte han i "Thesen über Concertreform": "*Soll nun das Lied von der Oeffentlichkeit ganz ausgeschlossen sein, und auf diese Weise die Möglichkeit der Einführung und Verbreitung in weiteren Kreisen entbehren? Soll eine Gattung vernachlässigt werden, die den Deutschen eigenthümlich und in der wir bis herab auf die neueste Zeit das Ausgezeichnete erhalten haben?*" – (Altså: Skal 'Lied'en' helt udelukkes fra offentligheden og på denne måde unddrage sig udbredelsen til videre kredse? Skal netop den genre forsømmes, som er karakteristisk for tyskerne, og i hvilken vi indtil i går har ydet det absolut fremragende?) – Brendel plæderede for at tage skridtet ind i koncertsalen, hvorved han sammenlignede foredraget af Lied'en i offentlig sammenhæng med "*Virtuosleistung im edlen Sinne, wie bei Beethoven'schen Sonaten*".<sup>7</sup> Allerede samme år, og det er stadig 1856, havde sangeren Julius Stockhausen i Wien skabt et blivende forum for denne genre med den såkaldte "Liederabend". Allerede tidligere havde Pauline Milder Hauptmann og frem for alle Carl Loewe markeret sig som pionerer i samme sag.<sup>8</sup>

Hvilken art eller genre, der var tale om i sammenhæng med en musikopførelse, blev altså langt op i tiden ikke udelukkende afgjort af

spørgsmål omkring repertoire, besætning, instrumentarium, stil eller det niveau, musikken kompositorisk var forpligtet på, men derimod – og ofte i første instans – den private eller offentlige lokalitet, hvor musikken skulle lyde. Sådan set bestod der fra 1500-tallet overhovedet ingen tvivl om, hvor en “musica da camera” ideelt hørte hjemme: nemlig i souverainens private gemakker.

“*Unter Kammermusik verstehe ich*” – således skrev Theodor W. Adorno – “*im wesentlichen jene Produkte der Sonatenepoche von Haydn bis Schönberg und Webern, die durch das Prinzip der durchbrochenen Arbeit gekennzeichnet sind*”<sup>9</sup>. Adorno så først og fremmest sin opgave som musiksociolog i dette at aftvinge kammermusikken sit sociologiske aspekt. Herved gik han hverken ud fra “genre” eller “tilhørere”, – han gik ud fra de udøvende. Han betragtede musikkens “Gewebe” – dens væv, dens tekstur – som det essentielle, “*konstituiert durch die Verteilung an ein paar Musizierende*”<sup>10</sup>. Som musikhistoriker – hvilket Adorno ganske afgjort ikke var – kunne han for at opdage og beskrive sammenlignelige strukturer og forhold have grebet tilbage til Renaissancens ikke mindre kunstfærdige madrigalkunst. Fra ingen ringere end Alfred Einstein stammer erkendelsen: “*The madrigal is chamber music, just as much as a quartet by Haydn or a quintet by Mozart*”.<sup>11</sup> Einstein kom til dette facit på grund af den tætte forbindelse imellem kompositorisk struktur, kunstnerisk forpligtelse og samfundsmæssig placering.

Madrigalen blev en højt rangerende “musica riservata” på grund af diverse satsfinesser, bl.a. sådanne, som kendes under betegnelsen “Augenmusik”.<sup>12</sup> En talentfuld repræsentant for denne kunstart var den westfalske “organista” Johann Grabbe;<sup>13</sup> han blev af sin herre, Graf Simon VI. von Lippe “*della Sacra Cesarea Maestà Consigliero Aulico*” – den hellige kejserlige majestæts kammerrådgiver – blev sendt til Giovanni Gabrieli i Venedig, for der at lære og bringe prøver på denne udsøgte kunst til Nordeuropa. I 1609 overrakte Grabbe sin fyrste en madrigalbog af egen tilvirkning, i hvilken han endda gjorde det kunststykke at artificialisere forskellige udtryksmåder og derved sætte sig ud over de eksisterende grænser for genren.

For at give et eksempel, se Grabbes madrigal nr. 12: *Ahi, misera mia vita*, komponeret til en tekst af Giambattista Marino (noteeks. 1).<sup>14</sup> Her lyder de to afsluttende linier: “*L’uno e l’altro duolo è così forte ch’il viver d’ambi è morte*” (den ene smerte er så hård som den anden, at leve med begge er at dø). Musikalsk har Grabbe “oversat” disse ord således, at



satsen “dør” – en efter en forsvinder stemmerne; som den sidst tilbageblevne slutter sopranstemmen ikke engang på grundtonen i den frygiske toneart, men dør ud på det dybe gis i den “lille oktav” – en tone, der ligger uden for sopranstemmens normale toneomfang. Selv stilheden efter døden er komponeret af Grabbe med en afsluttende semibrevis-pause: Dette er musikalsk eksegese på højeste niveau. At slutte en 5-stemmig madrigal på denne måde ved at undlade en afsluttende kadence må siges at være et absolut unikum i madrigalgenrens historie.<sup>15</sup>

### eks.1: Johann GRABBE, *Il primo libro de Madrigali*, 1609

#### Nr. 12:

Ahi, misera mia vita  
poichè dagli occhi d'Argo  
la bella Laura mia vien custodita.  
Però lagrime spargo  
ed ella che desia donarmi aita  
mirando i rei martiri  
alterna i suoi sospiri,  
e l'uno e l'altro duolo è così forte,  
ch'il viver d'ambi è morte.

Ach, elend ist mein Leben,  
weil meine schöne Laura  
von den Augen des Argus bewacht wird.  
Daher vergieße ich Tränen,  
und sie, welche mir Hilfe schenken möchte,  
erblickt meine grausamen Qualen  
verteilt ihre Seufzer,  
doch der eine wie der andere Schmerz sind so hart,  
daß mit beiden zu leben, sterben heißt.

31  
sopi - ri, al - ter - na i suoi so - spi - ri, al - ter - na i suoi so - spi - ri, so - spi -  
al - ter - na i suoi so - spi - ri, al - ter - na i suoi so - spi -  
suo i, al - ter - na i suoi so - spi - ri, al - ter - na i suoi so - spi - ri, so - spi -  
suo i so - spi - ri, al - ter - na i suoi so - spi - ri, so - spi -  
al - ter - na i suoi so - spi - ri, al - ter - na i suoi so - spi -

33  
ri e l'u - noe l'al -  
ri e l'u - noe l'al - tro duo - - - lo è co - - si  
ri e l'u - noe l'al - - - tro duo - lo è co - si for - - te,  
ri e l'u - noe l'al - - - tro duo - - lo è co - si for - -  
ri e l'u - noe l'al - tro duo - - lo

36

tro duo - - - lo è co - si for - - te,  
 for - te, è co - si for - - te, ch'il vi - ver d'am - - -  
 è co - si for - - - te,  
 te, ch'il vi - ver  
 è co - si for - - - te, ch'il vi - ver

40

ch'il vi - ver d'am - - - -bi è mor - - -  
 - - - bi è mor - - -  
 ch'il vi - ver d'am - - - -bi è mor - - -  
 d'am - - - - bi, ch'il vi - ver d'am - - - -bi è mor - - -  
 d'am - - - - bi è mor - -

42

te, è mor - te, è mor - te, è mor - te.  
 te, è mor - te.  
 te, è mor - te, è mor - te.  
 te, è mor - te, è mor - te.  
 te, è mor - te, è mor - te.

