

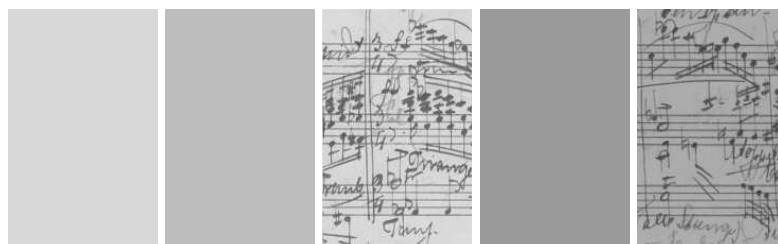
Rued Langgaard
SYMFONI NR. 11 "IXION"
SYMPHONY NO. 11 "IXION"

(1944-45)

BVN 303

Kritisk udgave ved
Critical edition by
Ole Ugilt Jensen og / and
Bendt Viinholt Nielsen

PARTITUR / SCORE



Rued Langgaard: Symfoni nr. 11 "Ixion" (BVN 303)
Kritisk udgave ved Ole Ugilt Jensen og Bendt Viinholt Nielsen
© 2003 Edition Samfundet, København
Copyright overført 2014 til Edition Wilhelm Hansen AS, København
Nærværende udgave publiceret 2022

BVN-numre refererer til Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaards Kompositioner. Annoteret værkfortegnelse. (Rued Langgaard's Compositions. An Annotated Catalogue of Works. With an English Introduction)*. Odense Universitetsforlag, 1991.

Hovedredaktør for Rued Langgaard Udgaven: Bendt Viinholt Nielsen.
Engelsk oversættelse: James Manley og Michael Chesnutt.
Layout: Hans Mathiasen.

Rued Langgaard Udgaven blev etableret i 2000 med støtte fra Carlsbergfondet.
Udarbejdelsen af denne kritiske udgave blev støttet af Langgaard-Fonden og Augustinus Fonden.
Partituret blev oprindeligt publiceret af Edition Samfundet.
Den her foreliggende, nye udgave er støttet af Augustinus Fonden.

Rued Langgaard Udgaven
c/o Edition Wilhelm Hansen AS
Bornholmsgade 1A
1266 København K
Danmark
www.wisemusicclassical.com/publishers/edition-wilhelm-hansen
<http://langgaard.dk>

ISBN 978-87-598-3460-2
WH32419

Orkestermateriale til leje

Spilletid: 5½ minut

*IXION blev bundet til et evigt rullende brændende
Flammehjul.*

Rued Langgaard

Rued Langgaard: Symphony No. 11 "Ixion" (BVN 303)
Critical edition by Ole Ugilt Jensen and Bendt Viinholt Nielsen
© 2003 Edition Samfundet, Copenhagen
Copyright assigned 2014 to Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen
The present edition published 2022

BVN numbers refer to Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaards Kompositioner. Annoteret værkfortegnelse. (Rued Langgaard's Compositions. An Annotated Catalogue of Works. With an English Introduction)*. Odense Universitetsforlag, 1991.

General editor of the Rued Langgaard Edition: Bendt Viinholt Nielsen.
English translation: James Manley and Michael Chesnutt.
Layout: Hans Mathiasen.

The Rued Langgaard Edition was established in 2000 with the support of the Carlsberg Foundation.
The preparation of this edition was supported by the Langgaard Foundation and the Augustinus Foundation.
The score was originally published by Edition Samfundet.
The present new publication was supported by the Augustinus Foundation.

The Rued Langgaard Edition
c/o Edition Wilhelm Hansen AS
Bornholmsgade 1A
DK-1266 Copenhagen K
Denmark
www.wisemusicclassical.com/publishers/edition-wilhelm-hansen
<http://langgaard.dk>

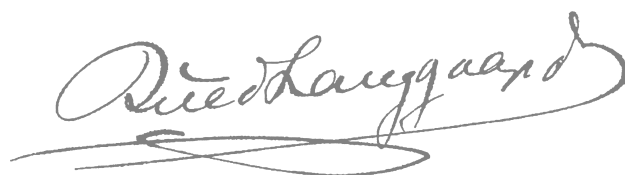
ISBN 978-87-598-3460-2
WH32419

Orchestral material for hire

Duration: 5½ minutes

*IXION was bound to an eternally rolling, burning
wheel of flame.*

Rued Langgaard

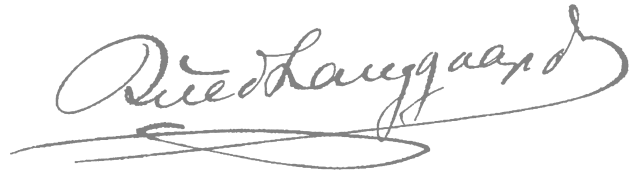


INDHOLD

OM UDGAVEN	4
OM SYMFONI NR. 11	5
STRUMENTI DELL'ORCHESTRA	10
NOTE TIL DIRIGENTEN	10
SYMFONI NR. 11	11
KILDER OG KRITISK BERETNING	40

CONTENTS

ABOUT THIS EDITION	4
ABOUT SYMPHONY NO. 11	5
STRUMENTI DELL'ORCHESTRA	10
NOTE TO THE CONDUCTOR	10
SYMPHONY NO. 11	11
SOURCES AND CRITICAL COMMENTARY	40



OM UDGAVEN

Denne kritiske udgave af symfoni nr. 11 er baseret på komponistens egenhændige partiturrenskrift, som foreligger i Det Kongelige Bibliotek i København (Rued Langgaards Samling, RLS 27,1). Til afklaring af komponistens intentioner for så vidt angår artikulation og frasering i strygerne takt 5-7 og tilsvarende steder har tjent en førsterenskrift af partiturets side 1-2 (RLS 25,3 [blad 14]).

Udgivernes tilføjelser og ændringer er typografisk markeret i partituret ved hjælp af skarpe parenteser og buer med brudt streg. Orienteringsfortegn i runde parenteser skyldes udgiverne. Faste fortegn for klarinetter er tilføjet af udgiverne. *Divisi*- og *unisono*-angivelser i parentes (i strygerne) skyldes ligeledes udgiverne.

Denne nye udgave er hvad noder og tekst angår identisk med den tidligere print-on-demand-udgave publiceret af Edition Samfundet. Den kritiske beretning er nu inkorporeret i udgivelsen.

Værkets mange tematiske gentagelser er i nogen grad noteret uensartet i manuskriptet, når det drejer sig om artikulation og dynamik. Udgiverne har foretaget redaktionel komplettering og tilstræbt at egaliserer notationen, hvor der er tale om éntydige parallelsteder. Parallelstederne er defineret ud fra den opfattelse, at værket omfatter fire faser begyndende i henholdsvis takt 1, 59, 98 og 151. Kompletteringen er foretaget fase for fase, hvorfor ét og samme musikalske 'modul' kan optræde med skiftende artikulation og dynamik igennem symfonien. Udgiverne har ikke set nogen anledning til at udelade eller ændre hovedparten af kildens relativt ubetydelige, enkeltstående detaljer inden for artikulation og dynamik, hvorfor sådanne vil være at finde i udgaven. Som eksempel kan nævnes strygernes *crescendi* i t. 105. Det er op til den musikalske fortolkning at afgøre, om forhold af denne art eventuelt skal have gyldighed i andre, tilsvarende takter.

Der henvises i øvrigt til *Kilder og kritisk beretning* s. 40

ABOUT THIS EDITION

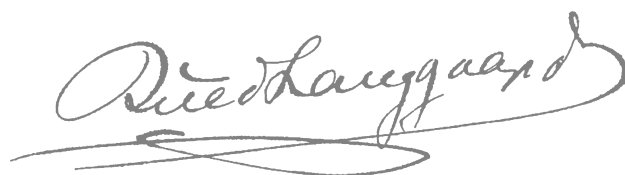
This critical edition of Symphony No. 11 is based on the composer's own fair copy of the score in the Royal Danish Library in Copenhagen (Rued Langgaard's Collection, RLS 27,1). For clarification of the composer's intentions as regards articulation and phrasing in the strings in bb. 5-7 and similar places, a first fair copy of pp. 1-2 of the score has been used (RLS 25,3 [folio 14]).

The editors' additions and emendations are marked typographically in the score by square brackets and broken-line slurs and ties. The guiding accidentals in round brackets have been inserted by the editor. Key signatures for the clarinets have been supplied by the editors. *Divisi* and *unisono* markings in brackets (in the strings) have also been added by the editors.

As regard music and text, the present, new edition is identical with the previous print-on-demand-edition published by Edition Samfundet. The critical commentary is now incorporated into the publication.

The many thematic repetitions in the work are to some extent inconsistently notated in the manuscript when it comes to articulation and dynamics. Such instances have been completed and notated uniformly by the editors where they are clearly parallel passages. The parallel passages have been defined on the assumption that the work comprises four phases beginning respectively at bars 1, 59, 98 and 151. The completion has been carried out phase by phase, which is why one and the same musical 'module' may appear with changing articulation and dynamics in the course of the symphony. The editors have seen no reason to omit or change the majority of the source's relatively insignificant, isolated details in articulation and dynamics, so such instances will be found in the edition. An example that can be mentioned is the *crescendi* in the strings at b. 105. It is a matter of musical interpretation to decide whether aspects like this should be generalized.

Further information is given in *Sources and critical commentary* p. 40



OM SYMFONI NR. 11

Det eneste, der foreligger fra Langgaards hånd til belysning af værkets titel, er den note som gengives s. 2.

Historien om den græske sagnskikkelse Ixion læses i sin mest fuldstændige form hos Pindar (o. 520-440 f. Kr.), men han nævnes også af andre forfattere, bl.a. Homer og Ovid. Ixion havde ombragt sin svigerfar og havde som følge deraf måttet drage i eksil. Zeus fik imidlertid medlidenhed med ham og inviterede ham til Olympen som gæst. Her blev Ixion så indtaget i Hera, Zeus' hustru, at han ikke kunne modstå fristelsen til at begære hende. Det var en klar overskridelse af gæstebudets præmisser, og som straf blev Ixion bundet til et flammende hjul, som i al evighed roterer i luften i Tartaros, underverdens dybeste sted. Guderne gav også ordre til, at Ixion altid skulle råbe: "Man skal vise taknemmelighed mod sin velgører".

