

## Introduktion til bind 3

### Sprogkrav

Læserne af mine musikkonkurrencer forventes at besidde læsefærdighed på dansk, svensk, norsk, engelsk, tysk, fransk og italiensk. Derudover forventes mine læsere at kunne læse enkeltstående ord, vendinger og titler på latin, oldgræsk og russisk.

### Musikalsk opførelsesanalyse

I "Musikkonkurrencer, bind 1" påviste jeg, at der er et behov for forskning i, hvordan klassisk musik og moderne kompositionsmusik opføres, dvs. at bedømmelsen af opførelser af klassisk musik og moderne kompositionsmusik er så kompliceret en opgave, at musikkritikerne ikke til fulde kan magte denne opgave. I "Musikkonkurrencer, bind 2" grundlagde jeg disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse*. Derudover har jeg skabt den første teoriretning / skole inden for den del af disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse*, som beskæftiger sig med opførelser af den klassiske musiks og den moderne kompositionsmusiks instrumentalmusikalske værker. Disciplinen ved navn *musikalsk opførelsesanalyse* omfatter en overordnet problemstilling, en metode og et videnskabskriterium. Den overordnede problemstilling er: musikvidenskabelig analyse af opførelser af den klassiske musiks og den moderne kompositionsmusiks værker såvel inden for instrumentalmusik som vokalmusik.

Metoden og videnskabskriteriet er fra og med "Musikkonkurrencer, bind 2" beskrevet i slutningen af kapitlet "Om bedømmelsen af deltagerne i musikkonkurrencerne". Resten af min regelsamling beskriver den teoriretning, som jeg har skabt. De regler, som jeg i musikkonkurrencerne har udviklet gennem min domspraksis, hører også med til min teoriretning inden for disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse*. For til fulde at forstå, hvordan jeg bærer mig ad med at udvikle regler gennem min domspraksis, er det anbefalelsesværdigt at læse en lærebog i juridisk metode samt domme fra retsinstanser (f.eks. fra en byret, en landsret eller en højesteret).

Ydermere er det for hver enkelt opførelsesanalytiker, der vil forske inden for den nye musikvidenskabelige disciplin, nødvendigt at skaffe sig kendskab til statsforfatningsretten inden for den jurisdiktion, som vedkommende tilhører, så vedkommende kan give behørigt agt på ytringsfrihedens grænser (cfr. min regelsamling, kapitlet "Om bedømmelsen af deltagerne i musikkonkurrencerne"). Såfremt opførelsesanalytikerens arbejder inden for EU, skal EUs Persondataforordning også overholdes (cfr. min regelsamling, kapitlet "Om bedømmelsen af deltagerne i musikkonkurrencerne"). Andre juridiske bestemmelser inden for opførelsesanalytikerens jurisdiktion kan ligeledes være relevante. Jeg kan ikke drages til ansvar for konsekvenserne af, at en anden forsker inden for opførelsesanalysen tilrettelægger sine empiriske undersøgelser og fremlægger sine forskningsresultater på en sådan måde, at vedkommende bliver sagsøgt for injurier, bliver sagsøgt for overtrædelse af EUs

Persondataforordning eller bliver sagsøgt for overtrædelse af andre juridiske bestemmelser, som måtte være relevante inden for vedkommendes jurisdiktion. Det fremgår tillige af det ovenfor anførte, at det ikke er legalt at forske inden for opførelsesanalysen i jurisdiktioner, for hvilke der ikke er fastsat forfatningsbestemmelser om ytringsfrihed.

Det er meningen, at alle de forskellige teoriretninger, som med tiden måtte opstå inden for disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse*, skal benytte én og samme metode. Den metodefragmentering, som er karakteristisk for litteraturforskningen, hvor hver enkelt litteraturteori (f.eks. nykritikken, dekonstruktionen, fænomenologisk litteraturteori) ikke blot omfatter sin egen teoriretning, men også har sin egen metode, bør undgås. Teoriretningerne inden for disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse* bør inddeles i to grupper: teoriretninger, der beskæftiger sig med opførelser af den klassiske musiks og den moderne kompositionsmusiks instrumentalmusikalske værker, og teoriretninger, der beskæftiger sig med opførelser af den klassiske musiks og den moderne kompositionsmusiks vokalmusikalske værker.

Det er definerende for min teoriretning inden for disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse*, at bedømmelsen af de udøvende musikeres opførelser organiseres i konkurrencer; men det er i sagens natur *ikke* definerende for disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse*, at bedømmelsen af de udøvende musikeres opførelser skal organiseres i konkurrencer, for i så tilfælde ville det blive en uoverkommelig opgave at lave musikalsk opførelsesanalyse på operaer.

### Videnskabskriterium

Det er definerende for opførelsesanalysen som musikvidenskabelig disciplin, at alle vurderinger og al bedømmelse i musikforsøgene skal ledsages af dokumentation (f.eks. "violinsolisten intonerer for lavt på Gis4 i 1. sats, takt 117") eller argumentation (f.eks. "klaversolistens værkfortolkning er ikke plausibel, fordi ..."). Såvel argumentationen som de begreber, der indgår i dokumentationen (f.eks. intonation), skal bero på de opstillede bedømmelseskriterier og -principper. Uden begrundelse af alle vurderinger og al bedømmelse og uden et begrundelsesforhold mellem dokumentation og argumentation på den ene side og de opstillede bedømmelseskriterier og -principper på den anden side er musikforsøgene ikke videnskabelige undersøgelser, men kun musikkritik. Det anførte videnskabskriterium er resultatet af en produktiv tilegnelse af Aristoteles' lære om førstprincipperne. Det må nemlig her bemærkes, at når Aristoteles taler om begrundelse af simple fakta (dvs. at noget er tilfældet), især naturvidenskabelige fakta, taler jeg i musikkonkurrencerne om begrundelse af værdiudsagn (f.eks. at violinsolist Angus Brodeurs værkfortolkning ikke er plausibel). Ifølge Aristoteles er al videnskabelig erkendelse årsagserkendelse: vi erkender et sagforhold på videnskabelig vis, når vi kan angive årsagen til, at sagforholdet nødvendigvis er til, dvs. årsagen til at udsagnet gælder i logisk og sprogfilosofisk forstand, og at udsagnet eksisterer i ontologisk forstand (cfr. Aristoteles: *Analytica Posteriora*, A 2, 71b9-12). Et nok så omfattende kendskab til fakta udgør altså ikke i sig selv en videnskabelig indsigt; først når vi kender årsagen til, at et faktum gælder, er vores erkendelse af dette faktum blevet videnskabelig. Tilsvarende bemærkninger om, at videnskabelig erkendelse er årsagserkendelse, finder man i Aristoteles: *Physica*, A 1, 184a10-16; *Metaphysica*, A 3, 983a25f.

Overført på mine musikkonkurrencer betyder det, at udsagnet "den værkfortolkning, som violinsolist Angus Brodeur forfægter, er ikke plausibel" ikke i sig selv er et videnskabeligt udsagn; først når vi kan angive årsagen til, at Angus Brodeurs værkfortolkning ikke er plausibel, dvs. først når vi kan begrunde udsagnet "den værkfortolkning, som violinsolist Angus Brodeur forfægter, er ikke plausibel", er vi nået frem til et videnskabeligt udsagn.

