

Indledningsforedrag

Om arbejde med musikhistoriske problemer og metoder. Et personligt tilbageblik på et halvt århundredes praksis.

Jens Peter Larsen

Det er vist Knud Sønderby, der et sted fortæller en lille historie fra Grønland om en dygtig fanger, man gerne ville have ind i Landsrådet, fordi han var anset på grund af sin praktiske dygtighed. Man henvendte sig til ham, men han afviste kort og fyndigt opfordringen til at gå ind i det politiske styre med bemærkningen: »Jeg kan fange sæler«. Det var for ham nok så væsentligt. I dag ville man jo nok sige til ham, at det ikke er nok at kunne fange sæler; man må også kunne forhandle om territorier og fangstrettigheder osv. Politikeren er blevet en vigtigere person end fangeren.

Jeg tænkte på den episode, da jeg så de bemærkninger til kongressens hovedtema, som stod i indbydelsen og hvor det bl.a. hed, at musikforskningens opgaver omfatter »ikke bare et stort og vanskeligt arbejde med kilder og etablering af fakta, men også en lang række mere uhåndgribelige spørgsmål af typen æstetisk-eksistentiel forståelse vs. videnskabelig-objektiv forklaring, musik som autonomt åndsfænomen vs. musik som socialt betinget kulturfaktor, etc. etc. – alt sammen ting, der kan diskuteres, og som *skal* diskuteres, dersom ikke musikforskningen skal komme ud af trit med de øvrige humanvidenskaber.«

Over for denne formulering af krav om stillingtagen til en række abstrakte, uhåndgribelige spørgsmål som betingelse for at musikforskningen ikke »skal komme ud af trit med de øvrige humanvidenskaber« er jeg tilbøjelig til at føle mig lidt som manden, der var tilfreds med at kunne fange sæler. Gennem et halvt århundrede har jeg haft spændende oplevelser med at løse problemer inden for flere begrænsede områder af musikhistorien. Det har i alle tilfælde drejet sig om formulering og løsning af konkrete opgaver af forskellig art. Jeg har ikke spekuleret på, om jeg derved bidrog til, at musikforskningen holdt trit med de øvrige humanvidenskaber, og jeg mener heller ikke, der ligger større vægt på det – af flere grunde. For det første fordi musikvidenskaben er en forholdsvis ung gren af Humaniora, som ikke uden videre kan ventes at ligge på linie med ældre søsterdiscipliner. For det andet fordi selve grundlaget for disse discipliner er så forskelligt. Blot en enkelt side af sagen: i malerkunsten er det enkelte billede unikt, og en fælles oplevelse (og et førstehånds studium) af det er ofte meget begrænset. I litteraturen gør den trykte bog det enkelte værk tilgængeligt i langt større målestok og en diskussion og vurdering kommer til at hvile på et langt bredere grundlag. I musikken skydes opførelsen ind som forudsætning for musikopfattelsen og komplicerer den

kunstneriske oplevelse på særlig vis. Der er derfor for mig at se intet mærkeligt i, om musikforskningen i væsentlig grad går sine egne veje. Men endelig – og navnlig – er det min opfattelse, at den virkelige gennemarbejdning af musikforskningens problemer må bestå i løsning af konkrete spørgsmål om musikken selv. En sammenfattende, 'tværfaglig', vurdering på reelt grundlag er først mulig, når der er bund i løsningen af musikforskningens egne konkrete problemer. Og det er i hvert fald på de felter, hvor jeg særlig har arbejdet, efter mit skøn endnu ikke tilfældet. Jeg vil i mine bemærkninger her gerne prøve at se tilbage på nogle af de opgaver, jeg har taget op; jeg vil gerne gøre rede for, hvilke spørgsmål jeg er blevet stillet overfor, og hvilke metoder jeg har fundet egnede til at besvare dem. Jeg vil altså ikke prøve på at opstille eller drøfte abstrakte principper, men ganske jævnt lade løsningen af nogle konkrete opgaver belyse den musikhistoriske undersøgelse i praksis, som den har formet sig i mit tilfælde. Men først vil jeg gerne lige sige et par ord om den baggrund for et musikhistoriestudium, der forelå for os, der begyndte studiet for ca. 60 år siden, i begyndelsen af 1920'erne.

I den 'før-forhistoriske' tid, der ligger forud for vores indtræden i faget, havde der været forskellige mennesker, der gav sig af med at skrive om musikkens historie på den ene eller den anden måde. Alt efter hvor seriøst deres forhold til musikhistorien blev opfattet, blev de kaldt musikhistorikere – som f. eks. Hortense Panum – eller musikforfattere – som f. eks. Will. Behrend. Men der er tre, som særligt må fremhæves – hver på sin måde – som pionerer for det, der blev til en faglig dansk musikhistorieforskning: Angul Hammerich, Thomas Laub og S. A. E. Hagen.