Med blot en lille time til mit foredrag kan det desværre ikke lade sig gøre at tale mere om denne fremragende musik, den ukendte komponist, genren eller værket. Men jeg må have lov til at citere en ekspert, Anthony Rooley, der har skrevet følgende efter indspilningen af hele madrigalbogen, som jeg udgav i 1971: "In conclusion, I would like to

stress that during the preparation for this disc the singers and I moved from position of thinking of Johann Grabbe as a small-time composer of only local interest [...] to considering this volume of madrigals to be one of the finest of the time, and Grabbe to be a composer of genuine international stature”.<sup>16</sup>

Madrigalen står for en elitær “musica riservata” i aristokratiske omgivelser, i lige måde distanceret fra “chiesa” som stedet med liturgiske ritualer og fra “loghi communi”, hvor musikken først og fremmest skulle tjene den offentlige repræsentation.<sup>17</sup> En kultur- og socialhistorisk accentueret karakterisering af kammermusikkens situation i 1800-tallet, som den skal forsøges her, må nødvendigvis rette blikket mod det 16. og det 17. århundrede, hvor man allerede var sig den stedseværende konstitutive divergens imellem privatsfære og offentlighed bevidst, og hvor man også, som det synes, møder begrebet “musica da camera” for første gang i året 1555.<sup>18</sup>

## I. Om musiceren i kammeret

Ved “kammermusik” forstår koncertgængerer i dag i reglen solistisk besatte instrumentalværker, i hvilken sammenhæng rækkevidden på den ene side kan være en solosuite, på den anden en nonet eller en decet. Heroverfor står f.eks. Zedlers berømte *Universal-Lexicon*, der under denne betegnelse forstod en musik, “*welche in grosser Herren Zimmer aufgeführt wird*”.<sup>19</sup> Før institutionen “den offentlige koncert” brød igennem i det 18. århundrede og i det 19. århundrede, før enhver interessent imod erlæggelse af et entrébeløb kunne høre den musik, som et oftest trykt program annoncerede, var det overhovedet kun forundt få “musikliebhave-re” at høre en “musica da camera”, spillet af udsøgte virtuoser, som fyrsten formedelst dyre penge havde hentet til sit hof. Ved siden af hofoperaen, kirkemusikken, et musikalsk ceremoniel, der ofte gav sig udtryk i dans, samt også “taffelmusikken”, dannede “kammermusikken” kun en del af en alsidig hofmusik, men dog så langt den mest udsøgte og mest private.

Strengt taget har “kammermusikken” sit navn fra det fyrstelige “camera”, – det isolerede, tilbagetrukne sted, som samtidig i den tidlige del af det vi kalder ‘Nyere tid’ udgjorde centrum for souverainens magtudøvelse. Det er imidlertid ikke mangel på vidnesbyrd, der godtgør, at man ved denne betegnelse forstod fyrstens *samlede* gemakker.<sup>20</sup> Mange steder talte endog taffelmusikken til “kammermusikken”.<sup>21</sup> I ordets egentligste forstand – således docerede endnu 1802 Heinrich Chri-

stoph Kochs *Musikalisches Lexikon* – er “*Kammermusik [...] eine solche Musik, die nur an Höfen gebräuchlich ist, und bey welcher man, weil sie bloß zur Privatunterhaltung des Regenten veranstaltet wird, niemanden ohne besondere Erlaubniß den Zutritt als Zuhörer verstatet*”.<sup>22</sup> Hvis det overhovedet skete, så gav musicerende og komponerende fyrster kun i deres “kammer” prøver på deres egen musikalske kunnen. Hvem, der uden for de pågældende kammermusikers kredse fik lov til at være til stede, var udelukkende fyrstens afgørelse. Fra begyndelsen var kammermusik på en nærmest ekstrem måde en *MUSICA PRIVATISSIMA ET EXCLUSIVA*.

At begrebet “kammermusik” også i dag opfattes som en subtil, kunstfærdig musik, hænger sammen med dens socialhistorie og dens genrehistorie. Den musik, der omkring 1600 lød i det private kammer – som eksempelvis den 5-stemmige madrigal, vi lige hørte – krævede på grund af sine kontrapunktiske eller harmoniske finesser og tonemaleriske indfald – eller naturligvis på grund af vokaltekniske krav – højt kvalificerede kunstnere. Tilbageskuende hed det endnu i 1638: “*Il più ingegnoso studio, che habbia la musica ... è quello de' madrigali*”<sup>23</sup> (Den højeste kunst som musikken forlanger, er den som *madrigalen* fordrer). Interessen for denne “hofgenre” var på ingen måde indskrænket til at omfatte kun Italien.<sup>24</sup> Denne slags musik fik følgerigtigt sin egen betegnelse; i en italiensk kilde fra Bologna 1681 hedder det: “*Tré sono gli stili nella Musica, da Chiesa, da Camera, e da Teatro*”.<sup>25</sup>

Fra Kochs *Musikalisches Lexikon* stammer følgende passus: “*Weil bey der Kammermusik die Absicht der Kunst niemals besonders dahin gerichtet war, religiöse Empfindungen wie in der Kirche, oder moralische Empfindungen wie in der Oper auszudrücken, sondern nur zum Privatvergnügen des Regenten oder des Hofes zu dienen, und weil sie überdies nur in einem Zimmer und mit schwacher Besetzung der Instrumente aufgeführt wurde, so veranlaßten alle diese Umstände, daß die ältern Tonsetzer die Kunstprodukte für die Kammer mehr ausarbeiteten, feiner nuancirten, und mehr mechanische Fertigkeit der Ausführer dabey voraussetzen, als sie es bey Tonstücken für die Kirche, oder für das Theater, theils wegen der Größe der Gebäude [...] für schicklich hielten*”<sup>26</sup> (Fordi det har været således med *kammermusikken*, at den aldrig har haft til hensigt at vække religiøse følelser som kirke-musikken eller moralske følelser som i operaen, men kun tjente til regentens eller hoffets private fornøjelse, og fordi den ydermere kun blev opført i mindre rum og med ikke så stor besætning, så foranledigede alle disse omstændigheder, at de gamle komponister i højere grad ar-

bejdede med disse 'kunstprodukter' for kammeret – de var mere udarbejdede, finere nuanceret og forudsatte større fingerfærdighed hos de udøvende – alt dette i højere grad end de gjorde i forbindelse med værker for kirken eller for teatret, bl.a. på grund af bygningernes størrelse).

Først i det borgerlige 19. århundrede ændrede disse forhold sig grundlæggende. Da den private kultur mere og mere tabte terræn, fordi den økonomiske succes i offentligheden blev vurderet ulige højere, satte begrebet "kammermusik" og dens relation til den aristokratiske verden sin oprindelige betydning til. Eduard Bernsdorfs status i *Universal-Lexicon* fra 1857 skuede tilbage på de historiske rødder.<sup>27</sup> Jeg citerer i oversættelse: 'Betegnelsen *Kammermusik* stammer fra dengang kun store herrer ved deres hoffer og i deres gemakker *privatim* lod sig underholde med musik, og kun tillod de dem nærmest stående at være til stede ... I dag derimod, hvor musik i alle jordens dannede lande er udbredt til alle stænder, synes betegnelsen ikke længere at være passende'.<sup>28</sup> – Til et terminologisk alternativ nåede Bernsdorf dog ikke.

Diverse billedmateriale kan hjælpe til nøjere at illustrere de nævnte opførelsesteder: kammer – salon – koncertsal samt til at gøre opmærksom på forskellige karakteristika og karakteristiske forskelle. Når for det



Fig. 1.



første blikket styres imod et ret kendt maleri – Adolph Menzels “Flötenkonzert” fra 1852 (fig. 1)<sup>29</sup> – så optages man af billedet, ikke mindst fordi maleren – specielt hvad angår det strålende rum, der er oplyst af “stearinlys fra alle sider og fra oven”<sup>30</sup> – til det yderste var optaget af at gøre sit maleri til et detailtro dokument. Allerede omkring 1840 havde Menzel lavet et træsnit til Kuglers *Frederik den Stores historie*, – et historistisk billede, der viser den fløjtespillende konge i en kreds af udsøgte kammermusikere, omgivet af et hofselskab, der er optaget af “conversation” (fig. 2).<sup>31</sup> Talrige detail-studier gik forud for oliemaleriet. Også en pennetegning er overleveret, der – forsynet med sætningen “Die Oertlichkeit ist das Musikzimmer auf Sanssouci, Zeit 1750” (Stedet er musikværelset på Sanssouci, tiden 1750) – angiver musikernes og de tilstedeværendes navne (fig. 3).<sup>32</sup>

På dette billede fra 1852 kan man se seks musikere. Her fokuseres



Fig. 2.





Fig. 3.