Symfonien blev påbegyndt i december 1944 – en mere præcis datering kendes ikke. Det foreliggende skitsemateriale er begrænset, og på en af skitserne har Langgaard da også noteret, at symfonien blev "sat op i partitur med det samme" – altså uden kladde. Partiturrenskriften bærer slutdateringen 17. januar 1945. Symfonien blev således fuldført før symfoni nr. 10, der forelå i renskrift en måned senere.

Langgaard, der var bosat i Ribe, indleverede straks symfonien til Statsradiofonien som programforslag gennem dirigenten Launy Grøndahl. Partituret bar titlen *Evighedskrig* og betegnelsen *Stretto-Symfoni Nr. 11* (*stretto* betyder snæver, stram på italiensk – ordet anvendes også af Langgaard om den lige så knappe symfoni nr. 12). Manuskriptet blev returneret fra Statsradiofonien med afslag om opførelse den 2. marts 1945, men i de følgende seks år var partituret flere gange frem og tilbage mellem Langgaard og radioens musikafdeling. I korrespondancen med Statsradiofonien (nu i Rigsarkivet) nævner Langgaard værket utallige gange under stadigt skiftende titler af mere eller mindre provisorisk eller provokerende karakter. Ud over *Evighedskrig*, som er den mest 'stabile' af de mange forslag, drejer det sig om *Exsecratio*, *Solbrand*, *Brandsol*, *Under Satans Sol*, *Dødsejlerkrig*, *Evighedslyn*, *Som Lynet er Kristi Genkomst!* *Fanden personlig*, *Misterio* [i.e. *Mistero*] *radioso*, *Solvanvid*, *Solâmok* (*Solâmok*), *Det uudslukkelige Solstik*. Sidstnævnte er naturligvis et udfald mod Carl Niensens *Det uudslukkelige*.

ABOUT SYMPHONY NO. 11

The only material from Langgaard himself to shed any light on the title of the work is the note shown on p. 2.

The story of the Greek mythological figure Ixion can be read in its most complete form in Pindar (c. 520-440 BC), but he is also mentioned by other poets including Homer and Ovid. Ixion had killed his father-in-law and as a result had to go into exile. However, Zeus took pity on him and invited him to Olympus as a guest. There Ixion became so infatuated with Hera, the wife of Zeus, that he could not resist the temptation to try to seduce her. This was a clear transgression of the terms of his invitation to the banquet, and as a punishment, Ixion was tied to a flaming wheel which rotates for all eternity in the air in Tartarus, the deepest region of the underworld. The gods also ordered that Ixion was constantly to shout: "You should show gratitude to your benefactor".

The symphony was begun in December 1944 – no more precise dating is known. The available sketch material is limited, and on one of the sketches Langgaard has in fact noted that the symphony was "drawn up in full score immediately" – without a draft. The fair copy of the score bears the end-date 17 January 1945. The symphony was thus completed before Symphony no. 10, which was ready in fair copy a month later.

Langgaard, who was living in Ribe, immediately submitted the symphony to the Danish State Radio as a programme proposal through the conductor Launy Grøndahl. The score bore the title *Evighedskrig* ('Eternal War') and the designation *Stretto Symphony No. 11* (*stretto* means narrow or tight in Italian – the word was also used by Langgaard of the equally succinct Symphony no. 12). The manuscript was returned with a refusal to perform it on 2 March 1945, but over the next six years the score went back and forth several times between Langgaard and the broadcasting corporation's music department. In the correspondence with the corporation (now in the national archives) Langgaard mentions the work innumerable times with constantly changing titles of a more or less provisional or provocative character. Besides *Evighedskrig*, which is the most 'stable' of the many suggestions, the titles are *Exsecratio*, *Solbrand* (Sunburn), *Brandsol* (Fire Sun), *Under Satans Sol* (Under Satan's Sun), *Dødsejlerkrig* (Coffin Ship War), *Evighedslyn* (Eternal Lightning), *Som Lynet er Kristi Genkomst!* (Like Lightning is the Second Coming) *Fanden personlig* (The Devil in Person), *Misterio* [i.e. *Mistero*] *radioso*, *Solvanvid* (Sun Madness), *Solâmok* (*Solâmok*) (Sun Amok), *Det uudslukkelige Solstik* (The Inextinguishable Sunstroke). The last of these is of course a polemic reference to Carl Nielsen's symphony *The Inextinguishable*.

På de bevarede nodemanuskripter ses imidlertid et mere begrænset titelsortiment: *Evighedskrig*, *Mordacita*, *Brandsol*, *Ixion* og *Solrædsel*.

Da Langgaard sidste gang i januar 1951 indsendte partituret til Statsradiofonien var det under titlen *Solrædsel*. Manuskriptet henlå i Statsradiofoniens nodearkiv indtil 1965, hvor det blev udleveret til Det Kongelige Bibliotek. Allerede året efter gik det dog tilbage til Danmarks Radio med henblik på stemmeudskrivning og opførelse. Før dette havde Constance Langgaard fundet lejlighed til at rette titlen på partituret (to steder) til *Ixion*. Baggrunden for denne disposition var formodentlig ene og alene et blyantsnotat, skrevet af Rued Langgaard i juni 1952, altså måneden før han døde, og hvori han omtaler symfonien som *Ixion*. Constance Langgaard må have været overbevist om, at *Ixion* var komponistens endelige titelvalg.

Ixion nævnes dog i forbindelse med værket allerede kort efter fuldførelsen i 1945, og navnet anføres i 1948 som værkets egentlige titel. Langgaards korte note om sagnskikkelsen må antages at være formuleret på dette tidspunkt. Noten, som er anført på et nodeark, blev uaktuel, da værket atter skiftede titel. Det pågældende ark blev imidlertid genbrugt som omslag for partituret, og dermed endte noten ved et tilfælde bagest i autografpartituret (på omslagets side 3). Fra dette skjul trækkes den nu atter frem i lyset.

Der kendes to mottoer til symfonien, begge knyttet til titlen *Evighedskrig*. Et kasseret titelblad anfører således et citat fra Matthæus-evangeliet kapitel 24, vers 27: "Thi ligesom Lynet udgaar fra Østen og lyser indtil Vesten saaledes skal Menneskesønnens Tilkommelse være." Det andet er et mere kryptisk mottoforslag fra 1949 imellem Langgaards optegnelser (i Det Kongelige Bibliotek); det lyder: "Solens onde Øje brød evig frem, byder 'Udviklingen' evig Krig og Amok!"

Af flere notater og breve fremgår det, at Langgaard anså symfoni nr. 11 for at være et af sine væsentligste værker. Et sted betegner han det ligefrem som "toppunktet af al musik" (om han mener dette kvalitativt eller som en karakteristisk af en musik, som er bragt til den yderste grænse, 'sat på spidsen', er ikke ganske klart). I det omtalte notat fra 1952, hvor titlen *Ixion* anvendes, skriver Langgaard følgende om symfoni nr. 11 og 16 samt en bearbejdelse af Gades *Korsfarerne*: "Disse Musikstykker er Afslutningen paa Musikens Mission i Verden".

Uropførelsen fandt sted i Danmarks Radio den 29. juli 1968 i en studieproduktion med Odense Symfoniorkester, dirigeret af Aksel Wellejus. Den næstfølgende opførelse var en studieproduktion, som udsendtes den 22. september 1979, med Sveriges Radios symfoniorkester dirigeret af Ole Schmidt. Den første indspilning blev sendt på markedet i 1992 i pladeselskabet Danacords samlede indspilning af Langgaards symfonier med Artur Rubinstein Philharmonie (Lodz) under Ilya Stupels ledelse. Symfonien findes på vol. 5 i serien, DACOCD 408. Samme dirigent og orkester stod bag den første koncertopførelse, som fandt sted i Musikhuset Aarhus den 24. juli 1993. Ved denne lejlighed medvirkede den århusianske tuba-kvartet Tub'Amore.

I betragtning af værkets særpræg forekommer det relevant på dette sted at oplyse lidt om symfoniens kontekst og værkets form.

In the preserved music manuscripts, however, we find a more limited number of title suggestions: *Evighedskrig*, *Mordacita*, *Brandsol*, *Ixion* and *Solrædsel* (Sun Horror).

In January 1951, when Langgaard sent the score in to the broadcasting corporation for the last time, it was under the title *Solrædsel*. The manuscript lay in the corporation's music archives until 1965, when it was handed over to the Royal Danish Library in Copenhagen. However, the very next year it went back to Danmarks Radio with a view to the writing-out of the parts and a performance. Before this, Constance Langgaard had found the opportunity to correct the title on the score (in two places) to *Ixion*. The background for this was probably quite simply a pencil note written by Rued Langgaard in June 1952, that is a month before his death, where he refers to the symphony as *Ixion*. Constance Langgaard must have been convinced that *Ixion* was the composer's final choice of title.

Ixion was already mentioned, however, in connection with the work shortly after its completion in 1945, and in 1948 the name is cited as the actual title of the work. We must assume that Langgaard's brief note on the mythological character was formulated at the same time. The note, which is written on a music sheet, lost its relevance when the title of the work was changed once again. The sheet in question was re-used, however, as cover for the manuscript score, and thus the note coincidentally ended up at the back of the score (on page 3 of the cover). From this hiding-place it has now once more been brought to light.

We know of two mottoes for the symphony, both associated with the title *Eternal War*. A rejected title page quotes from the Gospel of Matthew Chapter 24, Verse 27: "For as the lightning cometh out of the east, and shineth even unto the west; so shall also the coming of the Son of Man be." The other one is a more cryptic suggested motto from 1949 among Langgaard's notes (in the Royal Danish Library); it says: "The evil eye of the sun broke forth eternally, offers 'Development' eternal war and amok!"

From several notes and letters it is evident that Langgaard considered Symphony no. 11 to be one of his most important works. At one point he actually calls it "the acme of all music" (whether he mean this qualitatively or as a description of music that has been taken to the utmost limit, 'to the extreme point', is not quite clear). In the above-mentioned note from 1952 including the title *Ixion* Langgaard writes the following referring to symphony no. 11 and 16 and a reworking of Gade's *The Crusaders*: "These pieces of music are the fulfilment of music's mission in the world".