Angul Hammerich var jo den, der officielt stod for musikforskningen som den første docent i faget. Hans rolle kan vel nærmest betegnes som formidlerens, den der repræsenterede den gængse, det vil først og fremmest sige den samtidige tyske musikhistorieforskning. Det ligger nær at sammenstille hans disputats fra 1892 om 'Musikken ved Christian den Fjerdes Hof' med Sandbergers omtrent samtidige 'Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso' (I-II, 1894/95). Han var, som de fleste i hans samtid, *musikhistoriker* med streg under sidste del af ordet. Hans arbejde er kun i beskeden grad præget af, at det kræver en speciel musikalsk dømmekraft af sin forfatter og sin læser.

Over for Hammerich står Laub som en diametral modsætning. For ham drejer egentlig det hele sig om musikalsk dømmekraft. Særlig betegnende er nok den udtalelse, han fremsætter i forbindelse med omtalen af Mogens Pedersøn. (Musik og Kirke, s. 82): »min opgave er jo ikke den blot historiske at fortælle folk: sådan og sådan er det gået til, sådan skrev man i Danmark 1620, men jeg har til formål at føre folk til de store værdier, og jeg vil bruge historien til at sætte værdierne i det rette lys«. Jeg skal ikke her prøve på at fremstille og vurdere Laubs indsats, der jo først og fremmest er centreret om salmesangsreformen, som ofte i for høj grad har bestemt indtrykket af ham. Hans musikhistoriske syn hører i mange måder en svunden tid til, men han *havde* et syn, en

vision af musikkens udvikling, som byggede på en i samtiden sjælden, ja, man kan godt sige: enestående stilførmelse. Her er det *musik* historikeren med streg under første del af ordet, vi kommer ud for. Ikke mindst for os, der personligt oplevede Laubs musikhistorie gennemgang, blev denne hans dybtgående stilførmelse en afgørende inspiration. Den fineste genspejling heraf må nok ses i Jeppesens 'Palestrinastil', der helt ud er Jeppesens bedrift, men samtidig klarest af noget viser betydningen af Laubs pionerarbejde.

Den tredie, jeg fremhævede, S. A. E. Hagen, har ikke direkte spillet en lignende rolle som Hammerich og Laub. Vi vidste, at han havde den mest omfattende private samling af musikhistorisk litteratur og musikværker, og hans grundige kildestudier er kendt bl.a. gennem hans udførlige tilføjelser til Hammerichs disputats og hans tilvejebringelse af grundlaget for hele det første afsnit af Pirros 'Buxtehude'. Men først eftertiden er helt blevet klar over, i hvor høj grad Hagens samling i det kgl. Bibliotek er et første rangs bidrag til klarlæggelse og udnyttelse af kilderne til dansk musikhistorie. Skal man karakterisere Hagens særlige stilling, må det vel blive den, at han mere målbevidst end nogen anden skabte forudsætninger for musikhistorisk dokumentation på dansk grund.

Ved den ofte omtalte konkurrence om docenturet (kort efter: professoratet) i musikvidenskab ved Københavns Universitet i 1924 stod de to nævnte grundsynspunkter, det *musikhistoriske* og det *musik* historiske klart over for hinanden. Tilhængerne af den traditionelt historiske linie kunne samles om Torben Krogh, men ønskede ikke Jeppesen, mens omvendt de, der gik ind for den stærkere betoning af det musikalske, det stilhistoriske, var tilhængere af Jeppesen, men ikke af Krogh, og så fandt man frem til det gode danske kompromis: man bestemte sig for trediemanden, den mindre udprægede Abrahamsen, der nok ikke havde så fast besluttede tilhængere som de to andre, men, hvad der åbenbart gjorde udslaget, heller ikke så fast besluttede modstandere. Stilhistoriens fremmeste repræsentant kom ikke ind denne gang, men stilhistorien sejrede alligevel. Adlers 'Stil in der Musik' (1911) og 'Methode der Musikgeschichte' (1919) blev så at sige vores bekendelsesskrifter, og den af Adler redigerede 'Handbuch der Musikgeschichte' (1924) blev den på flere måder revolutionerende nye lærebog.

Stilhistorien havde sejret. Det var (med et udtryk, vi ikke kendte dengang) den, der var 'in'. Da jeg i programmet for dette møde så en foredragstitel, der hed »Stil-, social- og andre musikhistorier: hvilken er den rigtige?« – var jeg umiddelbart tilbøjelig til – selv om jeg forstod den aktuelle baggrund – at anse den for lidt vel provokatorisk sat op. Det skulle jo ikke være svært at se, at der ikke er en bestemt form for musikhistorie, der *erden* rigtige, selv om man nok vil prioritere forskelligt. Men jeg må indrømme, at når jeg tænker tilbage på den fjerne fortid i 1920'erne, så var der ingen tvivl om, hvilken form for musikhistorie vi anså for den rigtige.

Men et er jo ideologi, et andet virkelighed. Når jeg prøver at overskue, hvad jeg selv har arbejdet med, og hvad andre i min tid har produceret både på det

højere videnskabelige plan og i de mange specialer, der er skrevet, så er det temmelig begrænset, hvad der i egentligste forstand kan betegnes som stilhistorie. Der indgår stilanalytiske undersøgelser i mange arbejder, men den traditionelle musik*historiske* fremstilling er nok stærkere repræsenteret. For Jeppesen selv blev det faktisk heller ikke den stilhistoriske undersøgelse, der blev det centrale i hans senere værker, men snarere arbejdet med at skaffe grundlag for den stilhistoriske forskning: hans fremragende udgaver af Lauder, Frottoler og mere, bygget på omfattende fund i biblioteker og underbygget af en dokumentarisk og editionsteknisk fremlæggelse af høj kvalitet.