øjensynlig på en af de knap 300 fløjtekoncerter, som Quantz komponerede for Friedrich II., og som kongen spillede en efter en i den rækkefølge, i hvilken de var opstået. Den soiré, som her gengives af Menzel, afviger fra den daglige virkelighed med de kongelige kammermusikopførelser på Sanssouci – dette først og fremmest på grund af det festlige selskab, der er badet i lys. Ophavsmand til denne fyrstelige *MUSICA PRIVATISSIMA ET EXCLUSIVA* var Johann Friedrich Reichardt, der fra 1775 var hofkapelmester hos preussernes konge. Reichardt havde engang, da kongen befalede: “Laßt die Musikanten herein” i sin frejdighed haft det mod at bede om tilladelse til at blive og høre ham spille. Halvt forbløffet, halvt smilende – sådan skriver Reichardt – så kongen et øjeblik stift på mig, så sagde han i en ubeskriveligt venlig tone: “For min skyld gerne”. Reichardt skriver videre: “*In allen Abendconcerten des Königs, in denen er in frühen Jahren gewöhnlich fünf, in späteren drei Quantz’sche Flötenconcerte jedesmal blies, war gewöhnlich kein Zuhörer und so mußte ihm meine Bitte um so mehr auffallen*”<sup>33</sup> (Ved alle kongens aftenkoncerter – ved hvilke han i de tidligere år sædvanligvis spillede 5 i de senere år blot 3 af de Quantz’ske fløjtekoncerter, var der almindeligvis ingen tilhørere, hvorfor min anmodning måtte forekomme ham så meget mere påfaldende).

I denne sammenhæng var endda genren “concerto” ikke hjemmehørende i en offentlig koncertsal, men derimod i det fyrstelige kammer. I det i 1775 udkomne anden oplag af *Journal of a Tour* af Charles Burney hedder det her i en fodnote fra *Der Deutsche, oder der Wandsbeckerbothe*, som man ikke må forbigå: “The King wishes to have a monument erected to his memory. Quantz composed 299 flute concertos, and not a bad one among them; but as they were all made for the King, none of

*them became generally known until sixteen or twenty years after it was written*”.<sup>34</sup>

Tillad mig en lille digression: Som fyrster og adel selv har overlevet de store revolutioner siden 1789, så har i mange af Europas lande også den eksklusive musiceren i residensernes og herregårdenes privatgemakker overlevet. Vi er kun ringe informeret om de musikaftener, der siden 1800-tallet har fundet sted i adelens private rum. En videnskabelig dokumentation for sådanne forhold, som her er nævnt er yderst sjælden, men er jo – hvilket forsamlingen er bekendt med – leveret for danske hofforhold af Claus Røllum-Larsen.<sup>35</sup> Vover man et øjeblik en generalisering, så synes den aura, der til enhver tid har omgærdet det herskabelige gemak, ikke at have ændret sig meget. De musicerende som tilhørerne synes til stadighed at have været omgivet af kostbare landskabsmalerier eller aneportrætter.<sup>36</sup> På en måde kan man sige, at sådanne omgivelser ikke har adskilt sig væsentligt fra den storborgerlige salon.

## **II. Om kammermusik i salonen**

For at kunne give en passende forestilling om, hvad der gik for sig i den repræsentative salon, så lad mig begynde dette afsnit med en konkret beskrivelse. Den stammer ligeledes fra Johann Friedrich Reichardt, daterer sig fra Paris 1802, og drejer sig om en indbydelse i huset hos bankier Scherer.<sup>37</sup> Jeg er flere gange i tidligere foredrag og artikler vendt tilbage til denne kilde, når det drejede sig om at anskueliggøre, hvad der gik for sig i salonen.

Reichardt beskriver sine værtsfolk som ‘en meget dannet og elskværdig familie, i hvilken kunst og videnskab drives med sand interesse. Herr Scherer har – hvad der nu og her er en sjælden foreteelse blandt de rige – samlet sig et smukt bibliotek, og har de smukkeste udgaver af alle ældre og nyere klassikere. I sammenhæng med enkelte smukke kobberstik endda i mestrenes egne håndtegninger’. Om steddatteren, Mademoiselle Cautier, beretter Reichardt, at hun er ‘en af de bedste og interessanteste klaverspillere her i Paris. Så sent som i går aftes ved et meget elegant aftenselskab lod hun os høre nogle af de interessanteste og vanskeligste klaversonater af Steibelt – fremført med megen smag og sjæl såvel som med bravour’. Fra Reichardts beretning kan man videre erfare:<sup>38</sup>

»*Wer das noch nie gefühlt oder bemerkt hat, welche alles bindende und ver-*

*einigende Seele [...] Musik in eine Versammlung bringt, hätt' es gestern bemerken müssen* (Hvem der endnu aldrig har følt eller bemærket hvilken alt sammenbindende og forenende sjæl ... musik bringer i en forsamling af mennesker, måtte bemærke det i går aftes. Selskabet, så vel udvalgt det så end var og uagtet det ej heller – som det er den nyeste mode her – var for stort for lokalet, stillede sig i begyndelsen noget stift an. Damerne sad i en salon på den sædvanlige vis langs væggene, mens herrerne stod i midten i små grupper og talte med hinanden, atter nogle strejfede igennem flere værelser uden at finde den person, de søgte. Lidt efter lidt satte en del af selskabet sig ned og spillede 'Bouillotte' og 'Whist' – særlig damerne, der i det hele taget syntes ganske optaget af spillet. Salonen – i hvilken størstedelen af selskabet opholdt sig – var friholdt for spilleborde, men der manglede endnu det samlingspunkt, som kunne få selskabet til at samles om *et liv, en holdning*. De herrer virtuoser kom noget sent, uagtet størstedelen af forsamlingen også først havde forsamlet sig efter skuespillet. [Men] endelig blev det ønskede Fortepiano, harpen og waldhornet bragt ind i salonen, og med den smukke og interessante virtuose dames første akkorder begyndte et nyt liv i selskabet, der voksede minut for minut og tilsidst blev til virkelig entusiasme ...).

Hvad der adskiller et privat assemblé af den skildrede art ganske væsentligt fra den offentlige koncert, som vi kender den, er først og fremmest forløbet uden det forpligtende program.<sup>39</sup> Regissør i en sådan sammenhæng var husets frue.<sup>40</sup> At etablere en salon, at opretholde den og ikke mindst at give den profil ved, at hun eksempelvis selv var aktivt udøvende ved klaveret, var hendes vigtigste selskabelige opgave. Som "salonière" havde hun i datidens selskabsliv en ikke ringe stilling, og havde både magt og indflydelse. Hun sendte indbydelser ud og bestemte derigennem, hvem der mødtes i hendes hus. En udefra kommende "anbefaling" lettede ofte fremmede musikere, malere, digtere eller videnskabsmænd adgang til huset – stedse personligheder, der kunne bidrage til "conversationen" og af hvem det ligefrem forventedes, at de gjorde det.<sup>41</sup> Som "salonière" var husets frue altid optaget af at gøre sammenkomsten i hendes hus til en festlig begivenhed, i forbindelse med hvilken "conversation" og musiceren sædvanligvis stod i forgrunden. I overensstemmelse hermed hørte et flygel eller en harpe til det faste inventar, mange steder endda – som i pariser-salonen hos Madame Viardot – et orgel (fig. 4).<sup>42</sup>