The first performance took place at Danmarks Radio on 29 July 1968 in a studio production with the Odense Symphony Orchestra, conducted by Aksel Wellejus. The next performance was a studio production broadcast on 22 September 1979, with the Swedish Radio Symphony Orchestra conducted by Ole Schmidt. The first recording was released in 1992 as part of the Danacord label's recording of Langgaard's collected symphonies with the Artur Rubinstein Philharmonie (Lodz) under the baton of Ilya Stupel. The symphony can be found on Vol. 5 of the series, DACOCD 408. The same conductor and orchestra were behind the first concert performance, which was given at the Aarhus Concert Hall on 24 July 1993. On this occasion the Århus tuba quartet Tub'Amore participated.

In view of the peculiarities of the work it seems relevant here to say something about the context of the symphony and the form of the work.

Symfoni nr. 11 betegner et vendepunkt i Langgaards kunstneriske udvikling, idet han her for alvor bevæger sig ind på et område, hvor kunst og koncept, absurditet og provokation dårligt kan adskilles. Værket er en åbenlys kommentar til komponistens isolerede og absurde tilværelse. Ud over denne snævre, selvbiografiske tolkning, er det oplagt at se værket i lyset af verdenskrigen, som var på sit højeste, da kompositionen blev til i vinteren 1944-45. Den oprindelige titel *Evighedskrig* og det apokalyptiske motto, som citeres ovenfor, kan ses i denne sammenhæng. Men det er også relevant at placere værket i en musikhistorisk kontekst, nemlig som et provokerende indlæg i en aktuel musikæstetisk debat i Danmark. Debatten var igangsat af Knudåge Riisager i 1940 i *Dansk Musik Tidsskrift* i en artikel med den polemiske titel "Symfonien er død – musikken leve!". Riisager mente, at 'det monumentale musikværk' efter den romantiske epoke havde udspillet sin rolle, et standpunkt Langgaard må have været dybt uenig i. Alle disse aspekter spiller ind, når baggrunden for Langgaards symfoni nr. 11 skal ridses op – og samtidig kan værket på et nøgternt og umiddelbart plan forstås som et symfonisk digt med motiv fra den græske mytologi.

De fire solotubaers rolle forekommer umiddelbart absurd og kryptisk. Instrumenterne skal placeres, ligesom traditionelle solister, foran på koncertribunen. Med et typisk udslag af langgaardsk humor foreskriver han *Fire Contrabastubæ* i partituret – idet han pointerer at tubæ (tubae) er tuba i flertal. Men noderne ligger meget højt for kontrabastuba. Måske har Langgaard forestillet sig det imponerende syn, som fire store tubaer foran orkestret vil være. De fire instrumenter spiller unison for at forstærke lyden, således at resten af orkestret bliver til 'baggrund' i forhold til tubaernes lange toner. Det er bemærkelsesværdigt, at de fire toner ikke har nogen melodisk kvalitet, men blot er en brudt septimakkord spillet fra septimen og nedad. Man bemærker endvidere, at de fire toner har længderne (målt i fjerdedele): 5, 7, 9, 12. Det kunne referere til en velkendt mystisk-symbolisk talrække, som også rummer tallene 1 og 3. Denne talrække svarer til de versnumre i Johannes Aabenbaring kapitel 6, i hvilke Lammet bryder bogrullens første seks segl. Hvad enten dette har været Langgaard bevidst eller ej, ligger der altså en apokalyptisk symbolik i denne talrække. Langgaard mangler ganske vist repræsentation af tallene 1 og 3, men disse tal er markant til stede i værket, dels ved den énsatsede, monotematiske form og dels i kraft af den tredelte takt. Under alle omstændigheder ligger det lige for at tolke tubaerne som dommedagsbasuner med association til Dies irae-hymnens "Tuba mirum" (Langgaard har i øvrigt skrevet et værk med titlen *Dies irae* for tuba og klaver, BVN 342).

Septimakkordens betydning er evident, når man studerer nedenstående harmoniske oversigt. Med tubaernes indsats i t. 99 sker der en kraftig pointering af dette element, som har en personlig symbolisk og kryptisk betydning. Motivet forekommer i en række af Langgaards værker, og kan muligvis tolkes som et skæbnemotiv. Man kan endvidere konstatere, at septimakkorder optræder på flere markante steder i Langgaards kompositioner, hvor deres tilstedeværelse snarere synes at pege i retning af begreber som 'det guddommelige' eller 'det evige'.

Værket er grundlæggende bygget over fire moduler, i det følgende betegnet A, B, C, D. Modulerne præsenteres i værkets begyndelse: A = t. 5-8 (med optakt i t. 4), B = t. 9-12, C = t. 13-17, D = t. 18-21. Disse moduler gentages i række-

Symphony no. 11 marks a turning-point in Langgaard's artistic development, since here he moves in earnest into an area where art and concept, absurdity and provocation can hardly be distinguished from one another. The work is an obvious comment on the composer's isolated and absurd existence. Beyond this narrow autobiographical interpretation it seems very reasonable to view the work in the light of the world war that was culminating when the composition was written in the winter of 1944-45. The original title *Eternal War* and the apocalyptic motto quoted above can be viewed in this context. But it is also relevant to place the work in the context of musical history, as a provocative contribution to a current aesthetic debate on music in Denmark. This debate had been launched by Knudåge Riisager in 1940 in *Dansk Musik Tidsskrift* (Danish Music Review) in an article with the polemical title "The symphony is dead – long live music!" Riisager thought that 'the monumental musical work' had outlived its role after the Romantic epoch – a stance with which Langgaard must have been in profound disagreement. All these aspects play their part when the background for Langgaard's Symphony no. 11 is to be outlined – and at the same time the work can be understood, at a sober, direct level, as a symphonic poem with a motif from Greek mythology.

The role of the four solo tubas seems on the face of it absurd and cryptic. The instruments are to be placed, like traditional soloists, at the front of the concert stage. With a typical instance of Langgaardian humour he stipulates *four contrabass tubæ (tubæ)* in the score – tubae to be understood as tuba in the plural (the point is that *bæ* is the Danish children's word corresponding to 'poo'). But the music is pitched very high for double bass tuba. Perhaps Langgaard imagined the impressive sight that four large tubas would present in front of the orchestra. The four instruments play in unison to intensify the sound, such that the rest of the orchestra becomes 'background' in relation to the long notes of the tubas. It is striking that the four notes have no melodic quality, simply forming an arpeggiated seventh chord played from the seventh down. One further notes that the four notes have the lengths (measured in crotchets) 5, 7, 9, 12. This might refer to a well-known mystical-symbolic number series which also included the numbers 1 and 3. This number series corresponds to the verse numbers in the Revelation of St. John, Chapter 6, in which the Lamb breaks the first six seals of the scroll. Whether Langgaard was aware of this or not, there is thus an apocalyptic symbolism in the series. True, Langgaard has no representation of the numbers 1 and 3, but these numbers are strikingly present in the work, partly in the one-movement monothematic form and partly by virtue of the triple time. At all events it seems relevant to interpret the tubas as 'last trumps' by association with the *Dies irae* hymn's "tuba mirum" (Langgaard also wrote a work entitled *Dies irae* for tuba and piano, BVN 342).

The meaning of the chord of the seventh is evident when one studies the harmonic overview below. With the entry of the tubas in b. 99 there is a strong emphasis on this element, which has a personal symbolic and cryptic meaning. The motif appears in a number of works by Langgaard, and can possibly be interpreted as a 'fate' motif. One can further note that the seventh chord appears in several conspicuous places in Langgaard's compositions where their presence seems rather to point towards concepts like 'the divine' or 'the eternal'.

The work is fundamentally based on four modules, in the following called A, B, C and D. The modules are presented at the beginning of the work: A = bb. 5-8 (with upbeat in b. 4); B = bb. 9-12; C = bb. 13-17; D = bb. 18-21. These modules are

følgen A-D (A-C) i varierende former i alt 11 gange i et konstant skiftende toneartsforløb. Fra F-dur i t. 5 sker der en stigning til A-dur i t. 80. I t. 99 vendes tilbage til F-dur og herfra sker en kromatisk stigning til A-dur i t. 139. Endelig sker en tilbagevenden til (og kadencering) i F-dur t. 152. Som det fremgår af nedenstående oversigt indledes værket med modul D, men dette modul optræder i øvrigt kun i værkets første halvdel. Det skal også bemærkes, at der sker ændringer i modulerne, undtagen netop i D, i henseende til både længde, instrumentation, dynamik og – for modul A's vedkommende – i rytmisk udformning. Nærmere detaljer herom findes i *Kilder og kritisk beretning* s. 40.

Indledning:

D t. 1-3

1. gang

A t. 4-8: **F**
 B t. 9-12: **F – (C7)**
 C t. 13-17: **(D7 – G – C7)**
 D t. 18-20: **(C7)**

2. gang

A t. 21-25: **F (C7 – Cm7)**
 A1 t. 26-29: **Gm – (D7)**
 B t. 30-33: **Gm**
 C t. 34-38: **(E7 – A – D7)**
 D t. 39-41: **(D7)**

3. gang

A t. 42-46: **F#**
 B t. 47-50: **F# – (C#7)**
 C t. 51-55: **(D#7 – G# – C#7)**
 D t. 56-58: **(C#7)**

4. gang

A t. 59-63: **A_b**
 B t. 64-67: **A_b – (E_b7)**
 C1 t. 68-70: **(F7 – B – E_b7)**
 C2 t. 71-75: **(C#m7 – F# – H7)E7**
 D t. 76-78: **(E7)**

5. gang

A t. 79-83: **A**
 B1 t. 84-85: **A – (E7)**
 C1 t. 86-88: **(F#7 – H – E7)**
 C2 t. 89-93: **(D7 – G – C7)**
 D t. 94-97: **(C7)**

6. gang

A t. 98-102: **F**
 B1 t. 103-104: **F – (C7)**
 C t. 105-107: **(D#7 – G# – C#7)**

7. gang

A t. 108-112: **F#**
 B1 t. 113-114: **F# – (C#7)**
 C t. 115-117: **(E7 – A – D7)**

8. gang

A t. 118-122: **G**
 B1 t. 123-124: **G – (D7)**
 C t. 125-127: **(F7 – B – E_b)**

repeated in the order A-D (A-C) in varying forms a total of eleven times in a constantly shifting progression of keys. From F major in b. 5 there is an ascent to A major in b. 80. In b. 99 the music returns to F major and from here there is a chromatic ascent to A major in b. 139. Finally there is a return to (and cadencing in) F major at b. 152. As will be evident from the overview below, the work begins with Module D, but otherwise this module only appears in the first half of the work. It should also be noted that there are changes in the modules, apart that is from D, with respect to length, instrumentation, dynamics and – in the case of Module A – in the rhythmic shape. Further details of this can be found in the *Sources and critical commentary* p. 40.