Må jeg endnu – inden jeg går i enkeltheder – lige forudskikke nogle almindelige bemærkninger om stadierne i en videnskabelig undersøgelse, om udviklingen fra det første skridt på vejen til den afsluttede undersøgelse. Jeg bygger her naturligvis primært på mine egne erfaringer, dvs. først og fremmest med problemer i 18. århundredes musik, men udviklingsgangen er nok i mange måder den samme inden for store områder af den europæiske musiks historie. Udgangspunktet for, at man tager et bestemt område, som f. eks. en bestemt komponists værker, op til nærmere undersøgelse, er vel i mange, måske de fleste tilfælde, at man har fået interesse for den pågældende musik, har følt sig tiltrukket af den rent musikalsk og derfor synes, det må være fristende at arbejde sig ind på livet af netop denne musik og dens problemer. Når man har besluttet sig til at prøve lykken på det valgte område, kommer som det første og grundlæggende skridt, at man skaffer sig først overblik over, og dernæst indsigt i litteraturen om dette emne og i de værker, der er tilgængelige i trykte udgaver eller forsvarlige afskrifter. Måske laver man en sammenfatning af sin tilegnelse af litteraturen om andres forskning. En sådan sammenfatning indgår jo i mange specialer som en berettiget del af arbejdet. Men hvis studiet ikke fører videre, er det naturligvis kun at betragte som et tilløb, ikke en egentlig forskningsindsats. Dog kan naturligvis en kritisk stillingtagen allerede her godtgøre anlæg for selvstændig forskning. Når dette tilløb er overstået, går vejen videre gennem udvidelse af materialet, først og fremmest gennem samling af kilder, evt. spartering, evt. overføring fra ældre til nyere notation. Før eller senere når man, ofte på et noget fremrykket stadium, til fuld klarhed over arbejdets centrale sigte, som man måske har kredset om længe, uden helt at kende målet. Og med erkendelsen af arbejdets mål og muligheder afklares også metodespørgsmålet: er der i de undersøgelser, man har foretaget, noget, der i virkeligheden er overflødigt i den sammenhæng, man nu kan se, og er der andet, som er helt klart relevant, og som måske skal udbygges videre for at føre undersøgelsen helt igennem? Med afklaringen af disse spørgsmål bliver det muligt at føre undersøgelsen til ende, og som et sidste stadium uddrage og sammenfatte dens hovedresultater. Jeg tror, mange vil kende den tilfredsstillelse, der ligger i tilslut at kunne fremstille undersøgelsen som en logisk fremadskridende proces, tilsyneladende ud fra en straks fra begyndelsen klart fornemmet sammenhæng, som i virkeligheden ofte først meldte sig et godt stykke hen ad vejen.

I en undersøgelse af den art, som jeg her har i tankerne, vil der normalt indgå både elementer af mere historisk betonet og af primært musikalsk bestemt karakter, og den musikalske redegørelse kan være af overvejende deskriptivt eller overvejende analytisk præg, eller den kan være bestemt af en sammenligning af værker, måske i kronologisk fremadskridende rækkefølge. Men der kan også indgå elementer af helt anden karakter, som det f. eks. er tilfældet i den typiske ægthedsundersøgelse, hvis problemer jeg om lidt skal komme nærmere ind på. Og nu vil jeg så gerne prøve at huske tilbage, at minde mig selv om, og prøve at klargøre for mine tilhørere, hvad det var for problemer, der meldte sig for mig som noget, det kunne være værd at tage op, hvor langt hen ad vejen jeg nåede, og hvad for veje jeg gik og metoder jeg anvendte for at få styr på problemerne. At jeg ikke bare kunne nøjes med at følge fastslåede stilanalytiske metoder og i det hele sætte stilundersøgelsen i højsædet, blev der sørget for af udviklinger, jeg ikke selv var herre over.

Da jeg nåede så langt i mit studium af musikvidenskab, at jeg skulle tænke på valg af speciale, var der flere forskellige områder, jeg havde lyst til at tage fat på, men især dog tre: Haydns symfonier, som jeg tidligt havde fået interesse for, og Händels oratorier, som jeg også havde haft nær kontakt med fra mit musikstudiums første tid, og endelig kirkemusikken, specielt salmemelodierne, som min organistvirksomhed og min rodfæstethed i det laubske syntes at gøre til et nærliggende valg. Jeg vil godt sige nogle få ord om, hvorfor jeg *ikke* tog salmemelodiernes historie som emne, trods min stærke bundethed til dette felt.