Men ifølge Aristoteles må den videnskabelige erkendelse søge sine årsager i principper, der er sande, de første (dvs. førsteprincipper), umiddelbare, mere bekendte, tidligere og forårsagende i henseende til konklusionen (cfr. Aristoteles: *Analytica Posteriora*, A 2, 71b19-22).

Overført på mine musikkonkurrencer betyder det, at udsagnet "den værkfortolkning, som violinsolist Angus Brodeur forfægter, er ikke plausibel" i sidste instans må begrundes i førsteprincipper. De bedømmelseskriterier og -principper, som jeg dels har opstillet i min regelsamling, dels har udviklet gennem min domspraksis, har samme funktion i mine musikkonkurrencer som førsteprincipperne i Aristoteles' videnskabsfilosofi i *Analytica Posteriora*. Alle vurderinger og enhver bedømmelse i mine musikkonkurrencer er i sidste instans begrundet i disse bedømmelseskriterier og -principper.

Læsere, der gerne vil vide mere om fremstillingen i *Analytica Posteriora* af Aristoteles' videnskabsfilosofi i almindelighed eller videnskabskriterium i særdeleshed, kan passende konsultere: Aristoteles: *Zweite Analytiken*. Mit Einleitung, Übersetzung und Kommentar hrsg. von Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition von Theodor Waitz. Griechisch-Deutsch. Elementa-Texte hrsg. von Rudolph Berlinger, Wiebke Schrader und Johann-Heinrich Königshausen, Band I. Würzburg: Königshausen & Neumann; Amsterdam: Rodopi, 1984.

### **Musikvidenskabelig metode**

I mine bøger, hvoraf "Musikkonkurrencer, bind 3" er den tredje, angriber jeg musikkritikerens bedømmelsesproblem som et forskningsproblem, idet jeg forsøger at bibringe musikkritikken, der traditionelt har været meningernes overdrev, noget af den stringens og metodebevidsthed, som er karakteristisk for den bedste del af den humanistiske universitetsforskning. I stedet for blot at formidle de hævdundne, traditionelle opfattelser af, hvordan udøvende musikeres præstationer skal bedømmes, hvilket ville være udgangspunktet i en almindelig, ikke-videnskabelig fagbog, lancerer jeg i mine bøger et stortilet opgør med disse traditionelle bedømmelseskriterier og -principper, idet jeg indfører nye bedømmelseskriterier (f.eks. de udøvende musikeres forståelse af den stilperiode, som det opførte værk tilhører) og -principper. Hver enkelt musikkonkurrence har samme formål som et *forsøg* inden for de eksperimentelle naturvidenskaber, nemlig at afprøve, hvordan de udviklede bedømmelseskriterier og -principper fungerer i praksis, samt at danne grundlag for en videreudvikling af disse bedømmelseskriterier og -principper. Formålet med musikkonkurrencerne er ikke at levere musikjournalistik i traditionel forstand, men at udvikle et videnskabeligt fundament, som musikjournalistikken kan bygge på. Musikkonkurrencerne er ikke journalistik, men forskning. Der er derfor ingen stemningsbeskrivelser fra live-koncerter, ingen interviews med udøvende musikere og ingen celebrity gossip, for den slags hører ikke hjemme i en videnskabelig undersøgelse. Kort sagt er

mine bøger i realiteten et bidrag til den musikvidenskabelige forskning, men vel at mærke inden for et område, der hidtil ikke har været opdyrket som et videnskabsfelt. For at kunne adskille den musikvidenskabelige disciplin, som jeg har grundlagt med mine musikkonkurrencer, fra den allerede eksisterende musikvidenskabelige disciplin ved navn *opførelsespraksis* (Performance Practice, Aufführungspraxis) foreslår jeg hermed betegnelsen *opførelsesanalyse* (Performance Analysis, Aufführungsanalyse).

I lighed med musiksociologi, musiketnologi og musikpsykologi er *opførelsesanalyse* en musikvidenskabelig disciplin, der bygger på empiriske undersøgelser. Eftersom det overordnede spørgsmål inden for opførelsesanalysen er, hvordan musikken skal lyde, er opførelsesanalysen tættest beslægtet med musikæstetikken. Opførelsesanalysen forsøger at besvare musikæstetiske spørgsmål ved hjælp af empiriske metoder.

For at kunne foretage empiriske undersøgelser inden for opførelsesanalysen skal der vælges en datakilde. Amazon, der sælger pladeindspilninger i fysisk form (som CD'er, DVD'er) og i digital form (som digitalt signerede, kopibeskyttede MP3-filer), er et eksempel på en datakilde. Andre eksempler på datakilder er Apple iTunes Store, YouTube, musopen.org, classiccat.net og pianosociety.com. Med ganske få undtagelser er YouTube datakilden i mine musikforsøg. Fra den valgte datakilde foretager opførelsesanalytikeren et udvalg af musikopførelser. De udvalgte musikopførelser udgør musikforsøgets "rå empiri". Musikforsøgets forsøgsresultater består i observationer af f.eks. intonation, rytmisk præcision, gennemslagskraft, klangfarver, sammenspil, valg af tempo, valg af dynamik, spillestil, orkesterklang. Observationerne tilvejebringes ved afspilning af de udvalgte musikopførelser (den rå empiri). Musikforsøgets analyseresultater genereres ved at bearbejde forsøgsresultaterne med de opstillede bedømmelseskriterier og -principper.

Såfremt en forsker inden for den musikalske opførelsesanalyse ønsker at udvikle sin egen teoriretning, er det påkrævet, at de vigtigste bedømmelseskriterier og -principper skal fastlægges i et teoridokument svarende til min regelsamling; supplerende bedømmelseskriterier og -principper *kan* fastlægges i musikforsøgene (svarende til de regler, som jeg udvikler gennem min domspraksis), men sådanne supplerende bedømmelseskriterier og -principper må ikke være i modstrid med de bedømmelseskriterier og -principper, som er fastlagt i teoridokumentet.

Min musikvidenskabelige metode, der bør blive den fælles metode, som alle opførelsesanalytikere anvender, er som allerede antydnet inspireret af juridisk metode - især hvad angår spørgsmålet, hvordan man kan udvikle regler gennem domspraksis - og af tankegangen inden for konkurrenceret. Desforuden har jeg modtaget en metodisk inspiration fra litteraturteori. I regelsamlingen, der hører til "Musikkonkurrencer, bind 3" har jeg i kapitlet "Om bedømmelsen af deltagerne i musikkonkurrencerne" indføjet nogle nye bemærkninger, der giver en kortfattet karakteristik af mine forbehold over for den biografistiske metode, forbehold som fortrinsvis er inspireret af den kritik, der er blevet rejst imod den biografistiske metodes anvendelse inden for litteraturforskningen. Disse metodebemærkninger er en kodifikation af metodebemærkningerne fra konkurrencen i Mozart: Strygekvintet, G-mol, KV 516 (bedømmelsesdato: 26. august 2020), afsnittet "Generelle bemærkninger". Denne Mozart-konkurrence er optrykt i "Musikkonkurrencer, bind 2".