Introduction:

D bb. 1-3

1st time

A bb. 4-8: **F**
 B bb. 9-12: **F – (C7)**
 C bb. 13-17: **(D7 – G – C7)**
 D bb. 18-20: **(C7)**

2nd time

A bb. 21-25: **F (C7 – Cm7)**
 A1 bb. 26-29: **Gm – (D7)**
 B bb. 30-33: **Gm**
 C bb. 34-38: **(E7 – A – D7)**
 D bb. 39-41: **(D7)**

3rd time

A bb. 42-46: **F#**
 B bb. 47-50: **F# – (C#7)**
 C bb. 51-55: **(D#7 – G# – C#7)**
 D bb. 56-58: **(C#7)**

4th time

A bb. 59-63: **A_b**
 B bb. 64-67: **A_b – (E_b7)**
 C1 bb. 68-70: **(F7 – B – E_b7)**
 C2 bb. 71-75: **(C#m7 – F# – H7)E7**
 D bb. 76-78: **(E7)**

5th time

A bb. 79-83: **A**
 B1 bb. 84-85: **A – (E7)**
 C1 bb. 86-88: **(F#7 – H – E7)**
 C2 bb. 89-93: **(D7 – G – C7)**
 D bb. 94-97: **(C7)**

6th time

A bb. 98-102: **F**
 B1 bb. 103-104: **F – (C7)**
 C bb. 105-107: **(D#7 – G# – C#7)**

7th time

A bb. 108-112: **F#**
 B1 bb. 113-114: **F# – (C#7)**
 C bb. 115-117: **(E7 – A – D7)**

8th time

A bb. 118-122: **G**
 B1 bb. 123-124: **G – (D7)**
 C bb. 125-127: **(F7 – B – E_b)**

9. gang

- A t. 128-132: A_b
B1 t. 133-134: A_b – (E_b7)
C1 t. 135-137: (F₇ – H – E7)

10. gang

- A t. 138-142: A
B0 t. 143: A – (E7)
C1 t. 144-146: (G7 – C – F7)
C2 t. 147-150: (Em7) (A7 – D – G7)(C7)

11. gang

- A t. 151-155: F – C7 – Cm7_b5
B0 t. 156: (C₇)
C3 t. 157-160: (D₇ – G₇) (G₇ – C₇) (C₇ – G₇,9 – F/c)

Koda: t. 161 og ud

Ole Ugilt Jensen og Bendt Viinholt Nielsen, maj 2003.

9th time

- A bb. 128-132: A_b
B1 bb. 133-134: A_b – (E_b7)
C1 bb. 135-137: (F₇ – H – E7)

10th time

- A bb. 138-142: A
B0 bb. 143: A – (E7)
C1 bb. 144-146: (G7 – C – F7)
C2 bb. 147-150: (Em7) (A7 – D – G7)(C7)

11th time

- A bb. 151-155: F – C7 – Cm7_b5
B0 bb. 156: (C₇)
C3 bb. 157-160: (D₇ – G₇) (G₇ – C₇) (C₇ – G₇,9 – F/c)

Coda: bb. 161 to end

Ole Ugilt Jensen and Bendt Viinholt Nielsen, May 2003.

STRUMENTI DELL'ORCHESTRA

Flauto piccolo

Flauti 1-2

Oboi 1-3

Clarinetti in Mib 1-3

Fagotti 1-3

Corni in Fa 1-4

Trombe in Fa 1-3

Tromboni 1-3

Tuba

Timpani

Piatti

Grancassa

Tam-tam

Piano

*Tuba contrabbasso solo 1-4**

Archi

* Placeres nær mikrofonen eller i forgrunden af koncertribunen

* Place near the microphone or in the foreground of the concert stage

NOTE TIL DIRIGENTEN

I t. 91 går kontrabasstemmen ned under E. Andre, tilsvarende steder har Langgaard undgået dette ved at indføre pause eller transponere stemmen. Han har altså ikke forestillet sig, at der skulle anvendes femstrengede instrumenter. Udgaven gengiver komponistens notation, hvorved den praktiske løsning af problemet i t. 91 lægges i hænderne på dirigent og musikere.

NOTE TO THE CONDUCTOR

In b. 91, the double-bass part goes below E. In other similar places, Langgaard has avoided this by inserting a rest or transposing the part. In other words, he had no intention of using five-stringed instruments. The edition reproduces the composer's notation, thus leaving the practical solution of the problem in b. 91 to the conductor and musicians.

Symfoni nr. 11 "Ixion"

Rued Langgaard
(BVN 303)

Allegro ostinato $\text{♩} = 63$

Piccolo

1 Flauto

2 Flauto

1/2 Oboe

3 Oboe

1/2 Clarinetto in Mi♭

3 Clarinetto in Mi♭

1/2 Fagotto

3 Fagotto

1/2 Corno in Fa

4 Corno in Fa

1/2 Tromba in Fa

3 Tromba in Fa

1/2 Trombone

3 Trombone

Tuba

Timpani

Piatti

Gran cassa

Tambur

Piano

1 Tuba

2 Contrabbasso¹⁾

3 Contrabbasso¹⁾

4 Contrabbasso¹⁾

Allegro ostinato $\text{♩} = 63$

1 Violino

2 Violino

Viola

Violoncello

Contrabbasso

© 2003 by Edition SAMFUNDET, Copenhagen.
Assigned 2014 to Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.
Engraving by Ritornel

1) Placeret nær mikrofonen eller i forgrunden af koncertribunen
Placed near the microphone or in front of the podium
Placés près du microphone ou devant le podium

KILDER OG KRITISK BERETNING

KILDER

- A. Partitur. Autograf
- B. Partiturfragmenter
- C. Skitser

A. Partitur. Autograf

Det Kongelige Bibliotek, Rued Langgaards Samling, RLS 27,1 (mu 7902.1773). Autograf. Renskrift med blæk; enkelte tilføjelser uden for noteteksten i fremmed hånd.

Proveniens: Danmarks Radio Nodebiblioteket; deponeret på Det Kongelige Bibliotek 1965; udleveret samme år til Danmarks Radio (reg.nr. 5242) og endeligt afleveret til Det Kongelige Bibliotek 1979.

Titel 1: "*Ixion*" / *Symfoni Nr. 11 / af / Rued Langgaard / 1945.*

[ordet *Ixion* og årstallet i Constance Langgaards håndskrift; en tidligere titel er udraderet og ulæselig]

Titel 2: [Påklæbet mærkat med påskrift i fremmed hånd: *IXION.*] / *Rued Langgaard / "Ixion" / Stretto-Symfoni N^o 11. / Partitur / Komponeret Januar 1945.* [ordet *Ixion* i Constance Langgaards håndskrift; en tidligere titel, *Solrædsel (Evighedskrig)* i RLs hånd er udraderet]

Dateret til slut: *17 Januar 1945. Ribe*

23 blade, 34,5 × 27 cm; 43 beskrevne sider; paginering: (titelside 1), (1 upag. side med påklæbet notat og tilskrift), (titelside 2), (blank), 1-39, (blank), (1 side med påskrift), (blank)

Papirtype: *W.H. Nr. 9. F 24* (24 systemer)

På bagsiden af titelblad 1 er med tape påklæbet et blyantsnotat i RLs håndskrift, nedfældet, if. en tilføjelse signeret Constance Rued Langgaard, på Esbjerg Centralsygehus i juni 1952; notatet nævner bl.a. "*Ixion. Symfoni*". På samme side findes en tilskrift i fremmed hånd om den mytologiske skikkelse *Ixion*.

På bl. 23 (omslagets inderside) findes for oven en påskrift i RLs håndskrift: *Ixion blev bundet til et evigt rullende brændende Flammehjul*; derunder titlen *Brandsol* (overstreget) samt flg. titel i fremmed håndskrift: *Evighedskrig, Stretto Symfoni Nr 11* (ligeledes overstreget).

Klarinetstemmerne er i partituret noteret for klarinetter i B, men i margenen på s. 1 anfører RL: *Maa transp i Es!*

Kommentar.

Manuskriptet blev sendt frem og tilbage mellem komponistens adresse i Ribe og Statsradiofonien i København flere gange imellem 1945 og 1951. Kronologien for de foreliggende titelblade lader sig vanskeligt fastlægge, men da manuskriptet umiddelbart efter fuldførelsen i 1945 blev registreret i Statsradiofonien, noterede man titlen *Evighedskrig* og subtittlen *Stretto Symfoni*. Da RL i 1951 indsendte det sidste gang blev

SOURCES AND CRITICAL COMMENTARY

SOURCES

- A. Score. Autograph
- B. Score fragments
- C. Sketches

A. Score. Autograph

The Royal Danish Library. Rued Langgaard's Collection, RLS 27,1 (mu 7902.1773). Autograph. Fair copy in ink; a few annotations outside the musical text in another hand.

Provenience: Danish Radio music library; deposited at the Royal Danish Library in 1965; transferred in the same year to Danmarks Radio (registration no. 5242) and finally returned to the Royal Library in 1979.

Title 1: "*Ixion*" / *Symphony No. 11 / by / Rued Langgaard / 1945.*

[the word *Ixion* and the number of the year are in Constance Langgaard's hand; an earlier title is erased and illegible]

Title 2: [A pasted-on label on which an unknown hand has written: *IXION.*] / *Rued Langgaard / "Ixion" / Stretto-Symphony N^o 11. / Score / Composed January 1945.* [the word *Ixion* is in Constance Langgaard's hand; an earlier title in RL's hand, *Sun Horror (Eternal War)*, has been erased]

Dating at end: *17 January 1945. Ribe*

23 leaves, 34.5 × 27 cm; 43 pages of writing, pagination: (title page 1), (1 unnumbered page with a pasted-on note and annotation), (title page 2), (blank), 1-39, (blank), (1 page with annotation), (blank)

Paper type: *W.H. Nr. 9. F 24* (24 staves)

Attached with tape to the verso of title page 1 is a pencilled note in RL's handwriting. According to an addition signed Constance Rued Langgaard, the note was made at Esbjerg Central Hospital in June 1952; it mentions among other things "*Ixion. Symphony*". On the same page another hand has added a remark about the mythological figure of *Ixion*.