Grundideen i Laubs salmereforn var tilbageførelsen af de ældre melodier til deres oprindelige tonale og rytmiske former. Det arbejde han havde udført, var endelig ved at sætte frugt, takket være hans fine musikalske tilrettelægning, eller i en del tilfælde: bearbejdelse af melodierne. For sine trofaste tilhængere stod Laub som profeten, hvis værk endelig havde givet os de gamle melodier i deres sande historiske skikkelse. Af modstanderne blev han fremstillet som tyrannen, der ville afskaffe alle de kendte og elskede kirkelige romance-melodier. Den omfattende polemik omkring den laubske salmesangsreform var for største delen præget af krænkede følelser, og var kun i meget ringe grad af saglig karakter. Egentlig var det næsten kun salmeforskeren pastor S. Widding, som rent sagligt dokumenterede Laubs friheder over for den historiske overlevering. At tage dette spørgsmål op til virkelig tilbundsående undersøgelse lå meget nær, men dels var det en så omfattende opgave, at det ikke i første omgang kunne komme i betragtning, og dels var på det pågældende tidspunkt engagementet i kirkesangsreformen så stærkt, at en objektiv undersøgelse uvægerligt ville blive blandet ind i den usaglige polemik og udnyttet groft som et led i denne. For mit vedkommende måtte erkendelsen af, at Laub i mange tilfælde havde sat friheden til at nyforme i detaljer over hensynet til den historiske overlevering, udmøntes i tilskyndelse til og deltagelse i et mere praktisk betonet reformarbejde, som gradvis førte melodierne tilbage til en større troskab mod deres historiske former – ikke altid med

musikalsk gevinst –, gennem udgaver som '130 Melodier' (1936), 'Den danske Koralbog' (1954) og 'Nordisk Koralbog' (1960). Det måtte være forbeholdt en efterfølgende generation – der ikke var indfiltret i en stærkt følelsesladet polemik – at gennemføre den omfattende musikalske dokumentation. Henrik Glahn gjorde i 1950erne melodispørgsmålet til genstand for en udførlig og dybtgående behandling, baseret på en omfattende kildeindsamling og en effektiv komparativ analyse. På det tidspunkt var den oprindelige Laub-polemik, kampen mod fornyeren Laub, stort set stilnet af. I dag er den jo til dels afløst af en ny polemik, kampen mod den etablerede Laub-tradition, der også kan opvise stærke følelsesudsving, men nu er det jo ønsket om et helt nyt melodirepertoire, ikke spørgsmålet om melodiformer, der er tale om. I dag vil det faktisk være muligt at give en langt mere objektiv fremstilling af Laubs salmesangsreform end før, både af melodibearbejdelser og udsættelsesstil, og det vil jeg da håbe, der er nogen, der vil gøre. Det drejer sig jo ikke i første række om Laubs egne melodier, men om hans udgaver af de gamle melodier, som jo i høj grad er et bærende element også i vore dages kirkesang.

Det blev Haydns symfonier, jeg satte ind på. At de ville kunne give mig beskæftigelse ud over en specialeafhandling, var jeg nok klar over, men at Haydnforskningen skulle blive en så dominerende faktor gennem hele min tilværelse, ville jeg nok ikke have tænkt mig. Titlen på min afhandling lød: 'Haydns ældre symfonier i deres forhold til tidligere symfonisk komposition'. Problemet om tilblivelsen af den wienerklassiske symfonitradition, om Haydns forudsætninger, har været på dagsordenen i mere end hundrede år. I en ældre tids fremstillinger af musikhistorien, med Burney og Hawkins vel som de mest realistiske og livsnære, havde man givet en fremadskridende beretning om musikhistorien (med udvalgte nodeeksempler), men ikke en sammenhængende fremstilling i en nyere tids forstand. Det var den dominerende evolutionsidé i sidste halvdel af forrige århundrede, der rejste spørgsmålet, og det var opdagelsen (eller genopdagelsen) af storheden i Bachs musik, der gjorde det svært at finde en rimelig udviklingslinie, der kunne føre fra Bachs instrumentalkoncerter til Haydns tidlige symfonier og kvartetter. Man forsøgte at se Ph. Em. Bach – som Haydn selv har erkendt at stå i gæld til – som formidler, men hans betydning for Haydn er nok mere speciel. Helt forkludret blev sagen gennem Riemanns Mannheimer-Teori; uden forbehold forkyndte han, at »Stamitz ist der so lange gesuchte Vorgänger Haydns«. Herooverfor opponerede Adler og hans kreds i Wien. Et par bind med værker af forskellige Wiener 'Vorklassiker' og Wilh. Fischers betydningsfulde afhandling 'Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils' (1915) blev resultatet af deres indsats, men det synes næsten, som om man derefter mistede lysten til at tage dette problem op.

I min tidlige afhandling søgte jeg, rimeligt nok, indledningsvis at gøre rede for, hvad forskningen af det rejste problem havde udrettet, med afstandtagen fra Riemanns Mannheimer-teori. I den musikalske del af afhandlingen opstillede jeg 3–4 grundtyper af symfonier: den 3satsede type, afledt af den 3satsede

opera-sinfonia, den 4satsede, fra kirkesonate eller parthia stammende symfonitype med langsom førstesats og den hurtige sats som andensats; den koncertprægede symfonitype og endelig den 4satsede symfoni af samme cykliske form som den i klassiken gængse symfonitype. Det var et første fremstød, men stort set (naturligt nok) et tilløb til en egentlig forskningsindsats.