### *Regler udviklet gennem domspraksis*

I "Musikkonkurrencer, bind 1", konkurrencen i Chopin: 12 Études, opus 10 (bedømmelsesdato: 31. oktober 2018), afsnittet "Afgørelse", bemærkningerne ad Guiomar Novaes, udviklede jeg gennem min domspraksis den regel, at eftersom solisten i medfør af de konventioner, som knytter sig til al solistoptræden, skal skilte med sin eminente spilletekniske beherskelse ved opførelsen, kan det ikke gælde om at sætte tempoet ned og derved reducere de spilletekniske udfordringer. Denne regel har jeg ved flere lejligheder bygget på i senere konkurrencer, f.eks. i konkurrencen om Claude Debussy: Études, L. 136, CD 143 (bedømmelsesdato: 26. marts 2022), afsnittet "Øvrige bemærkninger", bemærkningerne ad Norma Fisher. Konkurrencen i Debussys etuder er medtaget i "Musikkonkurrencer, bind 3".

I forbindelse med konkurrencen i Richard Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streiche, opus 28, TrV 171 (bedømmelsesdato: 9. februar 2021), der blev publiceret i "Musikkonkurrencer, bind 2", udviklede jeg gennem min domspraksis den regel, at en dirigent, som har arbejdet med flere forskellige symfoniorkestre, ikke bør danne hold med det samme symfoniorkester i den ene konkurrence efter den anden (cfr. Strauss-konkurrencen, afsnittet "Generelle bemærkninger"). I konkurrencen om Johannes Brahms: Symfoni nr. 1, C-mol, opus 68 (bedømmelsesdato: 23. juli 2022), afsnittet "Generelle bemærkninger", tilføjede jeg den regel, at et orkester, der har opført / indspillet de samme værker med flere forskellige dirigenter, *bør* være villig til at optræde med forskellige dirigenter i mine konkurrencer i orkesterværker, som ikke er koncerter. Formålet med disse regler er at undgå *konkurrenceforvridende* samarbejde mellem et bestemt orkester og en bestemt dirigent, cfr. konkurrencen i Johannes Brahms: Symfoni nr. 1, C-mol, opus 68 (bedømmelsesdato: 23. juli 2022), afsnittet "Generelle bemærkninger". Den sidstnævnte musikkonkurrenceretlige regel følger af selve fortrinsretssystemet: I henhold til musikkonkurrencereglerne, kapitlet "Om fortrinsretsbegrebet", er det nemlig orkestrene, der opnår fortrinsret, *ikke* dirigenterne. Konkurrencen i Brahms' første symfoni er medtaget i "Musikkonkurrencer, bind 3".

Gennem min domspraksis har jeg udviklet den regel, at såfremt antallet af supplikanter til en forestående konkurrence plus eventuelle særpladser overstiger det antal pladser, der maksimalt kan besættes med supplikanter plus særpladsindehavere ved den forestående konkurrence, vil de supplikanter, som i mindst én forudgående musikkonkurrence under auspiciene af "Concours Musical Troels Vedel de Copenhague" har opnået en placering (dvs. fået en vinderplads eller en specialpris), så vidt muligt blive indstillet til deltagelse i den forestående konkurrence (cfr. konkurrencen i Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkoncert nr. 4, D-dur, KV 218 (bedømmelsesdato: 20. juni 2020), afsnittet "Indstilling", bemærkningerne ad Augustin Dumay og Anne-Sophie Mutter). Denne regel, som har betydning for alle de konkurrencer, hvori der opstår kamp om pladserne, har jeg bygget på i konkurrencen om Ludwig van Beethoven: Strygekvartetter, opus 59, "Razumovsky-kvartetterne", nr. 1, F-dur (bedømmelsesdato: 16. maj 2022), afsnittet "Indstilling", og konkurrencen om Maurice Ravel: Gaspard de la nuit, M. 55 (bedømmelsesdato: 3. juli 2023), afsnittet "Indstilling". Konkurrencerne i Beethovens første Razumovsky-kvartet og Ravels "Gaspard de la nuit" er medtaget i "Musikkonkurrencer, bind 3".

I forbindelse med konkurrencen i Ludwig van Beethoven: Strygekvartetter, opus 59, "Razumovsky-kvartetterne", nr. 1, F-dur (bedømmelsesdato: 16. maj 2022), har jeg gennem min domspraksis udviklet den regel, at supplikanter, der i første omgang er blevet udelukket fra deltagelse i en forestående konkurrence, fordi antallet af supplikanter til den forestående konkurrence plus eventuelle særpladser overstiger det antal pladser, der maksimalt kan besættes med supplikanter plus særpladsindehavere ved den forestående konkurrence, har fortrinsret ved besættelsen af pladser, der på grund af afbud er blevet ledige ved den forestående konkurrence frem for potentielle deltagere / deltagende hold, der endnu aldrig har opnået fortrinsret til deltagelse i mine musikkoncurrencer (cfr. Beethoven-konkurrencen, afsnittet "Indstilling", in fine, og afsnittet "Generelle bemærkninger", afbudslisten). Også i konkurrencen om Maurice Ravel: Gaspard de la nuit, M. 55 (bedømmelsesdato: 3. juli 2023), afsnittet "Indstilling", in fine, og afsnittet "Generelle bemærkninger", afbudslisten, har jeg benyttet denne regel. Reglen fra Beethoven-konkurrencen er en mere stringent videreførelse af en tilsvarende regel, der er uklart beskrevet i konkurrencen om Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkoncert nr. 4, D-dur, KV 218 (bedømmelsesdato: 20. juni 2020), afsnittet "Indstilling", in fine, og afsnittet "Generelle bemærkninger", afbudslisten.

I musikkonkurrencereglerne, kapitlet "Om bedømmelsen af deltagerne i musikkoncurrencerne", har jeg bl.a. formuleret flg. regel:

"Såfremt en eller flere deltagere / deltagende hold forfægter en fortolkning, som dommerpanelet finder uantagelig, kan dommerpanelet bortvise de pågældende efter første runde. Såfremt mange eller alle deltagere / deltagende hold repræsenterer denne uantagelige fortolkning, kan dommerpanelet alternativt bortvise ophavsmanden hertil efter første runde. Såfremt det ikke lader sig afgøre, hvem ophavsmanden er, kan dommerpanelet efter første runde bortvise de deltagere / deltagende hold, hvis opførelser er de ældste repræsentanter for den uantagelige fortolkning".

Den ovenstående regel kodificerede jeg, efter jeg havde afholdt konkurrencen i Maurice Ravel: Miroirs, M. 43 (bedømmelsesdato: 21. september 2019). I denne konkurrence stødte jeg for første gang på det bedømmelsesproblem, at samtlige deltagere forfægtede en uantagelig fortolkning, idet de byttede rundt på forsiringerne i Miroirs, nr. 4: "Alborada del gracioso". Reglen gjorde det muligt at placere et ansvar for den uantagelige fortolkning uden at bortvise samtlige deltagere (cfr. Ravel-konkurrencen, afsnittet "Øvrige bemærkninger A").