Den, som blev indbudt til en matiné eller en soirée, oplevede dog ikke

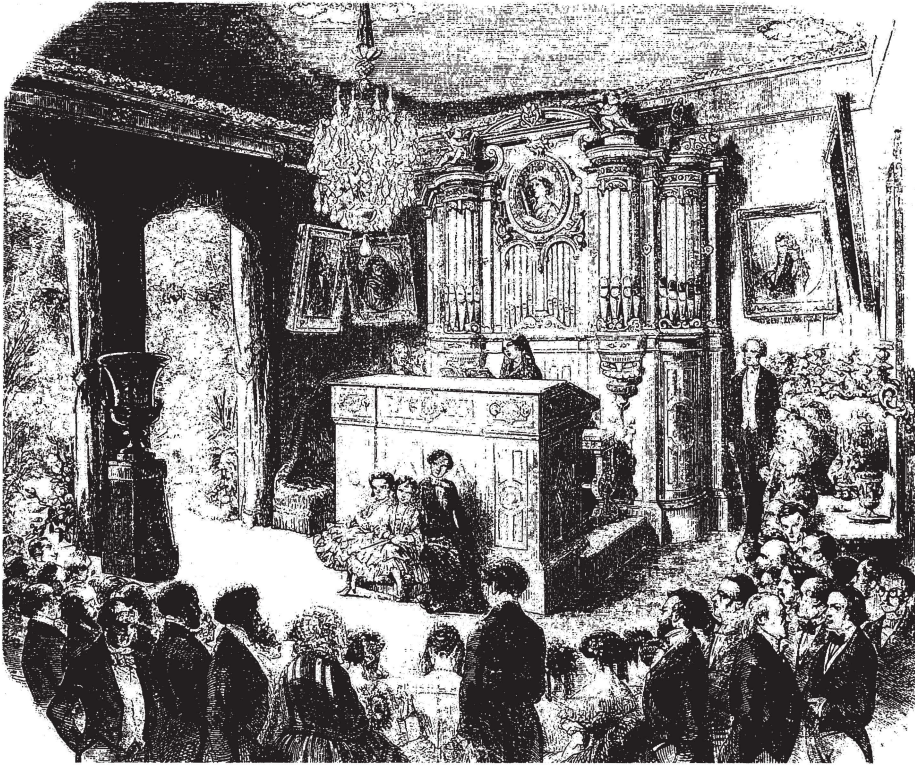


Fig. 4.

altid en musikalsk salon som i det fra Reichardt hentede eksempel. At denne institution kun vanskeligt lader sig definere og bedømme hænger grundlæggende sammen med, at "profilen" kunne ændre sig fra aften til aften, hvis da ikke en "salonière" principielt havde besluttet sig for, at sammenkomsterne i hendes hus kun skulle udfolde sig på et enkelt felt. Var en digter gæst, blev salonen til en litterær salon. Indbudte rejsende virtuoser forårsagede jævnthen, at salonen blev "musikalsk".<sup>43</sup> Ofte var salonen alt på en gang eller – som Heinrich Heine bidsk bemærkede<sup>44</sup> – blot træffested for en samling filistrøse snobber, hvis konversation heller ikke havde niveau. Den unge Robert Schumann synes derimod kun at have kendt salonen fra dens positive side. I 1836 roste han en komposition som "*Stück für den Salon*", der var adresseret "*für gebildetste Zirkel, die dem Künstler die Achtung bezeigen, die sein Stand verdient*"<sup>45</sup> (adresseret til de mest dannede cirkler, der viste kunstneren den agtelse, som hans stand fortjente).



Generaliserende kan man sige: Institutionen salon kunne, inden den omkring midten af det 19. århundrede i tiltagende grad blev de ophobede trivialiteters sted, byde komponisten såvel som den talentfulde musiker det højeste, det mest kultiverede forum for hans kunst.<sup>46</sup> Ikke i den offentlige koncertsal, men snarere i salonen – og her kan man jo tænke på wiener-lægen Theodor Billroths hus – mødte den Brahms'ske kammermusik en forståelse, der formåede at yde musikkens intimitet

eks.2: **Johannes BRAHMS, *Klavier-Violin-Sonate Nr.1, 3. Satz:***

„Wal-le, Re — gen, wal- le nie — der, wek- ke — ...

Allegro molto moderato

The musical score is presented in five systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The tempo is marked 'Allegro molto moderato'. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes markings such as 'p dolce', 'm.g.', 'dolce', and 'piu p'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

16 *sempre p*

17 *pp*

20

23 *dolce*

25 *dolce*

26 *poco cresc.*

og subtilitet fuld retfærdighed. Således skrev Billroth til wiener-koncertkritikeren Eduard Hanslick om Brahms' op. 78: Die "neue Violinsonate kenne ich aus dem Manuskript. Es ist ein eigenes Stück, schwärmerisch, elegisch in allen Sätzen, die Stimmung und Motive ein Nachklang vom Regnenlied op. 59. Du solltest Dir das Lied vorher ansehen; wenn Du es nicht hast, will ich es Dir schicken. Mir ist es unendlich lieb; die Poesie ist herrlich, [...] die Erinnerung an unschuldvolle Jugend ist zu einer Weise erhoben, die fast an religiöse Schwärmerei grenzt. Hat man sich das Hauptmotiv zu eigen gemacht, so kann man es nie vergessen. [...] würde das Lied je gesungen, wie es sich in unserem geistigen Ohr gestaltet, wir würden der Tränen nicht Herr



werden«<sup>47</sup> (Den ny violinsonate har jeg set i manuskript. Det er et særegent stykke, sværmerisk, elegisk i alle satser, med henblik på stemning og motiv en efterklang af Regenlied op. 59. Du skulle se på Lied'en først; hvis Du ikke har den, vil jeg sende Dig den. Jeg holder uendelig meget af den; poesien er herlig ... erindringen om den uskyldige ungdom er hævet til en melodi, der næsten grænser til religiøst sværmeri. Har man tilegnet sig hovedmotivet, så kan man aldrig glemme det ... blev sangen nogensinde sunget, som vi hører den i vort åndelige øre, ville vi ikke kunne styre vore tårer).

Denne *Regenlied-Sonate* er ikke mindst kammermusik i emfatisk forstand, fordi den her citerede Lied leverer samtidig tematisk-motivisk materiale, der får en kompositorisk funktion i alle sonatens satser. Umiddelbart citeret er Liedens melodi i 3. sats (noteeks. 2). Med henblik på en opførelse af denne sonate bekendte Billroth: 'Så meget jeg end glæder mig over at høre den hos mig selv [der er tale om en matiné eller soiré i Billroths eget hus], så lidt kan jeg foreløbig tænke mig den opført i koncertsalen; "*die Empfindungen sind zu fein, zu wahr und warm, die Innerlichkeit zu herzlich für die Öffentlichkeit*"<sup>48</sup> – (følelserne er for fine, for sande og varme, inderligheden for hjertelig for offentligheden). Og Brahms bekræftede dette jugement over for Joseph Joachim med ordene: "*Meine Sonate taugt noch weniger für die Öffentlichkeit als ich*"<sup>49</sup> (Min sonate duer endnu mindre i offentligheden end jeg selv).

Lad os i forbindelse med opførelsesstedet *Salon* kaste et blik på et billeddokument, der hører til de kendteste her i landet, et billede som vores institut har i en stor sort-hvid-kopi på væggen (fig. 5).<sup>50</sup> Jeg tænker her på Wilhelm Marstrands maleri, der daterer sig fra 1843, fremstiller et aftenselskab hos den københavnske vinhandler Christian Waagepetersen, en formuende mæcen, musikkender og -liebhaber, der drev sin kærlighed til wienerklassikerne så vidt, at han døbte sine tre sønner Haydn, Mozart og Beethoven.<sup>51</sup> Portrætter af wiener-mestrene hænger følgerigtigt på væggen. De hænger omkring billedet af den 1832 afdøde Friedrich Kuhlau, der ofte var gæst i dette hjem, og hos hvem husheren til sine musikaftner havde bestilt seks strygekvartetter.