On the recto of fol. 23 (back cover) there is an annotation at the top in RL's hand: *Ixion was bound to an eternally rolling, burning wheel of flame*; below is the title *Fire Sun* (crossed out) and the following title in an unknown hand: *Eternal war, Stretto Symphony No. 11* (likewise crossed out).

The clarinet parts are notated in the score for B flat clarinets, but in the margin on p. 1 RL has remarked: *To be transposed into E flat!*

Commentary.

The manuscript was sent back and forth several times in the years 1945-1951 between the composer's address in Ribe and the State Radio in Copenhagen. The chronology of the extant title pages is difficult to establish, but when the manuscript was registered at the State Radio immediately after its completion in 1945, the radio music library noted the title *Eternal War* and

værket registreret i radioen som *Solrædsel*. Manuskriptet henlå derefter en årrække i Statsradiofoniens arkiv som "lån". I 1965 blev det på foranledning af Constance Langgaard udleveret til Det Kongelige Bibliotek, hvor man så småt var ved at opbygge en samling af komponistens efterladte manuskripter. Allerede samme år må det dog være gået tilbage til Statsradiofonien med henblik på programsætning, men inden da havde CL benyttet lejligheden til at udrudere RLs egenhændige titelanførsler på manuskriptet og tilføje navnet *Ixion*. Hjemlen til denne ændring var utvivlsomt det blyantsnotat, RL skrev på central-sygehuset i Esbjerg omkring en måned før han døde, og hvori han nævner værket under titlen *Ixion* (notatet findes indklæbet med tape i partituret, jfr. ovf.).

B. Partiturfragmenter

Det Kongelige Bibliotek, Rued Langgaards Samling.

1. Fragment t. 1-10.

RLS 25,3 [blad 14]. Autograf. Renskrift med blæk. Overskrift: *Symfoni N° 11*.

1 blad, 34 × 27 cm; 2 beskrevne sider, pag 1-2. Fragmentet udgør bageste blad af omslaget (2 bl.) til skitsen til symfoni nr. 10. Indhold: Partiturside 1-2 i førstezenskrift, begge sider overstregt. Siderne må være udskriftet af æstetiske grunde (rettelser, ukorrekt partituropstilling); der kan imidlertid konstateres en del forskelle i dynamik og artikulation i forhold til de tilsvarende takter i A.

2. Titelblade og omslag. Autograf; blæk.

2a. RLS 30,4 [blad 2]: *Thi ligesom Lynet udgaar fra / Østen og lyser indtil Vesten / saaledes skal Menneskesønnens / Tilkommelse være. / Matthæus 24 Kap. / Evighedskrig* [denne titel er med farvestift rettet til:] *Brandsol*. – På bladets anden side: *Ixion* / [...] (påskrift uden relation til symfonien).

Findes på det ene af 2 blade (1 ark), hvis blanke sider i juli 1948 er udfyldt med skitser til symfoni nr. 14, indledningsfanfare.

2b. RLS 25,4 [blad 4]: *Rued Langgaard: / Symfoni N° 11, kort / "Mordacita" / (Evighedskrig) / for stort Orkester og / fire Contrabastubaer. / Partitur / Begyndt i Ribe Dec. 1944*.

Findes på et blad, hvis blanke bagside i feb. 1945 er blevet udfyldt med partiturskitse til symfoni nr. 10, t. 774-779.

C. Skitser

Det Kongelige Bibliotek. Rued Langgaards Samling.

1. RLS 119,3 [blad 2]. Autograf. Skitse med blyant (noteret på 2 systemer).

Betegnet: *Symfoni No 11*; i forbindelse med skitsen er ordet *Paranoia* anført (titelforslag?).

Udateret.

1 blad, 34,5 × 25,5 cm; 1 beskrevet, upagineret side.

Indhold: t. 1-10 + udkast til 8 flg. takter; rummer også bidrag til andre værker.

2. RLS 27,2 [blad 2]. Autograf. Skitsefragmenter med blæk og blyant (noteret på 1-3 systemer).

Ubetegnet. Udateret.

1 blad, 25,5 × 16 cm; 2 beskrevne, upaginerede sider.

Indhold: t. 69-74 + t. 99, 103-106 + t. 152-159 + udkast til 5 takter betegnet: *lige inden Slutningen*.

3. RLS 27,2 [blad 1]. Autograf. Skitsefragment med blæk (noteret på 2-3 systemer).

Betegnet: *Notater til 11 Symfoni (ellers sat op i Partitur med det samme!)*; også angivelser som *NB* og *Tredje Gang (sidste)*

Dateret ved begyndelsen: *Dec. 1944 Jan. 1945*

1 blad, 25 × 16 cm; 1 beskrevet, upagineret side.

Indhold: t. 144-148 + t. 152-154 + t. 157-160 (161?).

the subtitle *Stretto Symphony*. When RL submitted the work for the last time in 1951 it was registered by the radio as *Sun Horror*. Subsequently the manuscript lay for some years in the radio archives as "on loan". In 1965 Constance Langgaard had it deposited in the Royal Danish Library, where a collection of the composer's posthumous manuscripts was in process of being put together. It must have been returned to the State Radio already the same year with a view to being broadcast, but prior to that CL had taken the opportunity to erase RL's autograph titles and add the name *Ixion*. Her authority for this change was undoubtedly the pencilled note written by RL in Esbjerg Central Hospital about a month before he died; there he entitles the work *Ixion* (the note is taped to the score, cf. above).

B. Score fragments

The Royal Danish Library. Rued Langgaard's Collection.

1. Fragment bb. 1-10.

RLS 25,3 [fol. 14]. Autograph. Fair copy in ink.

Title: *Symphony N° 11*.

1 leaf, 34 × 27 cm; 2 pages of writing, pagination: 1-2. The fragment occupies the last leaf of a bifolio now functioning as the cover for RL's sketch of his Symphony no. 10.

Contents: Score pp. 1-2 in a preliminary fair copy, both pages cancelled. These pages must have been replaced on aesthetic grounds (corrections, incorrect disposition of the score); there are nevertheless some differences in dynamics and articulation compared with the corresponding bars in A.

2. Title pages and covers. Autograph; ink.

2a. RLS 30,4 [fol. 2]: *For as the lightning cometh out of / the east, and shineth even unto the west; / so shall also the Son of man's / coming be. / Matthew ch. 24. / Eternal War* [this title corrected in crayon to:] *Fire Sun*. – On the other side of the leaf: *Ixion* / [...] (annotation unrelated to the symphony).

One of the two leaves of a bifolio, the blank pages of which were filled out in July 1948 with sketches for the introductory fanfare of Symphony no. 14.

2b. RLS 25,4 [fol. 4]: *Rued Langgaard: / Symphony N° 11, short / "Mordacita" / (Eternal War) / for large Orchestra and / four Double bass tubas. / Score / Begun in Ribe Dec. 1944*.

On a single leaf, the blank verso of which was filled out in Feb. 1945 with a score sketch for Symphony no. 10, bb. 774-779.

C. Sketches

The Royal Danish Library, Copenhagen. Rued Langgaard's Collection.

1. RLS 119,3 [fol. 2]. Autograph. Sketch in pencil (notated on 2 staves).

Designation: *Symphony No 11*; beside the sketch the word *Paranoia* is written (suggested title?).

Undated.

1 leaf, 34.5 × 25.5 cm; 1 page of writing.

Contents: bb. 1-10 + draft of the following 8 bars; also contains material for other works.

2. RLS 27,2 [fol. 2]. Autograf. Fragmentary sketches in ink and pencil (notated on 1-3 staves).

No designation and no dating.

1 leaf, 25.5 × 16 cm; 2 unnumbered pages of writing.

Contents: bb. 69-74 + b. 99, bb. 103-106 + bb. 152-159 + draft of 5 bars designated: *just before the end*.

3. RLS 27,2 [fol. 1]. Autograf. Fragmentary sketch in ink (notated on 2-3 staves).

Designated: *Notes for 11th symphony (otherwise scored immediately!)*; also notes such as *NB* and *Third (last) time*

Dating at the beginning: *Dec. 1944 Jan. 1945*

1 leaf, 25 × 16 cm; 1 unnumbered page of writing.

Contents: bb. 144-148 + bb. 152-154 + bb. 157-160 (161?).

4. RLS 122,72. Autograf. Skitse med blyant (noteret på 2 systemer).

Betegnet: *Koda*; til slut anføres: *Fanfarer*.

Udateret.

1 blad, 13,5 × 26 cm; skitsen findes på den ene af 2 beskrevne, upaginerede sider.

Indhold: 8 takter (ikke anvendt); rummer også bidrag til andre værker.

5. RLS 122,24. Autograf. Skitsefragmenter med blæk (noteret på 1-2 systemer).

Betegnet: *Symf. No 10*. [i.e. 11] og *Koda* samt forsynet med titelforslag i blyant: *Evigheds-Krig* (overstreget) og *Evighedskrig*.

Udateret.

1 blad, 24,5 × 16 cm; skitserne findes på den ene af 2 beskrevne, upaginerede sider.

Indhold: t. 161-172 + motiv betegnet *Til Variation* (1 t.) + udkast til klaverstemmen (t. 99-103); rummer også bidrag til andre værker.

REDAKTIONSGRUNDLAG

Udgaven er baseret på det renskrevne autografpartitur (kilde A). Førsterenskriften af t. 1-10 (B1) bidrager med supplerende information vedrørende artikulationsmæssige detaljer, mens de kasserede titelblade (B2) er uden kildemæssig interesse for udgaven. Det gælder ligeledes de foreliggende skitser, som er af fragmentarisk, præliminær og ufuldstændig karakter (C).