Ved konkurrencen i Camille Saint-Saëns: Violinkoncert nr. 3, H-mol, opus 61, R 198 (bedømmelsesdato: 8. november 2020) stødte jeg på et tilsvarende problem, hvorefter mange af konkurrencedeltagerne reducerede et kvadrupelgreb til ét eller to enkeltgreb, endskønt en så omfattende reduktion ikke var nødvendig rent teknisk (cfr. Saint-Saëns-konkurrencen, afsnittet "Øvrige bemærkninger A", bemærkningerne ad Yehudi Menuhin (London Symphony Orchestra, dir. Gaston Poulet)). Bedømmelsesproblemet i Saint-Saëns-konkurrencen foranledigede mig til at kodificere flg. regel (cfr. musikkonkurrencereglerne, kapitlet "Om bedømmelsen af deltagerne i musikkoncurrencerne"):

"Partier for strygeinstrumenter er langt fra altid skrevet af komponister, der har forstand på strygeinstrumenter. Det betyder bl.a., at kvadrupelgreb, tripelgreb og dobbeltgreb i et parti, som er skrevet for et strygeinstrument, ikke altid lader sig spille som noteret; og selvom disse akkordgreb altid kan spilles arpeggierte, er det ikke altid hensigtsmæssigt at spille disse

akkordgreb arpeggierede. Derfor forventer dommerpanelet, at strygere spiller dobbeltgreb, tripelgreb og kvadrupelgreb arpeggierede, hvis disse greb ikke kan spilles som noteret. Til nøds kan dommerpanelet acceptere, at strygere reducerer et kvadrupelgreb til et tripelgreb eller dobbeltgreb, idet 1 eller 2 noder udelades, hvis kvadrupelgrebet ikke kan spilles som noteret. Tilsvarende gælder for reduktion af tripelgreb til dobbeltgreb, hvis tripelgrebet ikke kan spilles som noteret. Men dommerpanelet kan ikke acceptere, at dobbeltgreb, tripelgreb eller kvadrupelgreb reduceres til enkeltgreb".

I forbindelse med konkurrencen i Édouard Lalo: Symphonie espagnole, D-mol, opus 21 (bedømmelsesdato: 19. oktober 2022) dukkede der et bedømmelsesproblem op, som er nært beslægtet med bedømmelsesproblemet fra Saint-Saëns-konkurrencen, nemlig at mange af violinsolisterne reducerede et kvadrupelgreb til ét dobbeltgreb, endskønt kvadrupelgrebet nemt kunne opløses i to dobbeltgreb (cfr. Lalo-konkurrencen, afsnittet "Øvrige bemærkninger A", bemærkningerne ad Yehudi Menuhin (Orchestre Symphonique de Paris, dir. George Enescu)). I umiddelbar forlængelse af Lalo-konkurrencen valgte jeg derfor at kodificere flg. regel (cfr. musikkonkurrencereglerne, kapitlet "Om bedømmelsen af deltagerne i musikkonkurrencerne"): "Mere specielt forlanger dommerpanelet, at violinisten opløser et kvadrupelgreb i to dobbeltgreb, hvis det kan lade sig gøre. Kvadrupelgreb i en violinkoncert kan altid opløses i to dobbeltgreb, hvis komponisten er violinist og derfor kender violinens fingersætningssystem. Dommerpanelet tillader altså ikke, at et kvadrupelgreb reduceres til et tripelgreb eller ét dobbeltgreb, hvis kvadrupelgrebet kan opløses i to dobbeltgreb. Tilsvarende retningslinjer gælder for de øvrige strygeinstrumenter".

Konkurrencen i Lalos symphonie espagnole er medtaget i "Musikkonkurrencer, bind 3". Af mine musikkonkurrenceregler, kapitlet "Om fortrinsretsreglerne", fremgår det, at fortrinsret kun kan erhverves, såfremt den fortrinsretserhvervende (solist, ensemble eller orkester) har en præsens på YouTube. I tilknytning til denne overordnede regel har jeg i konkurrencen om Arnold Schönberg: Klaverkoncert, opus 42 (bedømmelsesdato: 13. februar 2023) gennem min domspraksis udviklet en supplerende regel, der angiver kriterier for, hvad det i mine musikkonkurrencer vil sige at have en præsens på YouTube (cfr. Schönberg-konkurrencen, afsnittet "Generelle bemærkninger", bemærkningerne ad James Irsay). Om formålet med denne supplerende regel skriver jeg flg. i Schönberg-konkurrencens afsnit "Generelle bemærkninger": "Der er altså grænser for, hvor anonymt man kan føre sig frem på YouTube, hvis man ønsker at opnå fortrinsret i dommerpanelets musikkonkurrencer. I nærværende konkurrence handler afvisningen af James Irsay ikke mindst om risikoen for, at to forskellige klaversolister med præcis det samme navn kunne blive forvekslet".

Konkurrencen i Schönbergs klaverkoncert er medtaget i "Musikkonkurrencer, bind 3".

I forbindelse med konkurrencen om Arnold Schönberg: Klaverkoncert, opus 42 (bedømmelsesdato: 13. februar 2023) udviklede jeg gennem min domspraksis den regel, at bedømmelsen ved en konkurrence i én eller flere koncerter *kan* inddrage orkestrets præstationer i 2. runde eller 3. runde, hvis koncerten er utraditionel, således at solisten eller solistgruppen ikke er hovedpersonen fra A til Z (cfr. Schönberg-konkurrencens afsnit "Generelle bemærkninger").

I konkurrencen om Johannes Brahms: Klaverkvintet, F-mol, opus 34 (bedømmelsesdato: 10. marts 2021) udviklede jeg gennem min domspraksis den regel, at i det omfang jeg i en

kammermusikkonkurrence har valgmuligheder mellem flere forskellige relevante bidrag fra en fortrinsberettiget solist, vil jeg af musikkonkurrenceretlige grunde tilstræbe, at en fortrinsberettiget solist (pianist, violinist) så vidt muligt kun optræder på ét hold (cfr. Brahms-konkurrencen, afsnittet "Generelle bemærkninger"). Denne regel har jeg efterfølgende benyttet ved konkurrencen om Ludwig van Beethoven: Klavertrio, B-dur, opus 97, "Ærkehertug" (bedømmelsesdato: 23. august 2021) og konkurrencen om Richard Strauss: Violinsonate, Es-dur, opus 18, TrV 151 (bedømmelsesdato: 10. april 2023), cfr. Beethoven-konkurrencen, afsnittet "Generelle bemærkninger", og Strauss-konkurrencen, afsnittet "Generelle bemærkninger". Konkurrencen i Richard Strauss' violinsonate er medtaget i "Musikkonkurrencer, bind 3".

Ved konkurrencen i Sergei Prokofiev: Violinkoncert nr. 1, D-dur, opus 19 (bedømmelsesdato: 4. juni 2019) underforstod jeg i min domspraksis en regel for, hvordan jeg finder ud af, om en violinist eller bratschist har tonekvalitetsproblemer i det høje register. Denne regel er for første gang beskrevet i konkurrencen om Richard Strauss: Violinsonate, Es-dur, opus 18, TrV 151 (bedømmelsesdato: 10. april 2023), afsnittet "Generelle bemærkninger", og reglen er gentaget i nærværende introduktion, afsnittet "Bedømmelsesproblemer".