Vinhandleren ses i midten som violoncellist, til højre for ham sidder sønnen Mozart. Man synes at være i gang med at indstudere et nyt værk. Besætningen tyder på klaverkvintet. Maleriet er et egenartet selskabsportræt: "salonière" er her husfaderen selv, den mandlige del af gæsterne samles om musikken, mens kvinder og børn er trængt ind i

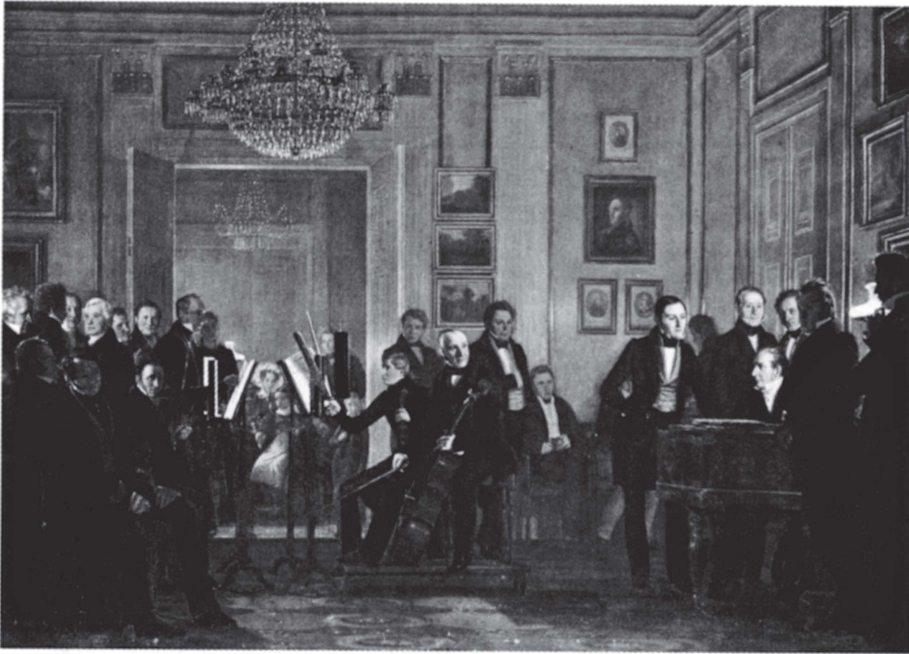


Fig. 5.

værelset ved siden af. Man ser på billedet flere af de professionelle musikere, der kom i hjemmet:<sup>52</sup> Organisten og komponisten Weyse sidder ved klaveret, omkring ham komponisterne Johannes Frederik Fröhlich, Ivar Frederik Bredal, Hans Matthison-Hansen og J. P. E. Hartmann. Over for denne gruppe befinder sig: komponisten Claus Schall, violinisten Frederik Wexschall (primarius i strygekvartetten), fløjtespilleren Niels Petersen og syngemester Ludvig Zinck. I billedets midte ses violoncellisten Frederik Funck. Som andre medvirkende ses August Peter – vinhandlerens broder – og musiklæreren Søren Haa.

Alt dette er velkendt for denne kreds, men hvor meget anderledes det her kunne gå for sig ved en af den slags private musikaftener end ved en offentlig koncert, kan man læse om i Ignaz Moscheles' dagbogsopregnelser. Moscheles var som rejsende virtuoso i 1829 i København og blev indbudt til et aftenselskab hos den kongelige hofleverandør Waagepetersen. Gæster var dengang bl.a. digteren Adam Oehlenschläger, såvel som komponisterne Kuhlau og Weyse. Moscheles skrev til sin kone: *“Ich habe Beide bei einem Herrn W. getroffen, in dessen Soirée sämtliche fremde und einheimische Künstler [...] vor Liebhabern und Kunst-*

*richtern Musik machten*<sup>53</sup> (Jeg traf begge hos en herr W. [aagepetersen] i forbindelse med en soiré, hvor samtlige både fremmede og indfødte musikere spillede musik for både liebhavere og kunstkritikere ... Kuhlau lagde for med sin kvartet i g-mol. Den er i den store stil og fortræffeligt gennearbejdet, men ikke ganske fri for ‘reminiscenser’. Han mestrede i sit spil ikke altid de svære steder. Så spillede Funck og jeg min Caprice med cello, som han akkompagnerede meget bravt, brødrene Anderson spillede en Caprice for 3 horn. Nu skulle jeg spille solo, men jeg ville at også Weyse skulle lade sig høre; jeg pressede ham støttet af selskabet, men omsonst, han ville aldeles ikke. Så måtte jeg gå til klaveret, pludselig var det som omsluttet af en vold; dødsstilheds herskede, mens jeg besindede mig et par minutter! Jeg ville forsøge at være lærd som Kuhlau og Weyse, dertil harmonisk interessant for derefter at blive smægtende og endelig slutte af med en ‘virtuosstorm’; det synes, som om alt lykkedes for mig). – Man kan ikke her tale om almindeligt bifald med klappen i hænderne, langt snarere om “*Jubelgeschrei im Unisono*”, (et unisont jubelskrik, hvorefter man så ubevægeligt på hinanden ... Den gamle professor Schall faldt over mig og kyssede mig ... Kuhlau og Weyse bestormede mig – jeg kunne næsten ikke få vejret). – At grundlaget for den økonomiske succes i forbindelse med besøg af en rejsende virtuos på afgørende måde blev lagt i salonen, bevidner Moscheles’ notits også: “*Dieser Abend sichert mir die brillianteste Aufnahme in meinem Concert*”<sup>54</sup> (denne aften – således resumerer han – sikrer min koncert den brillianteste modtagelse). Facit: Dør – i koncertsalen – skulle virtuosene tjene sine penge. I salonen var han i reglen kun gæst. Hans løn her var mad og drikke og naturligvis konversationen, som han her sædvanligvis kunne føre med udsøgte kunstkolleger, ja overhovedet med byens højeste og betydeligste repræsentanter.

### III. Kammermusik i koncertsalen

Taler man om “koncertsal”, forstår man herved et musikrum, men mere nok en institution, som har udviklet sig siden 1700-tallet; det drejer sig om rammerne for den *offentlige* på en entreindtægt anlagte, i 1800-tallet mere og mere også det autonome kunstværk forpligtede musikbegivenhed.<sup>55</sup> Da Eduard Hanslick i 1869 i henseende til ‘koncertvæsenet, som omfatter den samlede musikalske produktion med undtagelse af den egentlige teater-, kirke- og balmusik’, så småt begyndte at lægge sig fast på det for institutionen generelle, betegnede

han koncerten som hovedlokaliteten for musik som sådan, for musik som "Sonderkunst". "*In diesem Maße eigenberechtigt und selbständig tritt die Tonkunst bloß im Konzertsaal auf*"<sup>56</sup> (Selvstændig og i sin egen ret fremtræder tonekunsten kun i koncertsalen).

Separate kammermusikkonserter, der samtidig koncentrerede sig om et bestemt repertoire – strygekvartetter, klavertrioer, 'Lied'en' eller litteraturen for soloklaver – er til sammenligning indrettet forholdsvis sent. Dette hang ikke mindst sammen med det faktum, at fremførelse af kammermusikværker længe var integreret i de forskelligartede programmer i forbindelse med abonnements- og subscriptionskonserter.<sup>57</sup> Kammermusik var på ingen måde udelukket fra koncertsalen, selvom denne ikke blev anset for at være det bedst egnede opførelsessted. Betegnelsen "Cammer-Concert" – i forbindelse med en musikopførelse – er sikkert dateret 1747 i Frankfurt am Main.<sup>58</sup> De første belæg for strygekvartetopførelser stammer fra Wien 1781, 1782/83 fra Nordtyskland og 1791 fra det preussiske Königsberg.<sup>59</sup> Franz Liszt og Ignaz Moscheles indførte omkring 1840 klaver-solokonzerten – den såkaldte "Réci-tal" eller "Recital".<sup>60</sup> Billedokumentation tydeliggør at den frontalt mod tilhørerne vendte musiceren endelig satte sig igennem i koncertsalen, også i forbindelse med kammermusikbegivenheder.<sup>61</sup> Hidtil havde en almindelig placering af tilhørerne omkring koncertgiverne været en rundkreds – som i salonen.