RETNINGSLINJER FOR UDGAVEN

Udgivernes tilføjelser og rettelser er typografisk markeret i partituret ved hjælp af skarpe parenteser; til-føjede buer er angivet med brudt streg og buændringer som en kombination af hel og brudt streg. Orienteringsfortegn i runde parenteser skyldes udgiverne. Angivelserne "(div.)" og "(unis.)" i strygerne er ligeledes tilføjet af udgiverne (kildens anvisninger af samme art står ikke i parentes).

Klarinet 1-3 er omnoteret fra B- til Es-klarinetter som anvist af komponisten i partituret; faste fortegn er tilføjet af udgiverne. Redaktionelle kommentarer samt oplysninger om forhold, der ikke er typografisk markeret i udgaven, findes i noterne nedenfor.

Der er foretaget stiltiende komplettering for så vidt angår manglende triolangelser og nodepunkteringer; uegalt anbragte dynamiske angivelser er justeret uden videre.

Der er endvidere foretaget redaktionel komplettering og egaliserings af gentagelser og parallelsteder i henhold til principper, som fremlægges i det følgende.

SÆRLIGE REDAKTIONELLE PROBLEMER

Komplettering af artikulation og dynamik

I kilden er parallelle passager med et musikalsk identisk (eller næsten identisk) indhold ganske ofte uensartet noteret for så vidt angår artikulation, dynamik og – i mindre grad – frasering. Der er ikke kun tale om mangler, som kunne skyldes forglemmelser, men også tilsyneladende om inkonsekvenser eller umotiverede ændringer og tilføjelser.

Den redaktionelle indsats tilstræber at eliminere de mangler, som virker tilfældige, og – med så få ændringer og udeladelser som muligt – at skabe notationsmæssig egalitet mellem entydige parallelsteder. Som udgangspunkt for redaktionsarbejdet tjener nedennævnte overvejelser om kompositionens form.

4. RLS 122,72. Autograph. Sketch in pencil (notated on 2 staves).

Designation: *Coda*; at the end: *Fanfares*.

Undated.

1 leaf, 13.5 × 26 cm; found on the one of two unnumbered pages of writing.

Contents: 8 bars (not included in the finished symphony); also contains material for other works.

5. RLS 122,24. Autograph. Fragmentary sketches in ink (notated on 1-2 staves).

Designations: *Symph. No 10*. [i.e. 11] and *Coda*; also supplied with the title *Eternal War* in pencil (written twice, the first time hyphenated and struck out).

Undated.

1 leaf, 24.5 × 16 cm; the sketches are on the one of 2 unnumbered pages of writing.

Contents: bb. 161-172 + motif designated *For variation* (1 b.) + draft of piano part (bb. 99-103); also contains material for other works.

TEXTUAL BASIS OF THE EDITION

The present edition is based on the fair-copied autograph score (source A). The preliminary fair copy of bb. 1-10 (B1) contributes supplementary information regarding details of articulation, while the discarded title pages (B2) are of no interest as sources for the edition. The same applies to the extant sketches, which are of a fragmentary, preliminary and incomplete nature (C).

EDITORIAL GUIDELINES

The editors' additions and emendations are indicated typographically in the score by square brackets; added slurs and ties are printed with broken lines and altered slurs and ties with a combination of unbroken and broken lines. Cautionary accidentals in round brackets are editorial, as are the directions "(div.)" and "(unis.)" in the string parts (such directions are not in round brackets in the source).

Clarinet 1-3 in B flat have been rewritten in E flat as instructed by the composer in the score; key signatures have been supplied editorially. Editorial comments and information about points not typographically identified in the edition are to be found in the notes below.

Missing triplet marks and missing dots have been tacitly supplied. Adjustments of asymmetrically located dynamic marks have also been made without comment.

Finally, repetitions and parallel passages have been supplemented and their notation made uniform according to principles explained in what follows.

SPECIAL EDITORIAL ISSUES

Articulation and dynamics

The source displays parallel passages whose musical content is identical (or nearly identical), but in which the notation often varies with regard to articulation, dynamics and – to a lesser extent – phrasing. These are not merely imperfections which might be due to forgetfulness; apparently we have to do with inconsistencies or unmotivated changes and additions.

The editors have striven to eliminate those imperfections which seem fortuitous and – with as few alterations and omissions as possible – to achieve notational consistency between unambiguously parallel places. The following considerations about the form of the symphony have been taken as a point of departure for these editorial interventions.

Symfonien er opbygget af fire korte moduler, som gentages i forskellige varianter og konstant skiftende transponeringer (jfr. oversigten over værketets form og harmoniske forløb i forordet). Grundformen af modulerne, som betegnes A, B, C, D, præsenteres i værketets begyndelse:

A = t. 4(optakt)-8
B = t. 9-12
C = t. 13-17
D = t. 18-21(taktens første halvdel)

Undervejs i symfonien sker der ændringer i modulernes længde, instrumentation og rytmiske udformning. Modul A forekommer således i seks varianter, modul B findes i versioner på 4 (2 + 2), 2 og 1 takt, og modul C optræder i seks varianter af 3 eller 5 takters længde. Modul D, derimod, er stabilt gennem hele værket. Hver enkelt variant af et modul gentages, med få undtagelser, én eller flere gange i løbet af symfonien.

Manuskriptet efterlader ingen nævneværdig tvivl om selve moderne i værket, idet den tematiske og tonale opbygning er velorganiseret og gennemskuelig. En tilsvarende konsekvens er imidlertid vanskelig at få øje på, når det gælder den vekslende notation af artikulation og dynamik i partituret. Den manglende egalitet skyldes uden tvivl i nogen grad tilfældigheder, men i værketets forløb sker der også ændringer, som ganske vist ikke er specielt markante, men som ofte indtræder samtidig med nogle (heller ikke særligt hørbare) ændringer i instrumentationen. At ændringerne overhovedet forekommer kunne skyldes komponistens ønske om en vis klanglig og dynamisk progression. Denne antagelse underbygges ved fokusering på de steder i værket, hvor de mest betydningsfulde ændringer i instrumentation, dynamik og artikulation finder sted. Det sker dels i t. 98 og 151, som er de formdannende skillepunkter i værket, dels i t. 59. Alt i alt tegner sig således et dynamisk og artikulationsmæssigt forløb i fire hovedfaser:

I = t. 1-59
II = t. 59-97
III = t. 98-151
IV = t. 151-172

Inden for hver enkelt af disse faser synes komponisten at have tilstræbt en udtryksmæssig ensartethed. Den redaktionelle indsats forfølger det synspunkt, at faserne skal betragtes hver for sig, og at generalisering (normalt) ikke kan ske fra én fase til en anden. Et parallelt, grundlæggende synspunkt har været, at ændringer eller detaljer, som 'indføres' undervejs i forløbet, ikke uden videre ved en redaktionel komplettering kan føres 'bagud' i værket (men nok 'fremad'). Disse principper indebærer, at et givet modul kan optræde med skiftende artikulation og dynamik igennem symfonien.

Nedenstående oversigt viser de taktgrupper i fase I-III, som er sammenholdt med henblik på gensidig komplettering og egalisering. Fase IV er ikke inddraget, idet den fremstår selvstændigt som afslutning og koda. Oversigten er suppleret med oplysninger om enkeltstående detaljer og divergenser, som er bibeholdt i udgaven. Udgiverne lader det være op til den musikalske fortolkning at afgøre, om disse detaljer skal have almen gyldighed i en eller anden udstrækning. De få deciderede rettelser og udeladelser, der er fortaget, nævnes i noterne nedenfor.

En enkelt stemme træder lidt uden for mønstret, nemlig paukestemmen, der gennemgående er uegalt noteret i par-

The symphony is constructed from four short modules which are repeated in different variants and in ever-changing transpositions (cf. the survey of the form and harmonic progression of the work in the preface). The basic form of the modules, which we here call A, B, C, D, is presented at the beginning of the work:

A = bb. 4(upbeat)-8
B = bb. 9-12
C = bb. 13-17
D = bb. 18-21(first half of bar)

During the symphony changes occur in the length, instrumentation and rhythmic patterning of the modules. Thus module A occurs in six variants, module B occurs in versions comprising 4 (2 + 2) bars, 2 bars and 1 bar, and module C occurs in six variants comprising 3 or 5 bars. Module D on the other hand is stable throughout the work. With few exceptions each variant of a module is repeated one or more times in the course of the composition.

The manuscript leaves no significant doubt about the notes as such, for the thematic and tonal structure of the work is well organised and transparent. However, a similar measure of consistency in the scoring is hard to find with regard to the varying notation of articulation and dynamics. This lack of uniformity is doubtless to some extent coincidental, but in the course of the work changes also take place which admittedly are not particularly striking, but often concur with changes (these, too, not particularly audible) in the instrumentation. That such changes occur at all could be attributed to the composer's desire for some measure of progression in the orchestral sound and dynamics. This hypothesis is strengthened when we focus on the places in the work exhibiting the most significant changes in instrumentation, dynamics and articulation. These places are found at bb. 98 and 151, which constitute the formal points of division in the work, and also at b. 59. Accordingly, all in all a dynamic and articulatory progression in four main phases emerges:

I = bb. 1-59
II = bb. 59-97
III = bb. 98-151
IV = bb. 151-172

Within each of these phases the composer seems to have striven for uniformity of expression. The editors' interventions apply the principle that the phases are to be treated independently and that generalisation cannot (normally) take place from one phase to another. Another basic principle is that changes or additional details which are 'introduced' as the work proceeds cannot mechanically be transferred 'back' editorially to an earlier place (but by all means 'forward' to a later place). These principles imply that a given module can appear with varying articulation and dynamics in the course of the symphony.

The survey below shows the groups of bars in phases I-III which have been compared with a view to mutual supplementation and the achievement of internal consistency. Phase IV has not been thus treated because it appears independently as conclusion and coda. The survey has been expanded with information on isolated details and on divergences retained in the edition. The musical interpretation must determine whether and to what extent these details should be generalised. Straightforward editorial emendations and deletions are mentioned in the notes below.

One part does not quite fit into the pattern, viz. the timpani which is inconsistently notated throughout the score – perhaps

tituret – måske en antydning af, at paukisten tillades en vis improvisatorisk frihed i udførelsen af stemmen. Et forsøg på standardisering af notationen giver næppe nogen mening. Stemmen er i udgaven anført som i kilden (med tilføjelse af nogle få artikulationstegn i redaktionel parentes).