Ved konkurrencen i Sergei Prokofiev: Symfoni nr. 3, C-mol, opus 44 (bedømmelsesdato: 2. oktober 2021) udviklede jeg gennem min domspraksis den regel, at ved besættelsen af vinderpladser i en musikkonkurrences 3. runde er det muligt at gribe tilbage til bedømmelsen i 2. runde, når 2. runde og 3. runde som udgangspunkt ikke fokuserer på de samme bedømmelseskriterier og -principper. Udgangspunktet i 2. runde var holdenes tempovalg; udgangspunktet i 3. runde var holdenes orkesterklang. Først dannede holdenes tempovalg grundlag for en frasortering af deltagende hold i 2. runde, hvorefter vinderpladsen blev besat i 3. runde på grundlag af såvel tempovalg som orkesterklang. Også ved konkurrencen om Maurice Ravel: Gaspard de la nuit, M. 55 (bedømmelsesdato: 3. juli 2023) har denne regel fundet anvendelse: i Ravel-konkurrencen blev konkurrencedeltagere frasorteret efter 2. runde på grundlag af tempovalg; i 3. runde blev tempovalg inddraget ved besættelsen af vinderpladser, der også beroede på deltagernes valg af dynamik, anslag (klangfarver) og betoning. Foranlediget af bedømmelsen af violinsolisternes forsiringer har jeg i konkurrencen om Édouard Lalo: Symphonie espagnole, D-mol, opus 21 (bedømmelsesdato: 19. oktober 2022) og konkurrencen om Igor Stravinsky: Violinkoncert, D-dur (1931), K053 (bedømmelsesdato: 12. november 2023) gennem min domspraksis udviklet regler for, hvordan kvaliteten af violinisters forsiringer skal bedømmes, cfr. Lalo-konkurrencen, afsnittet "Afgørelse", og Stravinsky-konkurrencen, afsnittet "Afgørelse".

## Manuskriptets indhold

I mit manuskript analyserer jeg klassisk uddannede instrumentalisters opførelser af klassisk musik og moderne kompositionsmusik. Opførelserne finder jeg fortrinsvis på YouTube, men relevant indhold fra andre tilsvarende portaler (f.eks. musopen.org, classiccat.net, pianosociety.com) kan også indgå. Opførelserne analyseres, idet de organiseres i konkurrencer under auspicerne af "Concours Musical Troels Vedel de Copenhague". Konkurrencerne udgør

her en fiktiv ramme: Ingen af de udøvende musikere, hvis kunstneriske præstationer jeg analyserer, har tilmeldt sig disse konkurrencer. I musikkonkurrencerne udtaler jeg mig qua dommerpanelets formand, og derfor er sproget i musikkonkurrencerne en efterligning af sproget ved domstolene.

Manuskriptet er opdelt i flg. dokumenter:

- Adgangsbegrænsning
- Beethoven\_2022\_kvartet
- Brahms\_2022\_symfoni
- Debussy\_2022\_etuder
- Introduktion\_bind\_3
- Lalo\_2022\_koncert
- Oktet\_1
- Oversigt\_bind\_3
- Ravel\_2023\_solostykker
- Regler\_ultimo\_2023
- Schoenberg\_2023\_koncert
- Strauss\_2023\_sonate
- Stravinsky\_2023\_koncert
- Telemann\_2023\_suite
- Vivaldi\_2021\_koncerter

Dokumentet "Regler\_ultimo\_2023" beskriver, hvordan min musikkonkurrenceregelsamling (indeholdende bedømmelseskriterier og -principper, herunder også retningslinjerne for konkurrencernes praktiske organisering) tager sig ud ultimo 2023. Manuskriptets 10 musikforsøg udgøres af de musikkonkurrencer, som jeg har gennemført i perioden ultimo 2021 - ultimo 2023 (cfr. dokumentet "Oversigt\_bind\_3").

Ikke mindst af hensyn til læsere, hvis indfaldsvinkel til musikkens verden er praktisk snarere end teoretisk, f.eks. konservatoriestuderende, har jeg i mit manuskript gennemgående begrænset henvisningerne til den musikhistoriske forskning, som *ikke* er mit gebet, til et absolut minimum. Alle mine musikkonkurrencer er forsynet med et afsnit betitlet "generelle bemærkninger". I dette afsnit er det letteste og mindst forudsætningskrævende stof placeret forrest, før angivelsen af de anvendte partiturudgaver, så at læseren eventuelt kan springe det tungere og mere forudsætningskrævende stof, der i dette afsnit er placeret sidst, over.

### **Om frafaldet efter 1. runde**

I de internationale musikkonkurrencer (f.eks. Yehudi Menuhin International Competition for Young Violinists), der har en meriterende betydning for deltagerne, stilles der kun relative krav, dvs. krav der behandles således, at deres opfyldelse kan foreligge i forskellige grader. Fordi der kun stilles relative krav i disse konkurrencer, går 50% af deltagerne / de deltagende hold *ex definitione* videre til 2. runde. I 1. runde af mine musikkonkurrencer, der afholdes under

auspicierne af "Concours Musical Troels Vedel de Copenhagen", stilles der derimod ikke kun relative krav, men også absolutte krav, dvs. krav der ubetinget skal opfyldes fuldstændigt for at få adgang til 2. runde. Fordi der i 1. runde af alle mine konkurrencer stilles absolutte krav, svinger frafaldsprocenten efter 1. runde, typisk mellem 0% og 90%, afhængig af, hvor stor en procentvis andel af deltagerne / de deltagende hold der rent faktisk kan opfylde alle de absolutte krav, som stilles i 1. runde, og hvor stor en procentvis andel af deltagerne / de deltagende hold der kan præstere en konkurrencedygtig opfyldelse af alle de relative krav, som stilles i 1. runde. Hvilke krav, der i mine musikkoncurrencer behandles som relative krav, fremgår af min regelsamling, kapitlet "Om bedømmelsen af deltagerne i musikkoncurrencerne". Alle de krav, som hverken er relative eller fakultative, er eo ipso absolutte krav.