Det var blevet helt klart for mig, at der var så meget at gøre på det område, jeg havde valgt, at jeg måtte gå videre, så snart jeg fik økonomisk mulighed for det. Fra 1931 til 1937 var jeg hver sommer og ofte også i januar på rejse for at samle materiale til videreførelsen af mine studier, først og fremmest i Wien, Berlin og Budapest, men også i en lang række andre samlinger, hvor der var – eller kunne ventes at være – materiale af betydning. Det var stadigvæk spørgsmålet om udviklingen af Haydns symfonier og om deres forudsætninger, Haydns østrigske forgængere, der interesserede mig, og i hovedsagen altså et stilhistorisk arbejde, jeg sigtede imod. Men på et tidligt tidspunkt kom der uorden i mine cirkler, og jeg blev tvunget til at ændre mine planer. Alle de ældre blandt mine tilhørere ved om mit sammenstød med Sandberger, og jeg skal prøve at trætte dem så lidt som muligt med gentagelser, men jeg bliver nødt til kort at referere realiteten i denne sag, fordi den var afgørende for det skifte jeg nævnede, og også fik betydning ud over Haydnforskningens område.

I slutningen af Haydn-året 1932 holdt Münchener-professoren Adolf Sandberger et foredrag, hvori han omtalte den oversigt over Haydns symfonier, som Mandyczewski havde udarbejdet til den af Breitkopf & Härtel påbegyndte udgave af Haydns værker, som helt utilstrækkelig. I Mandyczewskis liste over Haydns utvivlsomt ægte symfonier, 104 i alt, skulle iflg. Sandberger indføjes i dusinvis af oversete værker. Denne sensationelle påstand løb verdenspressen rundt i den form, at Sandberger havde fundet 78 ukendte symfonier af Haydn, og selv om påstanden var uhyrlig, havde Sandberger en sådan position, at man ikke blot kunne eller ville afvise sagen som snak. Da han ikke havde lyst eller moralsk mod til at dementere noget, måtte der opstå en situation, hvor det for mig ikke var muligt at gå videre, som om intet var sket. Jeg vidste, at det hele måtte bero på løsagtig omgang med kendsgerningerne, og gennem en polemik om en fortegnelse over symfonier og kammermusik, den såkaldte 'Quartbuch' i Esterházy-arkivet, fik jeg lokket Sandberger ud i en nærkamp om antallet af symfonier, som vist gjorde det klart for de fleste, at der ikke var noget hold i hans påstande. Men selv om det var lykkedes i det aktuelle tilfælde at stoppe en udvikling, der truede med at føre studiet af Haydns symfonier på afveje, var det blevet aldeles klart for mig, at jeg måtte sætte ind på en principiel vurdering af ægthedsproblemet. Og i den forbindelse måtte jeg gå ud over stilbetragtningen, som syntes at føre til meget lidt eksakte resultater, enten det så skyldtes mangler ved metoden eller hos dens udøvere. Kort udtrykt: jeg følte mig tvunget til at skifte fra stilanalysen til kildekritikken.

Kildekritikken, et af historikernes vigtigste hjælpemidler, blev nok benyttet af middelalderforskere og andre med mere direkte kontakt til filologiske

problemer. I Bach-forskningen havde Spitta arbejdet med kildekritik, ligesom i vort århundrede den nyere Bachforskning. Men at ville se på Haydns eller Mozarts symfonier under synspunktet kildekritik var ikke langt fra at blive betragtet som en dårlig vittighed. Den førnævnte udgave af Haydns symfonier, der indledte Breitkopf & Härtels Gesamtausgabe, er næsten utroligt ukritisk. Ved flere symfonier er den eneste kommentar, at det pågældende værk er udgivet efter en kopi af Pohl efter en kopi af Frantz Gehring eller blot efter en kopi af Pohl. For Mozart-forskningen betød i begyndelsen af dette århundrede Wyzewa & St. Foix's Mozart-fremstilling ('Essai de biographie critique') en spændende fornyelse, som blev videreført af Abert, og som navnlig også lagde grunden til Einsteins reviderede nummerering i 3. udgave af Köchel-Verzeichnis (1937). Men vi kan nu se, i hvor høj grad den nye nummerering (både hos Wyzewa & St. Foix og hos Einstein) er bygget på fornemmelser af stilistisk sammenhæng, som ofte ikke har tilstrækkelig bærekraft og må føre på afveje.