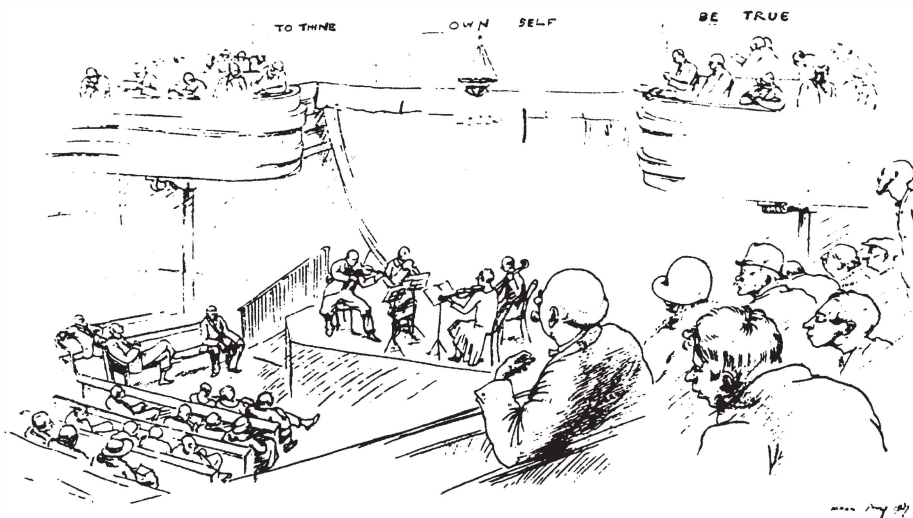


Fig. 6.



Fig. 7.

Den udvalgte tegning af en strygekvartetkoncert (fig. 6), dateret 1927 og fremstillende den moderne opstilling, stammer fra William Sutton Meadmores dokumentation *South Place Sunday Popular Concerts (Chamber Music)*.<sup>62</sup> Denne i dag almindeligt kendte strygekvartetopstilling (1.violin – 2. violin – bratsch – violoncel) er blevet indført jævnfør de mig bekendte ikonografiske kilder måske i året 1872 (fig. 7)<sup>63</sup>: Det drejer sig om et træsnit, der dog i denne sammenhæng leverer samme entydige bevis som fotografiet. Man ser kvartetten som blev ledet af violinistinden Wilma Norman-Neruda. Og læg mærke til hvorledes publikum endnu på dette tidspunkt kunne være placeret bag de spillende.

Når en strygekvartet tidligere blev foredraget i kammeret eller i salonen (fig. 8 og 9)<sup>64</sup> sad de udøvende altid over for hinanden på en sådan måde, at de musicerede så at sige både med og for hinanden – ikke, som i forbindelse med koncerten rettet mod publikum.<sup>65</sup> Goethe har sagt, at når han lytter til en strygekvartet, så fornemmer han “*vier vernünftige Leute sich miteinander unterhalten*”<sup>66</sup> (altså en samtale imellem fire fornuftige personer). Den gamle måde at sidde på blev altså også forandret i den moderne kammerkoncertsal. I stedet for en samtale er det hele nu mere et musikalsk foredrag, en fremstilling.



Til forskel fra den private salon er der i koncertsalen ikke tale om et indbudt selskab, men derimod om et publikum, d.v.s. en anonym tilhørerskare, der mod betaling har forskaffet sig en billet, der giver adgang til en musikopførelse. I overensstemmelse hermed giver man her – som i operaen eller ved skuespilopførelsen – sit bifald til kende ved at klappe respektive sit mishag ved at pibe eller råbe “*Buh!*”. Retten til den personlige ytring får koncertgængerene i og med at han/hun har købt billet.<sup>67</sup> Dirigenten Hans von Bülow blev ved en bestemt lejlighed hårdt bebrejdet, at han ved den pågældende koncert havde vist nogle urolige elementer, der gentagne gange havde forstyrret musikken, væk fra koncertsalen.<sup>68</sup> I den private salon er en sådan reaktion aldeles utænkelig. Forsåvidt som man fandt kritik af det passerede passende, havde man muligheden for at ytre en sådan i direkte samtale med de tilstedeværende. I forbindelse med den offentlige koncert måtte en verbaliseret kritik vente til pausen. Den professionelle bedømmelse lå jo i hænderne på musikkritikere ved aviser og tidsskrifter. Arnold Schönberg forsøgte senere ved “privatopførelser” i halvoftentlig sammenhæng at genoptage, hvad der efter hans opfattelse ikke havde nogen chance i den offentlige koncert: at blive hørt og forstået; ved disse opførelser var endvidere “*alle Beifalls-, Mißfalls- und Dankesbezeugungen*” (alle bifalds- og mishagsytringer og taksigelser) udelukket.<sup>69</sup>



Fig. 8.





Fig. 9.

I statutterne til den i 1918 grundlagte "Verein für musikalische Privataufführungen" hedder det videre: "6. Die Aufführungen sind dem korrumpierenden Einfluss der Öffentlichkeit entrückt. Die Mitglieder sollen hier nicht zur Beurteilung angeregt werden. Es wäre im Gegenteil erwünscht, sich vorschnelles Urteilen abzugewöhnen, um den Hauptzweck zu erreichen: Kenntnisnahme. Öffentliche Beurteilung lenkt von diesem Zweck ab, daher sind a) die Aufführungen in jeder Hinsicht nicht öffentlich. Gäste (auswärti-

ge ausgenommen) sind ausgeschlossen. Besprechungen der Aufführungen in Zeitungen sowie jede Reklame für Werke oder Personen unzulässig. [...] d) Das Programm der einzelnen Konzerte wird vorher nicht bekanntgegeben, um einen gleichmäßigen Besuch zu sichern” (Paragraf 6. Opførelsen undrages offentlighedens korrumpierende indflydelse. Medlemmer skal ikke her opfordres til at sætte sig til doms. Snarere er dette ønskværdigt, at man vænner sig af med at fælde hurtige domme, for herigennem at opnå hovedmålet: Indsigt. En offentlig bedømmelse leder væk fra dette formål derfor er a) opførelserne i ingen sammenhæng offentligt tilgængelige. Gæster (fremmede tilreisende undtaget) er udelukket. Omtale af opførelserne i aviser såvel som enhver reklame for værker eller personer er ikke tilladt ... d) program for hver enkelt opførelse bekendtgøres ikke i forvejen for at sikre det ligeligt fordelte besøg). – Med andre ord: Schönberg fordrede på samme måde som Beethoven med hans “*never to be performed in public*”, at musikopførelsen fandt sted i en kreds af kendere og sådanne tilhørere, der efterhånden kunne blive kendere. Dette måtte finde sted, så længe offentligheden ikke var tilstrækkelig uddannet til at forstå hans musik og den avancerede musik, han udvalgte til præsentation. Ikke for sidste gang bliver det ved Schönbergs grundlæggelse af privatforening tydeligt, hvilken betydning de to kategorier **privat** og **offentlig** har haft i den vesterlandske musikhistories forløb – institutionelt set såvel som kompositorisk.

## Resumé

Ausgangspunkt für die hier zum Druck gegebene Antrittsvorlesung sind zwei Fakten: Zum einen die Tatsache, daß im Zeitalter der modernen Medien jedwede Musik “veröffentlicht” wird, ihre Rezeption umgekehrt jedoch höchst “privat” erfolgen kann. Zum zweiten ist zu konstatieren, daß noch Beethoven und Brahms einen Unterschied darin erblickten, ob sie ein Streichquartett oder ein Lied für den privaten oder den öffentlichen Vortrag komponierten. An der für den Privatraum bestimmten “Kammermusik” wird nachgezeichnet, daß und wie diese Musik in den öffentlichen Konzertsaal gelangt ist. Dabei werden die Orte des Musizierens ins Zentrum gerückt: die fürstliche “Kammer”, der adlige bzw. großbürgerliche “Salon” und schließlich der “öffentliche Konzertsaal” (»Kammerkonzertsaal«). Besonderheiten der Aufführung an diesen unterschiedlichen Lokalitäten werden hervorgehoben, namentlich auch anhand von ikonographischen Quellen an-

schaulich gemacht. Der generell zu beobachtende Verlust an "Privatheit" unterschiedlicher Gattungen wie Kunstlied oder Streichquartett ist am Ende des 19. Jahrhunderts ebenso eine Tatsache wie der Versuch Schönbergs, für eine Musik, die zu ihrem Verständnis den gebildeten "Kenner" der privaten Musikabende benötigt, den Rückzug in die Privataufführung anzutreten. Um dies realisieren zu können, entschied sich Schönberg seltsamerweise für die Institutionalisierung des Privaten über die Form des modernen "Vereins". Der vorliegende Beitrag versteht sich als Plädoyer, bei musikwissenschaftlichen Untersuchungen die beiden Kategorien "öffentlich" und "privat" – die sowohl die Geschichte der Institutionen als auch die des Komponierens mitgeprägt haben – stärker in Betracht zu ziehen.