### Fortrinsretssystemet

Inden for samfundsvidenskaberne, hvor empiriske undersøgelser er langt mere udbredt end inden for humanvidenskaberne, beskæftiger man sig typisk med data, som er stokastisk fordelt. Men det er vigtigt at forstå, at de empiriske data, der indsamles og bearbejdes i de musikforsøg, som danner grundlag for disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse*, ikke er stokastisk fordelt. Når jeg afholder en musikkonkurrence i eksempelvis en klaversonate af Beethoven, vil de koncertpianister, der har opbygget en specialisering i Beethovens solistiske klaverværker, ceteris paribus have en langt større chance for at opnå en placering (vinderplads eller specialpris) end de koncertpianister, som ikke har opbygget en sådan specialisering. Derfor kan den enkelte, navngivne koncertpianists chance for at opnå en placering i Beethoven-konkurrencen ikke beskrives ved en stokastisk variabel. Følgelig kan statistiske begreber og analysemetoder ikke anvendes på musikkoncurrencernes empiriske resultater. For statistiske begreber og analysemetoder kan kun anvendes på empiriske data, som er stokastisk fordelt. Det følger mere specifikt heraf, at begrebet *statistisk bias* ikke er definerbart på musikkoncurrencernes empiriske resultater. Således giver det ingen mening at påstå, at fortrinsretssystemet skaber en uønsket bias i musikkoncurrencernes empiriske resultater. Hvis man derimod anonymiserer Beethoven-konkurrencens deltagere således, at konkurrencedeltagerne beskrives som mandlig\_klaversolist\_1, mandlig\_klaversolist\_2, ... mandlig\_klaversolist\_20, kvindelig\_klaversolist\_1, kvindelig\_klaversolist\_2, ... kvindelig\_klaversolist\_20, kan sandsynligheden for, at mandlig\_klaversolist\_n (hvor n tilhører mængden af positive hele tal, og n er mindre end eller lig med 20) opnår en placering, beskrives ved en stokastisk variabel, og sandsynligheden for, at kvindelig\_klaversolist\_m (hvor m tilhører mængden af positive hele tal, og m er mindre end eller lig med 20) opnår en placering, kan ligeledes beskrives ved en stokastisk variabel, da vi ikke kender de enkelte solisters identitet og derfor heller ikke kender deres specialisering. Eftersom det anonymiserede datamateriale således er stokastisk fordelt, ville et fortrinsretssystem skabe en uønsket statistisk bias i det anonymiserede datamateriale. Vil man forske inden for *musikalsk opførelsesanalyse*, idet man anonymiserer konkurrencedeltagerne, skal udvælgelsen af konkurrencedeltagere derfor være tilfældig. Benytter man YouTube som datakilde, vil resultaterne af en "tilfældig" søgning efter relevante YouTube-videoer dog ikke blive helt tilfældig i sig selv, da de udøvende musikere,

deres arvinger eller pladeselskaber kan betale YouTube for at få vist deres videoer øverst i listen med søgeresultater. Men hvis man fra søgeresultaterne udvælger de videoer, som skal indgå i konkurrencen, idet man benytter en tilfældighedsgenerator (f.eks. "man slår plat og krone" eller anvender et program, der genererer nuller og 1-taller i en tilfældig rækkefølge), vil udvælgelsen af YouTube-videoer med et for konkurrencen relevant indhold blive tilfældig. Såfremt man vælger at forske inden for *musikalsk opførelsesanalyse*, idet man anonymiserer konkurrencedeltagerne, opstår der til gengæld et nyt problem, som skal håndteres, nemlig *statistisk signifikans!*

Det er vigtigt at være opmærksom på, at enhver indsamling af empiri, der finder sted i videnskabeligt øjemed, opererer på to forskellige planer, når det empiriske materiale tilvejebringes ved hjælp af inddragelse af forsøgspersoner. På den ene side er genereringen af den videnskabelige empiri styret af forskningsprojektets overordnede videnskabelige formål. På den anden side kan forskeren få brug for at motivere forsøgspersonerne til at deltage i undersøgelsen. På den ene side finder indsamlingen af empiri sted af hensyn til forskningsprojektets overordnede videnskabelige formål. På den anden side kan den empiriske undersøgelse ikke gennemføres uden beredvillige forsøgspersoner. I de empiriske undersøgelser (musikforsøg), som er fundamentet for disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse*, er forsøgspersonerne udøvende musikere. For at motivere de udøvende musikere til at deltage i mine musikforsøg benytter jeg fortrinsvis 4 *motivationsskabende faktorer* (incitament): vinderpladser, specialpriser, fortrinsretssystemet og musikforsøgenes repertoire. Formålet med musikforsøgene er *ikke* at besætte vinderpladser, uddele specialpriser, tildele fortrinsret til solister, ensembler og orkestre samt tilpasse musikforsøgenes repertoire til forsøgspersonernes interesser. Mit formål med musikforsøgene er at grundlægge disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse*, at videreudvikle min skole / teoriretning inden for den musikalske opførelsesanalyse samt at opnå anerkendelse for mine musikvidenskabelige bedrifter. Men vinderpladser, specialpriser, fortrinsretssystemet og musikforsøgenes repertoire er *motivationsskabende faktorer*, som jeg benytter for at få de udvalgte forsøgspersoner til at deltage i mine musikforsøg.

I forbindelse med forberedelsen af min allerførste kammermusikkonkurrence i Wolfgang Amadeus Mozart: Violinsonate nr. 18, G-dur, KV 301; Violinsonate nr. 21, E-mol, KV 304; Violinsonate nr. 35, A-dur, KV 526 (bedømmelsesdato: 25. december 2018) foretog jeg en tilfældig søgning efter relevante bidrag på YouTube. Det første søgeresultat udgjordes for 80-90% vedkommende af YouTube-videoer, hvori konservatoriestuderende spillede violinsonater af Mozart. Hvorfor det? Fordi Google's søgemaskine, der ikke kendte noget til mine søgeresultatspræferencer, antog, at jeg havde de samme søgeresultatspræferencer som hovedparten af de øvrige YouTube-brugere, som søger efter YouTube-videoer med kammermusik. 80-90% af alle de YouTube-brugere, der søger efter YouTube-videoer med kammermusik, er konservatoriestuderende, som søger efter videoer, hvori deres studiekammerater spiller kammermusik. Men eftersom jeg ikke har nogen interesse i, at konservatoriestuderende skal udgøre 80-90% af deltagerne i mine kammermusikkoncurrencer, havde jeg brug for at lære Google's søgemaskine, hvordan mine søgeresultatspræferencer ser ud. Til dette formål foretog jeg målrettede søgninger på YouTube efter videoer, hvori de violinsolister og klaversolister, som havde deltaget i mine 4 forudgående solistkonkurrencer i

2018, spillede de efterspurgte violinsonater af Mozart. Dermed havde jeg opfundet fortrinsretssystemet de facto, selvom jeg først indførte fortrinsretssystemet de jure i forbindelse med konkurrencen i Franz Schubert: 4 Impromptus, opus 90, D 899 (bedømmelsesdato: 20. marts 2019). Det er således et overordnet videnskabeligt formål med fortrinsretssystemet at lære Google's søgemaskine, hvordan mine søgeresultatspræferencer ser ud, så at resultaterne af "tilfældige søgninger" på YouTube efter relevante bidrag til mine musikforsøg så vidt muligt stemmer overens med mine søgeresultatspræferencer.

Et andet vigtigt videnskabeligt formål med fortrinsretssystemet er at facilitere kønskvotering ved solistkonkurrencer i værker med kun ét solistparti. Uden et fortrinsretssystem ville det være sværere at finde tilstrækkeligt mange konkurrencebidrag fra kvindelige solister. Hvorfor det? Fordi resultatet af en "tilfældig søgning" på YouTube efter relevante konkurrencebidrag ikke er tilfældigt, men resultatet af en prioriteret søgning, der konsekvent frasorterer de relevante YouTube-videoer, som opnår færrest visninger. Men da de mandlige solister som oftest er mere kendt i den bredere offentlighed end de kvindelige solister, får de mandlige solisters YouTube-videoer som regel flere visninger end de kvindelige solisters; og desårsag frasorterer Google's søgemaskine fortrinsvis YouTube-videoer med kvindelige solister, når jeg foretager en "tilfældig søgning" på YouTube efter relevante bidrag til en forestående solistkonkurrence i værker med kun ét solistparti.