Den centrale og afgørende indsats i min studie over ægthedsproblemet hos Haydn, 'Die Haydn-Überlieferung' (1939) drejede sig om to kataloger over hans værker. Det mest kendte af disse var den såkaldte 'Haydn-verzeichnis' (1805), der siden Haydns sidste år havde været kendt og benyttet som grundlag for en vurdering af ægthedsproblemet, men som i visse dele var ufuldstændig og derfor blev betragtet som relativt uforpligtende. Det andet katalog, der blev omtalt som 'Entwurf-Katalog', var langt mindre kendt og blev – som navnet antyder – nærmest opfattet som en skitse til den sene 'Haydn-fortegelse'. Det lykkedes mig ved en udførlig analyse af dets indhold og af dets ydre form (rækkefølgen af noteringer m.m.) at fastslå, at dette katalog ikke var et sent udkast til H.-V., men Haydns for størstedelen personligt skrevne katalog, påbegyndt allerede omkring 1765 og videreført på forskellige tidspunkter og i forskellig grad for de enkelte værkgrupper. Det blev derved et helt afgørende dokument for vor viden om Haydns virke i en række af hans mest virksomme år, både med hensyn til ægthedsspørgsmålet og for rækkefølgen af værker, kronologien, som ofte stiller os over for svære og næsten uløselige problemer. Jeg tror ikke, det er uberettiget at sige, at dette rent dokumentariske fremskridt, påvisningen af Entwurf-Katalogets stilling, har bidraget mere til igangsætningen af den nyere Haydn-forskning end noget andet. Som indledning ville jeg give en kort fremstilling af kildegrundlaget iøvrigt, men det voksede ud til ret store afsnit om de vigtigste kilder: autografer, kopier og trykte udgaver plus et specielt kapitel om kronologi. Som et hovedkriterium for kildeværdi fremhævedes den pågældende kildes nærhed til Haydn og hans omgivelser i både tid og sted. Jo længere kilden er fjernet fra Haydn – kronologisk og geografisk –, desto mindre grund er der i almindelighed til at bygge på den. Som nyttige hjælpemidler blev også bestemmelse af vandmærker og af kopister bragt ind i billedet, begge dele ofte afgørende faktorer i bestemmelse af kildeværdien.

Til spørgsmålet om bestemmelse af ægthed og kronologi er i de 40–50 år siden

da kommet mange nye og meget værdifulde bidrag. Haydn-forskningen er stadig fast forankret i kildekritikken, som ikke mindst Kölner-udgaven af 'Joseph Haydns Werke' (under Georg Feder) giver et meget klart udtryk for. Hvis man sammenligner behandlingen af dokumentariske problemer og den musikalsk-stilistiske fremstilling både i 'Haydn-Studies', beretningen om Haydn-konferencen i Washington 1975, og i Landons store fem-bind-biografi, er det påfaldende, hvor meget stærkere den dokumentariske fremstilling står i forhold til den musikalske fremstilling. (Jeg skal komme tilbage til dette (kort) i slutningen af mit foredrag.)

Inden jeg nåede at få udgivet min 'Haydn-Überlieferung', var krigen begyndt. Jeg kunne ikke gå videre med Haydn-studier, specielt ikke med studiet af de umiddelbare forgængere, som først måtte indkredses og graves op i en lang række spredte samlinger, som nu var blevet utilgængelige. Jeg fik, takket være den initiativrige forlægger Munksgaard og støtte fra Carlsbergfondet, lavet en facsimileudgave af de to omtalte Haydn-Kataloger og et tredje katalog, jeg fandt i Regensburg, et specielt symfoni-katalog fra c. 1790, som viste sig at være det direkte forlæg for H.V.'s symfonifortegnelse. Og så tog jeg fat på noget helt andet. I 200 året for tilblivelse og førsteopførelse af Händels 'Messias' (1941–42) holdt jeg en forelæsningsrække over dette berømte værk, og på grundlag af mine forelæsninger gav jeg mig i kast med en bog om 'Messias'. Jeg havde nærmest tænkt mig en mere almindelig fremstilling uden specielle forskningsproblemer. Men igen blev jeg ført ind på et spor, der gjorde det nødvendigt for mig at løse problemer, som jeg i første omgang troede jeg kunne se bort fra. Der skulle denne gang ikke være noget med ægthed og kronologi, for det stod jo urokkeligt fast, at Händel skrev 'Messias' i 1741 og uropførte den i Dublin i 1742. Men alligevel var der nu en hage ved det, som i den sidste ende gjorde, at jeg måtte udskyde færdiggørelsen af bogen, indtil jeg efter krigen kunne få lejlighed til at se de originale kilder i England og Hamburg. Mit problem hed 'Changing versions'.

Det hører til de mest karakteristiske træk ved Händels kompositionspraksis, at han – som mangeårig teatermand – ved genopførelser af ældre værker ofte foretog ret store indgreb i værket. Det kunne være for at stramme en scene eller for at tilføje en ny arie eller et ekstra kor, men den væsentligste grund til ændringer var dog det jævnlige solistskifte. Når en ny sanger overtog et parti, kunne Händel foretage ganske betydelige indgreb – iøvrigt ikke nær altid til det bedre. Ved en senere opførelse med igen en anden sanger kunne han komme med nye arier igen, eller han kunne vende tilbage til oprindelige versioner. Det er klart, at en samlet kritisk Händel-udgave må indeholde alle de stykker, som Händel på et eller andet tidspunkt lod indgå i et værk, men det må også være dens opgave så vidt muligt at fastslå, hvor i overleveringen de enkelte numre og varianter hører hjemme. I Chrysanders udgave af Händels værker var der lejlighedsvis gjort tilløb til at bestemme de enkelte versioners plads, men mange gange nøjedes han også med at stille dem op ved siden af hinanden uden at gøre rede for, hvor det ene eller det andet stykke kommer ind

i billedet. Et særligt spørgsmål var det, som jeg i et kongres-foredrag (i Basel 1949) formulerede sådan: 'Gibt es eine definitive Version von Händels 'Messias'?' De problemer, det her drejer sig om, er langt fra færdigbehandlet, endsige løst, men det kan jeg ikke komme ind på her. Jeg vil blot atter gøre rede for, hvad jeg måtte gribe til af metoder for at kunne angribe problemet. Og det blev igen i alt væsentligt kildekritiken, omend i lidt andre former.