## Noter

1. Sieghard Brandenburg (udg.): *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe, Band 3 (1814-1816)*, München 1996, s. 306.
2. Kurt von Fischer: "Never to be performed in public", i: *Beethoven-Jahrbuch 1973/77* (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, Neue Folge, 2. Reihe, IX), Bonn 1977, s. 87-96.
3. Tiltrædelsesforelæsningen uddyber på feltet kammer-salon-koncertsal mit tidligere studie "Kammer-Salon-Konzertsaal. Zu den Aufführungsorten der Kammermusik, insbesondere im 19. Jahrhundert", i: Ch.H. Mahling m. fl. (udg.), *Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (= Schloß Engers-Colloquia zur Kammermusik), Mainz 1998, s. 9 ff.
4. Citeret efter Heinrich W. Schwab: "Zur Liedkunst Gabriel Voigtländers", i: D. Lohmeier (udg.), *Weltliches und geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*, Amsterdam 1979, s. 198.
5. Martin Opitz: *Buch von der deutschen Poeterey* [= 1. udgave Brieg 1624], Tübingen 1955, s. 50.
6. Otto Erich Deutsch (udg.): *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1966, s. 163.
7. Franz Brendel: "Thesen über Concertreform", i: *NZfM* 45 (1856) II, s. 119: "Der Vortrag von Liedern im Concert".
8. Walter Salmen: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988, s. 167 ff.
9. Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a.M. 1962, 1968, s. 96-114.
10. *Ibid.*, s. 96.
11. Alfred Einstein: *The Italian Madrigal*, Princeton 1971, vol. I, s. 244.
12. *Ibid.*, s. 234 ff.: "Eye-Music".
13. Jf. Heinrich W. Schwab: "Vergleichende Untersuchungen zu Johann Grabbes *Il primo libro de Madrigali* (1609)", i: *Sagittarius* II (1969), s. 67 ff.; Schwab: "Das Madrigalwerk von Johann Grabbe. Beobachtungen zu Parallelvertoningen des Madrigals *Alma afflitta, che fai*", i: A. Ørbæk Jensen og Ole Kongsted (udg.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen, 10.-14. November 1985*, Kopenhagen 1989, s. 241 ff.
14. *Johann Grabbe Werke. Herausgegeben und eingeleitet von Heinrich W. Schwab* (= Denkmäler Norddeutscher Musik 2), Kassel 1971, s. 59-63.

15. På dette sted af foredraget blev gengivet et lytteeksempel, som stammer fra cd-produktionen MD+G L 3220 (se anm. 16).
16. Se booklet af Johann Grabbe: *Il Primo Libro de Madrigali*; The Consort of Musicke / Anthony Rooley (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm L 3220, 1986).
17. Jf. Erich Reimer: Art. "Kammermusik", i: H.H. Eggebrecht (udg.), *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Stuttgart (Stand 1971); Gabriele Nogalski: *Zur Sozialgeschichte des Cinqcento-Madrigals. Musikalische Esoterik und repräsentative Weiblichkeit*, Kiel 1989 (utrykt magisterafhandling), s. 68 ff.
18. Reimer: *Kammermusik*, s. 1.
19. Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Halle und Leipzig 1733, bd. 5, sp. 437: "Cammer-Music". – Jf. hertil specielt Axel Beer, "Überlegungen zum Begriff Kammermusik im 18. und 19. Jahrhundert", i: Ch.H. Mahling m. fl. (udg.), *Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (= Schloß Engers-Colloquia zur Kammermusik), Mainz 1998, s. 1 ff.
20. Reimer: *Kammermusik*, s. 2.
21. *Ibid.*, s. 2.
22. Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M. 1802, sp. 820.
23. Domenico Mazzocchi i forord til *Madrigali a cinque voci et altri varii concerti* (Rom 1638), citeret efter E. Vogel: *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vöcalkmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700. [...] Mit Nachträgen von Prof. Alfred Einstein*, Hildesheim 1962, bd. I, s. 436.
24. Jf. Heinrich W. Schwab: "Italianità in Danimarca. Zur Rezeption des Madrigals am Hofe Christians IV.", i: R. Bohn (udg.), *Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit* (= *studia septemtrionalia* 2), Frankfurt a.M. 1994, s. 127 ff.
25. Citeret fra *Ragionamenti musicali*, se Reimer: *Kammermusik*, s. 3.
26. Koch: *Lexicon*, sp. 821.
27. Eduard Bernsdorf: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, Dresden 1857, s. 561f.; jf. også artiklen "Kammermusik" i: Gustav Schilling, *Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835-1841, bd.IV (1840), s. 38f.
28. I originalen hedder det: "Der Name *Kammermusik* kommt daher, weil vordem nur große Herren an ihren Höfen und in ihren Prunkgemächern (Kammern) sich so privatim mit Musik unterhalten zu lassen pflegten, und nur den ihnen zunächst Stehenden den Zutritt dazu gestatteten. [...] Heutzutage jedoch, wo in den gebildeten Ländern der Erde die Musik unter allen Ständen verbreitet ist, möchte der Name nicht mehr recht passend erscheinen".
29. Oliemaleri (142 x 205 cm); Berlin, Staatliche Museen (Dahlem).
30. Udtog af et brev fra A. von Menzel, 26.12.1851. Citeret efter Paul Ortwin Rave: *Adolph Menzel. Das Flötenkonzert Friedrichs des Grossen* (= *Werkmonographien zur Bildenden Kunst*, nr. 5), Stuttgart 1957, s. 17.
31. *Ibid.*, fig. 4.
32. *Ibid.*, s. 11.
33. H.[ans] M.[ichael] Schletterer: *Johann Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine musikalische Thätigkeit*, Augsburg 1865, s. 269.
34. Percy A. Scholes (udg.): *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands* (= *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, vol. II), London 1959, s. 163.
35. Claus Røllum-Larsen: *Kong Frederik IX og musikken. Musikhistoriske studier*