Strygersatsen (modul A, fase I-II) udgør et særskilt redaktionelt problem, som er behandlet i det følgende afsnit.

Modul A Parallele taktgrupper:

fase I t. 4-8, 21-25, 26-29, 42-46
 fase II t. 59-63, 79-83
 fase III t. 98-102, 108-112, 118-122, 128-132, 138-142

Divergenser

t. 4 vl I *tutta la forza* (kun første gang)
 t. 5 fag, str *pesante* (kun første gang)
 t. 5 trb 1-2 *mf(f)* (kun første gang)
 t. 25 tuba, timp \gg (eneste gang, begrundet i det videre forløb)
 t. 42 str marc. indføres
 cor 1-2 marc. (kun denne gang)
 t. 43 tuba *f* (*mf* i t. 5, 22)
 t. 80 str *marc.* (kun denne gang)
 t. 99, 100 tuba marc. (kun denne gang)
 t. 119 str *ben marc.* (kun denne gang)
 t. 129-131 cl, fag cl tilføjes, *f*, \ll og *ff* indføres
 t. 131 cor \ll og *ffz* indføres

Modul B Parallele taktgrupper:

fase I t. 9-12, 30-33, 47-50
 fase III t. 103-104, 113-114, 123-124, 133-134

Bemærkninger

Modul B-varianterne i fase II (t. 64-67 og 84-85) er individuelle; det samme gælder den sidste variant i fase III (t. 143)

Divergenser

t. 9 tr *ten.* (kun her, jfr. bem. under Noter)
 t. 103 picc, fl, ob, cl, cor *ff* (*fff* i t. 113, 123, 133)
 t. 123 fag *fff* (*ff* i t. 103)

Modul C Parallele taktgrupper:

fase I t. 13-17, 34-38, 51-55
 fase II t. 68-70 + 71-73(74-75), 86-88 + 89-91(92-93)
 fase III t. 105-107, 115-117, 125-127, 135-137, 144-146, 147-150

Bemærkninger

Dynamikken i ob, cl, cor, tr er uklar i t. 105-106, 115-116, 125-126, 135-136

Divergenser

t. 35 ob, cl *ffz* (*fz* i t. 14 og 52)
 t. 86 ob, cl, cor, tr 1-2 *ff* (i tr *f*) og \ll indføres
 t. 90 picc *fff* (kun denne gang, jfr. dog t. 149)
 t. 105 str \ll (kun denne gang!)

Modul D Parallele taktgrupper:

fase I-II t. (1-3), 18-20, 39-41, 56-58, 76-78, 94-97

Bemærkninger

Begyndelsen af t. 1 adskiller sig fra t. 18, 39, 56 osv.
 Modul D forekommer ikke i fase III

suggesting that the player is permitted a certain improvisatory freedom in the execution of the part. An attempt to standardise the notation would hardly be meaningful in this case. The part appears in the edition exactly as in the source (with the addition of a few articulation signs in editorial brackets).

The string articulation (module A, phases I-II) constitutes a special editorial problem which is dealt with in the following section.

Module A Parallel groups of bars:

phase I bb. 4-8, 21-25, 26-29, 42-46
 phase II bb. 59-63, 79-83
 phase III bb. 98-102, 108-112, 118-122, 128-132, 138-142

Divergences

b. 4 vl I *tutta la forza* (only the first time)
 b. 5 fag, str *pesante* (only the first time)
 b. 5 trb 1-2 *mf(f)* (only the first time)
 b. 25 tuba, timp \gg (only occurrence, justified by what follows)
 b. 42 str marc. introduced
 cor 1-2 marc. (only this time)
 b. 43 tuba *f* (*mf* in bb. 5, 22)
 b. 80 str *marc.* (only this time)
 bb. 99, 100 tuba marc. (only this time)
 b. 119 str *ben marc.* (only this time)
 bb. 129-131 cl, fag cl added, *f*, \ll and *ff* introduced
 b. 131 cor \ll and *ffz* introduced

Module B Parallel groups of bars:

phase I bb. 9-12, 30-33, 47-50
 phase III bb. 103-104, 113-114, 123-124, 133-134

Remarks

The module B-variants in phase II (bb. 64-67 and 84-85) are individual; the same applies to the last variant in phase III (b. 143)

Divergences

b. 9 tr *ten.* (only here, see Notes b. 9)
 b. 103 picc, fl, ob, cl, cor *ff* (*fff* in bb. 113, 123, 133)
 b. 123 fag *fff* (*ff* in b. 103)

Module C Parallel groups of bars:

phase I bb. 13-17, 34-38, 51-55
 phase II bb. 68-70 + 71-73(74-75), 86-88 + 89-91(92-93)
 phase III bb. 105-107, 115-117, 125-127, 135-137, 144-146, 147-150

Remarks

Dynamics in ob, cl, cor, tr unclear in bb. 105-106, 115-116, 125-126, 135-136

Divergences

b. 35 ob, cl *ffz* (*fz* in bb. 14 and 52)
 b. 86 ob, cl, cor, tr 1-2 *ff* (in tr *f*) and \ll introduced
 b. 90 picc *fff* (only this time, but cf. b. 149)
 b. 105 str \ll (only this time!)

Module D Parallel groups of bars:

phase I-II bb. (1-3), 18-20, 39-41, 56-58, 76-78, 94-97

Remarks

Beginning of b. 1 differs from bb. 18, 39, 56 etc.
 Module D does not occur in phase III

Artikulation i strygere, modul A

Valsetemaet i strygere (modul A, t. 4-7 og tilsvarende steder) er i fase I-II, hvor det forekommer i alt seks gange, rytmisk og melodisk kongruent, hvorimod artikulation og buer er noteret på en både vekslende og åbenlyst mangelfuld måde. Der er ingen grund til at antage, at frasering og artikulation skal ændre sig fra fase I til fase II. Medregner man førsteverskriften af partiturets side 1-2, kilde **B1**, som indeholder én præsentation af modul A, forekommer der i alt syv notationsmæssige varianter. Det eneste, RL har fastholdt konsekvent og i alle strygerstemmer, er marc. på motivets node 2 og 5.

Tankevækkende nok repræsenterer kilde **B1** den mest fuldstændige notation af temaet. Genplacerer man denne kilde på dens oprindelige plads som s. 1-2 i A, træder en mangelfuld, men dog mindre selvmodsigende og 'tilfældig' notation af temaet frem de første gange, det præsenteres. Det ligger således lige for at antage, at RLs intentioner kommer tydeligst frem ved inddragelse af **B1**, og at de tilsvarende takter i A må karakteriseres som mangelfulde. Udgiverne har foretaget komplettering af buer og artikulations-tegn ud fra dette synspunkt. Den valgte artikulation og frasering følger således **B1** støttet af A, sådan som det fremgår af følgende oversigt. Under *kilde* anføres de steder i de to kilder, hvor notationen er fuldstændig:



nodenr.	genstand	stemme(r)	kilde/bemærkning
node 1	marc.	tutti	indføres t. 42 (A)
node 2	marc.	tutti	B1 t. 5, A t. 5, 22, 43, 60, 80
node 3-4	artikulation og frasering	tutti	A t. 5 (i B1 t. 5 kun i vl I-2)
node 5	marc.	tutti	B1 t. 6, A t. 23, 44, 61, 81
node 6-7	artikulation og frasering	tutti	B1 t. 6 (i A t. 6 kun i vl I-2)
node 8	marc.	tutti	B1 t. 7 (i A t. 82 i vl I, vla, vlc, cb)
node 9	marc.	vl I-2 + vla	B1 t. 7 (i A kun i vl I t. 24, 29, 62 samt i cb t. 29!)
node 10	marc.	vl I	udeladt; meget svagt repræsenteret: A t. 7 + 24 og B1 t. 7
node 12	marc.	vl I-2 + vla	A t. 24, 29, 82 (i B1 kun i vl I-2)

NOTER

Ud over redaktionelle kommentarer omfatter noterne oplysninger om varianter i kilde **B1** (t. 1-10). Tonehøjden angives på konventionel vis ud fra 'nøglehuls-c'et' = c¹.

takt	stemme	kommentar
7	vl I	node 3: marc. (A og B1) udeladt (jfr. redegørelsen ovf.)
	tr	node 1: marc. tilføjet i overensst. med B1 og analogi med t. 24

String articulation, module A

The waltz theme in the strings (module A, bb. 4-7 and comparable places) occurs six times in phases I-II. All six occurrences are rhythmically and melodically congruent, whereas articulation and slurs are notated in a contradictory and clearly deficient manner. There is no reason to believe that the articulation and phrasing is supposed to vary between phase I and phase II. Counting the preliminary fair copy of pp. 1-2 of the score (source **B1**), which contains one presentation of module A, there are altogether seven notational variants. The only thing which RL has retained consistently and in all the string parts is marc. on the second and fifth notes of the motif.