I det meget omfattende kildemateriale indgår dels Händels originalmanuskripter (autografer), der findes samlet næsten fuldstændigt i British Library, dels hans direktions-partiturer, der findes næsten lige så komplet i Universitetsbiblioteket i Hamburg, men dertil en række meget omfattende serier af samtidige kopier (Lennard Samlingen i Cambridge, Granville Samlingen i British Library, Aylesford Samlingen i Manchester), yderligere suppleret af vigtige privatsamlinger (Ger. Coke; the Earl of Malmesbury). Autograferne er naturligvis udgangspunkt for hele overleveringen, men ved opførelserne var det direktions-partiturerne, der blev benyttet, og det er i dem, ikke i autograferne, vi finder en mængde af de ændringer, som Händel har foretaget. Det er dog klart, at de ofte kun viser det sidste stadium, ikke alle stadierne i et værks udvikling, selv om de indimellem har beholdt også udgåede versioner. Men der er yderligere en interessant ting ved disse partiturer: de har mange gange angivelser af, hvilke solister der har sunget en arie. Analysen af solist-navnene, sammenholdt med oplysninger om, hvornår de enkelte solister medvirkede, viste sig at kunne bruges til at give vigtige oplysninger og direkte fastslå placeringen af bestemte arier eller versioner. En langt mere omfattende opgave, som jeg også gennemførte for 'Messias', men som ikke er ført igennem for det samlede materiale endnu, er sammenstillingen af de forskellige gengivelser af de enkelte værker i autografen, direktions-partituret og de anførte samtidige kopier i de nævnte samlinger.

Et væsentligt punkt blev her kopistspørgsmålet. Det har altid været kendt, at Händel fik en gammel bekendt, Joh. Christoph(er) Schmidt, til at komme over fra Tyskland og bistå ham med praktiske opgaver. Schmidt (eller Smith, som han naturligvis blev til) virkede lejlighedsvis som forlægger af Händels værker; han fungerede også som regnskabsfører for Händel, men først og fremmest blev han fra c. 1720 en umådelig flittig kopist af Händels værker. Der herskede, da jeg begyndte at arbejde med disse ting, ret fantastiske forestillinger om hans aktiviteter, idet der var en tilbøjelighed til at anse omtrent ethvert Händel-ms., der var nogenlunde gammelt nok, for en Smith-kopi; det blev dog også fra mere kyndig side betonet, at han umuligt kunne have skrevet alle de kopier, man tillagde ham. Ved en omfattende analyse af håndskrifter i alle de store serier af kopier fik jeg skabt rimelighed klarhed i kopistsagen. Det kan nu anses for sikkert, at Smith gennem årene fra ca. 1720 var fast beskæftiget med selv at kopiere først og fremmest direktions-partiturerne, men også en række yderligere kopier, men derudover også med at administrere en omfattende kopieringsvirksomhed med en række hjælpere, hvoraf nogle må have haft tilknytning til det, jeg kaldte 'Smith-kredsen', i mange år,

mens andre kun har virket en kortere periode. Selv om de mange kopier, der er udgået fra denne af Smith administrerede kreds af kopister, er sekundære i forhold til autografer og direktions-partiturer, kan de formodentlig anses som afspejlinger af de skiftende stadier af de pågældende værker og må derfor regnes til de væsentlige kilder. (Nye informationer om kopistproblemet før c. 1720 er iøvrigt på vej netop nu, især gennem studiet af manuskripter i the Earl of Malmesbury's samling, som desværre holdes til en vis grad privat, og hvor fotografering af mss. ikke er tilladt.)

Jeg vil lige nævne endnu to veje til afklaring af disse spørgsmål, som i de senere år er kommet stærkere ind i billedet: vandmærkeundersøgelser og tekstbøger (libretti). Den udbygning af vandmærkeforskningen, som satte ind for alvor omkring 1950, har muliggjort en langt større nyttiggørelse af dette middel til erkendelse ikke mindst af indskud (interpolationer); det er især Clausens bog om direktions-partiturerne (1972), der har udnyttet disse muligheder. Og endelig tekstbøgerne, som Winton Dean tillægger væsentlig betydning, mens jeg for mit vedkommende gerne ville have større sikkerhed for, at bogtrykkerne var på tilstrækkeligt nært hold af Händel (eller Smith) til at kunne regnes for autoriserede.