- i det danske Kongehus, [København] 1990.
36. Se ibid., maleri fra 1867 (s. 61) eller fotografiet fra 1890erne (s. 35).
37. Johann Friedrich Reichardt: *Vertraute Briefe, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*, citeret efter J.F. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays*, Leipzig 1976, s. 207.
38. Ibid., s. 206 ff.: “[...] Die Gesellschaft, so gut sie auch gewählt sein mochte und ohnerachtet sie auch nicht, nach der hiesigen Mode, zu groß für das Lokale war, ließ sich im Anfange doch sehr steif an. Die Damen saßen in einem Salon, nach der gewöhnlichen Weise, an den Wänden herum, die Herren standen in der Mitte und sprachen klumpenweise miteinander, andere durchstreiften mehrere Zimmer, ohne den Gegenstand zu finden, der sie fixieren konnte. Nach und nach setzte sich ein Teil der Gesellschaft ans Spiel, zu Bouillotte und Whist, besonders Damen, die überhaupt sehr verpicht aufs Spiel zu sein scheinen. – Der Salon, in welchem der größte Teil der Gesellschaft blieb, ward von Spieltischen freigehalten, aber es fehlte noch immer der Vereinigungspunkt, der e i n Leben, e i n e Haltung in die Gesellschaft gebracht hätte. Die Herren Virtuosen erschienen etwas spät, ohnerachtet der größte Teil der Gesellschaft sich auch erst nach dem Schauspiel versammelt hatte. Endlich war das erwünschte Fortepiano, die Harfe und das Waldhorn in den Salon gebracht, und mit den ersten Akkorden der schönen und interessanten Virtuosen ging der Gesellschaft ein neues Leben auf, das mit jeder Minute an Interesse gewann und zuletzt wirklich zu einem allgemeinen Enthusiasmus anwuchs [...]”.
39. Jf. Rainer Gstrein: “Musik in der ‘intimité du salon’. Pariser Salons des frühen 19. Jahrhunderts als Stätten privaten Musizierens”, i: *Musica Privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben* (= Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen), Innsbruck 1991, s. 116 ff.
40. Jf. hertil blandt andet Ferdinand von Gall: *Paris und seine Salons*, 1-2, Oldenburg 1844/45; Valerian Tornius: *Salons. Bilder gesellschaftlicher Kultur aus fünf Jahrhunderten*, 1-2, Leipzig 1917, Berlin <sup>5</sup>1925; L. Batiffol: “Le Salon de la Marquise de Rambouillet au XVIIe siècle”, i: *Les Grands Salons Littéraires, 17e et 18e Siècles*, Paris 1928; Ingeborg Drewitz: *Berliner Salons. Gesellschaft und Literatur zwischen Aufklärung und Industriezeitalter*, Berlin 1965; Carolyn C. Lougee: *Le Paradis de Femmes. Women, Salons, and Social Stratification in Seventeenth-Century France*, Princeton, N.J. 1976; Deborah Sadie Hertz: *The Literary Salon in Berlin 1780-1806. The Social History of an Intellectual Institution*, Phil. Diss. University of Minnesota 1979; Petra Wilhelmy: *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*, Berlin-New York 1989; Peter Seibert, “Der literarische Salon. Ein Forschungsüberblick”, i: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 3. Sonderheft 1992, s. 159-220; Seibert: *Der literarische Salon. Literatur und Gesellschaft zwischen Aufklärung und Vormärz*, Stuttgart-Weimar 1993; Hartwig Schultz (udg.): *Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons*, Berlin-New York 1997; Anne Scott Sørensen (red.): *Nordisk Salonkultur. Et studie i nordiske Skønånder og Salonmiljøer 1780-1850* (= Odense University Studies of Languages and Literatures, vol. 38), Odense 1998.
41. Herbert Neumaier: *Der Konversations-ton in der frühen Biedermeierzeit 1815-1830*, Bergatreute 1974. – Med hensyn på “conversationens” betydning i salonen se fremfor alt Andreas Arndt:



- “Geselligkeit und Gesellschaft. Die Geburt der Dialektik aus dem Geist der Konversation in Schleiermachers *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens*”, i: H. Schultz, *Salons der Romantik*, s. 45-61; Konrad Feilchenfeldt: “Geselligkeit. Salons und literarische Zirkel im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert”, i: G. Brinker-Gabler (udg.), *Deutsche Literatur von Frauen, Bd. 1: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1988.
42. Denne fremstilling med billede befinder sig i *L'Illustration*, vol. XXI (1853), gengivet i: W. Salmen: *Konzert*, s. 99; jf. også Harald Herresthal og Ladislav Reznicek: *Rhapsodie norvégienne. Les musiciens norvégiens en France au temps de Grieg*, Caen 1994, s. 76.
43. Peter Gradenwitz: *Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Stuttgart 1991.
44. *Ibid.*, s. 69f., 99.
45. Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, udg. af M. Kreisig, Leipzig 51914, bd. I, S. 180.
46. Imogen Fellingner: “Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikan-schauung des 19. Jahrhunderts”, i: C. Dahlhaus (udg.), *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, bd. 8), Regensburg 1967, s. 131 ff.; Andreas Ballstaedt og Tobias Widmaier: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, bd. 28), Stuttgart 1989.
47. Otto Gottlieb-Billroth (udg.): *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, Berlin und Wien 1935, s. 285f.
48. *Ibid.*, s. 285f. – Jf. hertil Carl Dahlhaus: “Brahms und die Idee der Kammermusik”, i: C. Floros (udg.), *Brahms-Studien I*, Hamburg 1974, s. 45 ff.
49. *Ibid.*, s. 286. – På dette sted af foredraget blev gengivet et lytteeksempel, som stammer fra: *Brahms. The 3 Violin Sonatas* (Itzhak Perlman, vl.; Daniel Barenboim, p.), Sony classical 45 819.
50. Wilhelm Marstrand: *Musikalsk Soiré hos den københavnske vinhandler Christian Waagepetersen*, 1834. Oliemaleri (75 x 96,5 cm); Hillerød, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg.
51. Jf. Carsten E. Hatting: *Mozart og Danmark* (= Engstrøm & Sødrings Musikbibliotek, 10), København 1991, s. 79f.
52. Claus M. Smidt og Christian Waagepetersen: *Hos Hofvinhandleren i Store Strandstræde. Katalog over udstilling på Nivaagaards Malerisamling*, Nivå 1985. – Det skyldtes dette arbejde, at alle fremstillede personer blev identificeret.
53. *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern, herausgegeben von seiner Frau*, Leipzig 1872, s. 213.
54. *Ibid.*, s. 214.
55. Heinrich W. Schwab: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern, IV/2), Leipzig 1971, 21980, s. 6; Hanns-Werner Heister: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 87/88), Wilhelmshaven 1983, bd. I, s. 6 ff., 100 ff., 152 ff.; jf. også Heister: “Konzertwesen”, i: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Sachteil* bd. 5 (21996), sp. 686-710.
56. Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, s. IX.
57. Programmet er gengivet i Alfred Dörfel: *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*, Leipzig 1884.
58. Salmen: *Das Konzert*, s. 159.
59. *Ibid.*, s. 159f. – Jf. også Ch. H. Mahling: “Zur Entwicklung des Streichquartetts zum professionellen Ensemble, insbesondere in der Zeit Felix Mendelssohns”, i: Ch.H. Mahling m. fl. (udg.), *Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*



- (= Schloß Engers-Colloquia zur Kammermusik), Mainz 1998, s. 31 ff.
60. Schwab: *Konzert*, s. 120.
61. Se koncernten i "Bösendorfer-Saal in Wien" (1872), gengivet bl.a. i Salmen, *Konzert*, s. 159. Jf. også billedfremstilling af en kammerkoncert i Salle Pleyel i Paris (1855), i: Schwab, *Konzert*, s. 174.
62. Tegningen stammer fra W.[illiam] S.[utton] Meadmore: *South Place Sunday Popular Concerts (Chamber music). The Story of a Thousand Concerts (February 20th 1887 – February 20th 1927)*, [London 1927], mellem s. 40/41.
63. Schwab: *Konzert*, s. 161, fig. 129: "Die Geigerin Wilma Norman-Neruda bei einem Streichquartettvortrag", 1872.
64. Fig. 8: – Efter en litografi af R. Rohrbach: "Quartettabend bei Alexis Federowitsch Lwow", findes i: Walter Salmen: *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900* (= Musikgeschichte in Bildern, IV/3), Leipzig 1969, s. 155 – Fig. 9: Reproduktionen af Johann Carl Arnolds "Quartettabend bei Bettina von Arnim, um 1855" er gengivet i: Salmen, op.cit., s. 153.
65. Jf. Alexander Pilipczuk: "Das Musizieren am Tisch. Ikonographische Bemerkungen zur Spielpraxis vom Spätmittelalter bis zur Einführung des Quartett-Tisches im 18. Jahrhundert", i: *Die Musikforschung* 32 (1979), s. 404ff.; se fremfor alt billeder i Salmen: *Haus- und Kammermusik*, fig. 75, 76, 87, 88, 90, 117; jf. Ludwig Finscher: "Streichquartett", i: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, bd. 8, Kassel <sup>2</sup>1998, sp. 1935f.
66. Citeret efter L. Finscher, "Streichquartett", i: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, bd. 12, Kassel 1965, sp. 1561.
67. Jf. Heinrich W. Schwab: "Vom 'Beifall' im Konzert. Berichte und Bilder aus der Kulturgeschichte des Konzertsaaes (II)", i: *Das Orchester* 39 (1991), s. 399 ff.
68. Jf. Franz Brendel, "Applaus und Zischen im Concert", i: *NZfM* 50 (1859), s. 61 ff.
69. Walter Szmolyan: "Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen", i: E. Hilmar (red.), *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, Wien 1974, s. 71 ff.; Hilmar: "Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins", i: *ÖMZ* 36 (1981), s. 82 ff.