It provides food for thought that source **B1** contains the fullest notation of the theme. If this source is restored to its original location as pp. 1-2 in A, we obtain a defective, but for all that less self-contradictory and 'casual', notation of the theme the first time it is presented. It is therefore very reasonable to believe that RL's intentions are expressed most clearly in **B1** and that the corresponding bars in A are deficient. Articulation marks and slurs have been supplied editorially with this in mind. Here the articulation and phrasing accordingly follows **B1** supported by A, as appears from the following survey. The last column shows the places in the two sources where the notation is complete:



note no.	subject of comment	part(s)	source(s)/remarks
note 1	marc.	tutti	introduced at b. 42 (A)
note 2	marc.	tutti	B1 b. 5, A bb. 5, 22, 43, 60, 80
notes 3-4	artikulation and phrasing	tutti	A b. 5 (in B1 b. 5 only in vl I-2)
note 5	marc.	tutti	B1 b. 6, A bb. 23, 44, 61, 81
notes 6-7	artikulation and phrasing	tutti	B1 b. 6 (in A b. 6 only in vl I-2)
note 8	marc.	tutti	B1 b. 7 (in A b. 82 in vl I, vla, vlc, cb)
note 9	marc.	vl I-2 + vla	B1 b. 7 (in A only in vl I bb. 24, 29, 62 and cb b. 29!)
note 10	marc.	vl I	suppressed; very faintly represented in A bb. 7 + 24 and B1 b. 7
note 12	marc.	vl I-2 + vla	A bb. 24, 29, 82 (in B1 only in vl I-2)

NOTES

In addition to editorial comments these notes mention variants in source **B1** (bb. 1-10). Pitch is indicated in the conventional manner, i.e. 'the key-hole c' = c¹.

bar	part	comment
7	vl I	node 3: marc. (A and B1) suppressed, see above
	tr	node 1: marc. supplied in agreement with B1 and by analogy with b. 24

9	tr 3	node 2: A og B1 har samstemmende <i>ten.</i> , men det anføres ikke i A i paralleltakterne 11, 30, 32, 47, 49, hvorimod <i>ten.</i> i t. 10 og 12 gentages t. 48 og 50 (og følgelig er redaktionelt tilføjet t. 31 og 33)	9	tr 3	note 2: A and B1 both have <i>ten.</i> , which however is wanting in A in the parallel bars 11, 30, 32, 47, 49; on the other hand <i>ten.</i> in bb. 10 and 12 recurs in bb. 48 and 50 (and is therefore supplied editorially in bb. 31 and 33)
14	cl	node 1: <i>f</i> + marc. ændret til <i>fz</i> i analogi med ob	14	cl	note 1: <i>f</i> + marc. emended to <i>fz</i> by analogy with ob
24	vl I	node 3: marc. udeladt (jfr. redegørelsen ovf.)	24	vl I	note 3: marc. suppressed, see above
28	cb	node 2: marc. udeladt (jfr. redegørelsen ovf.)	28	cb	note 2: marc. suppressed, see above
29	vl II	node 11: ♯ rettet til ♯ [♯] i analogi med t. 8, 25, 46, etc.	29	vl II	note 11: ♯ emended to ♯ [♯] by analogy with bb. 8, 25, 46, etc.
30	picc	utydeligt om RL mener <i>f</i> eller <i>ff</i> ; læsningen <i>ff</i> valgt i overensst. med t. 32	30	picc	unclear whether RL intends <i>f</i> or <i>ff</i> ; the reading <i>ff</i> has been selected in agreement with b. 32
37, 38	vl II	to buer (node 1-6, 7-12) rettet til fire buer i analogi med vl I og t. 17-18, 54-55, etc.	37, 38	vl II	two slurs (notes 1-6, 7-12) emended to four slurs by analogy with vl I and bb. 17-18, 54-55, etc.
39	vla	d ¹ (♯) rettet til a ¹ -d ¹ (♯) i analogi med t. 1, 18, 56, 76 og 94	39	vla	d ¹ (♯) emended to a ¹ -d ¹ (♯) by analogy with bb. 1, 18, 56, 76 and 94
47	cl	node 1: klang b ² rettet til h ² i analogi med unison ob og i overensst. med t. 49	47	cl	note 1: sounding b ² emended to h ² by analogy with unison ob and in agreement with b. 49
52	cl 3	node 1: <i>f</i> + marc. ændret til <i>fz</i> i analogi med ob	52	cl 3	note 1: <i>f</i> + marc. emended to <i>fz</i> by analogy with ob
60	cor 3-4	node 1: <i>f</i> rettet til <i>ff</i> i analogi med t. 80	60	cor 3-4	note 1: <i>f</i> emended to <i>ff</i> by analogy with b. 80
63	vl I	node 12: des ¹ rettet til es ¹ (fra septim til grundtone i den brudte akkord i takten) i analogi med t. 8, 25, 29, 46, 102, etc.	63	vl I	note 12: des ¹ emended to es ¹ (from the seventh to the tonic in the broken chord in the bar) by analogy with bb. 8, 25, 29, 46, 102, etc.
68	fl picc	node 6: ♯ udeladt og ♯ tilføjet i analogi med unison vl I og oktaveret vl II	68	fl picc	note 6: ♯ suppressed and ♯ supplied by analogy with unison vl I and vl II at the octave
	tr 1-2	node 1-2: < udeladt i analogi med ob, cl, cor (kilen indføres sammen med ændring i styrkegrad t. 86)		tr 1-2	notes 1-2: < suppressed by analogy with ob, cl, cor (this hairpin introduced simultaneously with dynamic change b. 86)
71-72	fag	buer justeret i analogi med t. 89	71-72	fag	slurs adjusted by analogy with b. 89
72	ob, cl, cor	<i>fz</i> rettet til <i>ffz</i> i analogi med t. 69	72	ob, cl, cor	<i>fz</i> emended to <i>ffz</i> by analogy with b. 69
74	cl 3	bindebue mgl., men fortsættelsen i t. 75, efter bladvending i A, findes	74	cl 3	tie wanting, but its continuation is present in b. 75 after page-turn in A
	fag 2	node 1: åbenlyst fejlanbragt ♯ for E i A udeladt		fag 2	note 1: obviously incorrect ♯ before E in A suppressed
75	vl II	to buer (node 1-6, 7-12) rettet til fire buer i analogi med vl I og t. 74	75	vl II	two slurs (notes 1-6, 7-12) emended to four slurs by analogy with vl I and b. 74
76	vl I, vl2	to buer (node 1-2, 3-4) rettet til én bue node 2-4 i analogi med t. 18, 39, 56, etc.	76	vl I, vl2	two slurs (notes 1-2, 3-4) emended to one slur notes 2-4 by analogy with bb. 18, 39, 56, etc.
82	tr 1-2	node 3: <i>ff</i> + marc. ændret til <i>ffz</i>	82	tr 1-2	note 3: <i>ff</i> + marc. emended to <i>ffz</i>
83	vl I	node 12: d ¹ rettet til e ¹ (septim rettet til grundtone i den brudte akkord i takten) i analogi med t. 8, 25, 29, 46, 102, etc.	83	vl I	note 12: d ¹ emended to e ¹ (seventh emended to tonic in the broken chord in the bar) by analogy with bb. 8, 25, 29, 46, 102, etc.
91	cb	node 7-9: notationen går dybere end E, hvilket er en enkeltstående fejltagelse, idet RL alle andre steder undgår dette ved oktavering eller indsættelse af pauser; udgiveren har valgt at lade notationen stå og anføre en note herom til dirigenten s. 10	91	cb	notes 7-9: the notation goes below E, which is an isolated error, for everywhere else RL avoids this by writing the note an octave higher or inserting rests; the notation has been allowed to stand in the edition, but a note to the conductor has been supplied on p. 10
99	fag	i t. 99-156 er de tre instrumenter noteret i A i ét system uden angivelse af stemmefordelingen; udgiveren har fordelt stemmerne i analogi med parallelle passager, hvor fag 2 og 3 veksler mellem dybeste og mellemste stemme	99	fag	in bb. 99-156 the three instruments are notated in A on a single staff with no indication of the distribution of parts; the edition distributes them by analogy with parallel passages where fag 2 and 3 alternate between the bottom and the middle part

103	fl 1-2 vl I, vl II	<i>a</i> 2 mgl. i A (åbenlys forglemmelse) node 3: dybeste node i samklangen tilføjet i analogi med t. 113, 123, 133 og 143	103	fl 1-2 vl I, vl II	<i>a</i> 2 wanting in A (an obvious oversight) note 3: lowest note in the harmony supplied by analogy with bb. 113, 123, 133 and 143
104	vl I, vl II	node 3: dybeste node i samklangen tilføjet i analogi med t. 114, 124, 134 og 144	104	vl I, vl II	note 3: lowest note in the harmony supplied by analogy with bb. 114, 124, 134 and 144
111	cor	cresc. udeladt i analogi med t. 101 og 121 (cresc. indføres t. 131 sammen med andre dynamikændringer)	111	cor	cresc. suppressed by analogy with bb. 101 and 121 (cresc. introduced b. 131 together with other dynamic changes)
112	cor 1-2	takten er tom i A; udfyldt redaktionelt i analogi med t. 102, 122, 132 og 142	112	cor 1-2	empty bar in A; editorially supplied by analogy with bb. 102, 122, 132 and 142
119	fag	<i>f</i> rettet til <i>ff</i> i analogi med t. 98	119	fag	<i>f</i> emended to <i>ff</i> by analogy with b. 98
125	fag 1, vla	node 2: opr. ♯ rettet af RL i A (noget uklart) til ♭	125	fag 1, vla	note 2: orig. ♯ corrected by RL in A (rather unclearly) to ♭
133	fl ob, cl	<i>a</i> 2 mgl. i A (åbenlys forglemmelse efter bladvending) <i>a</i> 3 mgl. i A (åbenlys forglemmelse efter bladvending)	133	fl ob, cl	<i>a</i> 2 wanting in A (obvious oversight after page-turn) <i>a</i> 3 wanting in A (obvious oversight after page-turn)
135	vla	node 2: his rettet til h (♯ udeladt) i analogi med unison fag 1 (jfr. note til t. 144)	135	vla	note 2: b♯ emended to b (♯ suppressed) by analogy with unison fag 1 (cf. remark on b. 144)
141	tuba	node 1: overflødig <i>f</i> udeladt	141	tuba	note 1: superfluous <i>f</i> suppressed
144	fag 1, vla	node 2: cis ¹ rettet til c ¹ (♯ udeladt) i analogi med skalaforløb i t. 105, 115 og 125	144	fag 1, vla	note 2: c♯ ¹ emended to c ¹ (♯ suppressed) by analogy with scale passages in bb. 105, 115 and 125
154	cl	node 5: noden mgl. i A (tom plads i takten); udfyldt i analogi med unison ob	154	cl	note 5: wanting in A (empty space in the bar); supplied by analogy with unison ob
156	fl	node 3: <i>a</i> ² rettet til <i>a</i> is ³ i analogi med <i>picc.</i> , ob, cl (og t. 9, etc.)	156	fl	note 3: <i>a</i> ² emended to <i>a</i> ♯ ³ by analogy with <i>picc.</i> , ob, cl (and b. 9, etc.)

Bendt Viinholt Nielsen / Ole Ugilt Jensen, rev. 9 sep. 2003.

Bendt Viinholt Nielsen / Ole Ugilt Jensen, rev. 9 Sep. 2003