## Kønskvotering

Hvorfor udøver jeg kønskvotering i mine solistkonkurrencer i værker med kun ét solistparti? Årsagen er ikke blot, at jeg ønsker at vise respekt for kvinder! Kønskvoteringen tjener et videnskabeligt formål, nemlig at undersøge, om den traditionelle opfattelse, at mænd har større talent for at lære at spille på et musikinstrument end kvinder, er korrekt. Men for at afprøve om en hypotese er sand, er man nødt til indledningsvis at antage, at hypotesen kunne være falsk og derefter undersøge, om hypotesen kan falsificeres (cfr. Karl Poppers videnskabsfilosofiske falsifikationisme). Hvis hypotesen kan falsificeres, må den være falsk; hvis hypotesen ikke kan falsificeres, må den være sand. Men fordi jeg indledningsvis antager, at hypotesen "mænd har større talent for at lære at spille på et musikinstrument end kvinder" er falsk, er kønsfordelingen i mine klaversolistkonkurrencer så vidt mulig den samme som blandt konservatoriernes klaverstuderende, nemlig fifty-fifty. I mine violinsolistkonkurrencer for all-round violinister er kønsfordelingen så vidt mulig også fifty-fifty, endskønt kvinder nu til dags udgør mere end halvdelen af konservatoriernes all-round violinstuderende; det er nemlig ikke muligt at nå op på en større andel af kvinder i mine violinsolistkonkurrencer for all-round violinister! Hvis hypotesen "mænd har større talent for at lære at spille på et musikinstrument end kvinder" var sand, ville kønskvoteringen, der i mine violinsolistkonkurrencer for all-round violinister og mine klaversolistkonkurrencer indebærer, at kønsfordelingen så vidt mulig er fifty-fifty, blot betyde, at konkurrencedygtige mandlige solister skulle kæmpe imod kvindelige solister, der ikke er konkurrencedygtige. Hvis de kvindelige all-round violinsolister er i stand til at opnå placeringer i samme omfang som de mandlige all-round violinsolister, må hypotesen "mænd har større talent for at lære at spille på et musikinstrument end kvinder" være falsk. Samme

ræsonnement gælder for klaversolisterne. Det må dog her understreges, at man ikke endegyldigt kan teste hypotesen "mænd har større talent for at lære at spille på et musikinstrument end kvinder" ved blot at afholde nogle få solistkonkurrencer i værker af en håndfuld komponister. For at teste hypotesen "mænd har større talent for at lære at spille på et musikinstrument end kvinder" skal man afholde mange solistkonkurrencer i værker af en lang række forskellige komponister fra flere forskellige stilperioder.

### **Bedømmelsesproblemer**

Det er en traditionel antagelse ved bedømmelse af opførelser af værker inden for klassisk musik og moderne kompositionsmusik, at tempovalg er det vigtigste bedømmelseskriterium (cfr. e.g. Walter Frisch: Brahms. The Four Symphonies. New Haven, London: Yale University Press, 2003, Chapter 8: "Traditions of Performance"). Endskønt tempovalg utvivlsomt er et vigtigt bedømmelseskriterium (eller rettere: et vigtigt underkriterium af bedømmelseskriteriet *værkfortolkning*), og jeg følgelig ofte inddrager tempovalg ved bedømmelsen af de udøvende musikeres opførelser, er det ikke anbefalelsesværdigt, at basere hele bedømmelsen i en musikkonkurrencens runder efter 1. runde alene på tempovalg. For det første vil originaliteten i tempovalget i musikkonkurrencens ældste opførelse være ubestemmelig, da en bestemmelse af originaliteten i tempovalget i musikkonkurrencens ældste opførelse forudsætter inddragelse af opførelser, der er endnu ældre end musikkonkurrencens ældste opførelse. For det andet er antallet af plausible tempovalg i det opførte værk ikke ubegrænset, og derfor vil alle plausible tempovalg ofte være repræsenteret blandt musikkonkurrencens ældre opførelser. Derfor har musikkonkurrencens yngre opførelser som oftest valget mellem et plausibelt tempovalg, der allerede er repræsenteret af én eller flere ældre opførelser, eller et tempovalg, der ikke er plausibelt. Heraf følger, at såfremt bedømmelsen af en musikkonkurrencens opførelser efter 1. runde alene baseres på tempovalg, har musikkonkurrencens yngre opførelser sjældent en realistisk chance for at gøre sig gældende. Det vil sige, at en bedømmelse alene baseret på tempovalg i en musikkonkurrencens runder efter 1. runde tendentielt vil favorisere musikkonkurrencens ældre opførelser, uden at det dermed er påvist, at disse ældre opførelser er de bedste.

Hvis man ser nærmere på mine konkrete musikkonkurrenceresultater, er der en klar tendens til, at mandlige solister, især afdøde mandlige solister, klarer sig bedst, når konkurrencedeltagerne udelukkende konkurrerer på tempovalg. Jo flere forskellige hensyn jeg inddrager ved bedømmelsen af solisternes værkfortolkninger, desto dårligere klarer de mandlige solister sig, fordi de mandlige solister er langt mere tilbøjelige end de kvindelige solister til at fokusere hele værkfortolkningen på ét aspekt, typisk tempovalg. Når jeg slet ikke inddrager tempovalg ved bedømmelsen af solisternes værkfortolkninger (f.eks. i Bartók-solistkonkurrencer), er der en stor risiko for, at ingen mandlige solister opnår en placering. Kort sagt er det først og fremmest de mandlige solisters meget snævertsynede, ensidige og smalsporede indfaldsvinkel til værkfortolkning, der er hovedårsagen til, at de mandlige solister ikke klarer sig bedre i mine solistkonkurrencer. Desværre for de mandlige solister er der ikke mange komponister, som har

affattet deres værker ud fra den overbevisning, at tempo skulle være det eneste væsentlige værkaspekt.

Hvordan finder jeg ud af, om en violinist eller bratschist har problemer med skinger tone i det høje register? Først afspiller jeg opførelsen på fuld lydstyrke på en Android Smartphone med stereohøjtalere. Såfremt jeg ved første afspilning konstaterer problemer med skinger tone i det høje register, foretager jeg anden afspilning med 70-80% lydstyrke. Såfremt jeg også konstaterer problemer med skinger tone i det høje register ved anden afspilning, konkluderer jeg, at violinisten eller bratschisten har problemer med skinger tone i det høje register i det omfang, som anden afspilning indikerer. Såfremt første afspilning på fuld lydstyrke indikerer, at violinisten eller bratschisten har problemer med skinger tone i det høje register, men anden afspilning med 70-80% lydstyrke indikerer, at violinisten eller bratschisten ikke har problemer med skinger tone i det høje register, må de tilsyneladende problemer med skinger tone i det høje register ved første afspilning skyldes forvrængning af lydsignalet, fortrinsvis forvrængning af lydsignalet i lydstudieudstyrets / lydoptagelsesudstyrets elektriske kredsløb.

I ethvert elektrisk kredsløb er der forvrængning (engelsk: distortion), og denne forvrængning ændrer frekvensindholdet på lydsignalet, således at output signalet er forskelligt fra input signalet, når signalet passerer igennem sound hardware, f.eks. en mikrofon, lydoptagelsesudstyr eller en højtaler (cfr. Thomas D. Rossing: *The Science of Sound*. 2. edition. Reading (Massachusetts): Addison-Wesley, 1990, side 447). I lydstudieudstyr / lydoptagelsesudstyr vil forvrængningen normalt være en voksende funktion af lydstyrken: jo højere lydstyrke, desto større forvrængning. Når lydsignalet sendes over internettet fra YouTube til stereohøjtalerne på min smartphone, vil ethvert af de elektriske kredsløb, som lydsignalet gennemløber, kunne bidrage til den samlede forvrængning på lydsignalet; men da mange af de videoer, som jeg afspiller fra YouTube, såvel pladeindspilninger som live-koncerter, ikke udviser nogen identificerbare problemer med skinger tone i det høje register hos violinister eller bratschister, idet den ovenstående heuristiske regel anvendes, må problemer med skinger tone i det høje register hos violinister eller bratschister i de afspillede YouTube-videoer fortrinsvis tilskrives kildesystemerne, dvs. de systemer, der er brugt til at optage lyden og eventuelt foretage en efterbehandling af lydoptagelsen f.eks. i form af fjernelse af støj, konvertering af lydformatsformatet eller lignende. I reglen er det udstyr, som jeg benytter til at afspille YouTube-videoerne, nyere (og ofte væsentligt nyere) end kildesystemerne, der har genereret YouTube-videoernes lydspor; alene af denne grund er det usandsynligt, at problemer med skinger tone i det høje register hos violinister eller bratschister i de afspillede YouTube-videoer kan bortforklares med forvrængning i de elektriske kredsløb i stereohøjtalerne på min smartphone eller forvrængning i de elektriske kredsløb i min internetudbyders netværk.

### **Musikalsk opførelsesanalyse versus musikpsykologi**

Eftersom den ældste del af musikpsykologien fokuserer på perception af musik og derfor benytter perceptionspsykologiske begreber, teorier og metoder (cfr. Helga de la Motte-Haber & Günther Rötter (Hrsg.): *Musikpsychologie*. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft,

hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Band 3. Laaber: Laaber-Verlag, 2005, side 26), og den musikalske opførelsesanalyse tager afsæt i perception af musikopførelser, eksisterer der et grænseområde mellem musikalsk opførelsesanalyse og musikpsykologi. En fyldestgørende beskrivelse af dette grænseområde ville kræve en separat afhandling, der ville overskride rammerne for denne introduktion. Iblødt de fælles begreber og problemstillinger fra dette grænseområde kunne nævnes *klangfarve* (tysk: Klangfarbe, engelsk: tone colour, timbre). Der er dog også vigtige terminologiske forskelle mellem den musikalske opførelsesanalyse og musikpsykologien. I musikpsykologien betegner begrebet tonekvalitet (tysk: Tonqualität), som blev introduceret af den ungarske musikpsykolog Géza Révész i 1912, den perciperede kvalitet / karakter, der bevirker, at C0, C1, C2, C3, C4 (bassernes og tenorernes høje C, nøglehuls-C'et), C5 (sopranernes og alternes høje C), C6, C7, C8 og C9 alle fremtræder for den bevidsthed, der perciperer musikken, som tonen C til trods for forskellene i tonehøjde (cfr. Helga de la Motte-Haber & Günther Rötter (Hrsg.), op.cit., side 22f., 149ff., 157f.). I den musikalske opførelsesanalyse betegner begrebet tonekvalitet derimod et musikakustisk fænomen, der er specifikt for strygeinstrumenter og blæseinstrumenter, e.g. skinger tone eller fravær af skinger tone i det høje register hos violinister. Tonekvalitet i den sidstnævnte betydning er ikke definerbart for tasteinstrumenter.

### **Musikalsk opførelsesanalyse versus musikhistorie**

Det er udtryk for en fatal misforståelse at tro, at musikalsk opførelsesanalyse blot er musikkritik garneret med musikhistorisk lærdom. Forskning inden for disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse* kræver i sagens natur forskningstalent; musikkritik kræver intet forskningstalent. Som jeg allerede har demonstreret i mine musikkonkurrencer og den dertilhørende regelsamling, stiller disciplinen *musikalsk opførelsesanalyse* spørgsmål, som ingen musikkritiker har tid til - og som oftest heller ikke tilstrækkelige forudsætninger for - at besvare. Endskønt en forsker inden for *musikalsk opførelsesanalyse* har brug for at tilegne sig relevant musikhistorisk viden om komponisterne og deres værker, er mange af de spørgsmål, som musikhistorikere fokuserer på, irrelevante for en forståelse af, hvordan et givet musikalsk værk kan opføres, og hvorfor én opførelse er bedre end en anden. For en musikhistoriker har musikteori en altafgørende og helt uomgængelig betydning som grundlag for den musikhistoriske analyse; men for den musikalske opførelsesanalyse har musikteori i bedste fald en marginal betydning (eksempel: konkurrencen i Wolfgang Amadeus Mozart: Klaverkoncert nr. 21, C-dur, KV 467, "Elvira Madigan" (bedømmelsesdato: 26. februar 2020), afsnittet "Afgørelse", bemærkningerne ad Simone Dinnerstein og Artur Schnabel) og som oftest slet ingen relevans. Inden for musikalsk opførelsesanalyse er det overordnede spørgsmål: hvordan skal musikken lyde? Dette spørgsmål er et musikæstetisk spørgsmål. Musikæstetiske spørgsmål kan af principielle grunde ikke besvares ved hjælp af musikteoretiske overvejelser! Desforuden stiller den musikalske opførelsesanalyse spørgsmål til komponisternes værker, som ingen musikhistorikere beskæftiger sig med. Et godt eksempel herpå er den historiske analyse af angivelser i Bartóks 2. violinkoncert, som jeg gennemfører i konkurrencen om Béla Bartók:

Violinkoncert nr. 2, Sz. 112, BB 117 (bedømmelsesdato: 23. maj 2021), afsnittet "Generelle bemærkninger".

### Terminologi

Et *appendix* betegner i mine musikkonkurrencer et afsluttende afsnit, som - anbragt efter afgørelsen - meddeler stof, der kunne være interessant for læserne af den pågældende konkurrence, men som ikke har direkte betydning for forståelsen af konkurrencen. En *efterskrift* betegner i mine musikkonkurrencer et afsluttende afsnit, som - anbragt efter afgørelsen - meddeler stof, der har direkte betydning for forståelsen af konkurrencen, men som af fremstillingsmæssige grunde er udskilt som et særskilt afsnit. *Noter* omfatter i mine musikkonkurrencer faktisk stof, der af fremstillingsmæssige grunde er udsondret i et særskilt afsnit. *Noter* indeholder ingen bedømmelse, men tjener ofte som grundlag for bedømmelsen. *Noter* har intet med fodnoter eller slutnoter at gøre!