Må jeg nævne endnu et tredie område, som i en række år har hørt til de mest spændende inden for min private sælfangst: opførelsespraksis i 18. århundredes musik. Det har dels at gøre med min deltagelse i talrige Händel- og Haydnfester, dels også med det privilegium jeg har haft, i et halvt århundrede at arbejde meget nært sammen med Mogens Wöldike om disse spørgsmål. Det drejer sig her på en vis måde atter om kildekritik, omend på en anden måde, og samtidig ikke mindst om bekæmpelse af fordomme hos mange musikere, skabt gennem uforsvarlig generalisering ud fra enkelte kildeskrifter. Det gælder f. eks. tempo-problemer, hvor man læser Quantz som en bibel, eller ornamenter, hvor man også ud fra en enkelt teoretiker mener at kunne fastlægge praksis for hele Europa i det 18. århundrede. Det er det, der typisk udtrykkes: iflg. Baroktidens opførelsespraksis osv. Det grelleste eksempel på denne farlige generalisering er nok den helt misforståede ornamentering af arierne i Händels oratorier, som det kan høres i talrige gramfonindspilninger. Vi ved helt bombesikkert, at Händel skiftede solisttraditioner i 1738/39. De italienske verdenssangere, som var bærere af den omtalte ornamenteringstradition, blev for kostbare og blev erstattet af engelske eller engelsk akklimatiserede sangere, som ikke kunne have søgt at optræde som italienske virtuoser uden at blive til grin. (Jeg har skrevet om disse forhold flere gange og skal ikke gå nærmere ind på det her.) Det samarbejde om opførelsesproblemer jeg har haft med højt kvalificerede musikere mindes jeg med stor glæde, og jeg har omvendt nogle gange undret mig over at træffe musikforsker-kolleger, for hvem musikmanuskriptet syntes at være tilstrækkeligt, som om musik var blot noder, ikke bevægelse og klang. Det var derfor en helt naturlig ting for mig ved den omfattende Haydn-konference i Washington 1975 at gøre udførelsesproblemer til et af de tre hovedtemaer. –

Jeg har været så heldig at kunne fortsætte mit arbejde som musikforsker et godt stykke ud over det, man plejer at kalde 'støvets år'. Og jeg har endnu opgaver, jeg gerne vil løse. Forrest af dem står stadigvæk problemet fra min første tid: udviklingen af Haydns stil, især i symfonierne, og forudsætningerne for denne stil i den østrigske 'førklassiske' eller 'Midcentury style'. Jeg har kredset om dette problem i en række foredrag og artikler, og jeg har stadigvæk en drøm – eller et håb – om at kunne sammenfatte min gennem en lang årrække opsummerede viden eller mine formodninger om det i en lidt større fremstilling. Det ville være en stor glæde, om det kunne lykkes. Jeg vil gerne her blot antyde de omfattende hindringer, der gør det svært at nå til en fyldestgørende samlet fremstilling. Jeg tror, det er nok at anføre rækken af de opgaver, der må løses. 1. Foreløbig indkredsning af de komponister, der kommer i betragtning som vejbanere for Haydn. 2. Opsøgning af deres værker – symfonier og symfoni - 'Vorformen' (med Adlers udtryk) i østrigske, czekiske, ungarske, tyske og andre biblioteker. 3. Spartering af de flest mulige af de værker, der synes at komme stærkest i betragtning. 4. Kronologisk bestemmelse af disse værker, så vidt overhovedet muligt. 5. Analyse af de pågældende værker ud fra deres egne, ikke det 19.-20. århundredes formbegreber og traditioner (altså ikke lærebogs-sonateformen). 6. Fremstilling – så vidt muligt – af udviklingen hos Haydn set i forhold til den tradition (eller de traditioner) han voksede op med i de ungdomsår – ca. 1740–1760 – han tilbragte i Wien i den meget modtagelige alder.

Jeg har siden midten af 1960-erne gjort et stort forarbejde med de to første opgaver: indkredsning af komponister og opsøgning af deres værker, og jeg har et omfattende materiale af mikrofilm og forstørrelser – omend ikke omfattende nok. Men over for de to næste opgaver står jeg med svage kræfter. Selv at sætte alle disse værker i partitur er uoverkommeligt, og at få hjælp til det kræver både store pengemidler og kvalificerede medarbejdere af de mere sjældne. Og med kronologien famler vi os for en stor del frem i mørke; selv om vi til dels kan indkredse manuskripterens alder, er det oftest kopier fra en lidt senere tid. Med samtidige kataloger (med tematisk bestemmelse af værkerne) kommer vi kun undtagelsesvis tilbage til Haydns tidlige tid som i Egk-katalogen fra 1759–60 eller begyndelsen af Göttweig-samlingen med nogle få værker dateret før 1760. Hvad angår analyse af værkerne har vi stadigvæk svært ved at frigøre os fra afhængigheden af lærebogs-traditionerne. Det gælder også en bog som Charles Rosen's 'Sonata Forms' (1980); efter hans meget friske 'The classical style' havde jeg ventet en større frigørelse, men finder i formopfattelsen som gennemgående træk en ret stærk afhængighed af de gængse sonateformsbegreber. Jeg vil meget gerne nå til at udforme en mere positiv (historisk betonet) formbeskrivelse efter mange års kritik af de dominerende fremstillinger. Og på den baggrund vil jeg gerne søge at give en levende fremstilling af sammenhæng og nybrud i Haydns udvikling som instrumentalkomponist, først og fremmest som symfoniker. Jeg mener, en sådan fremstilling må baseres primært på Haydns musik, ikke på udefra

hentede modebegreber som f. eks. den yndede 'Sturm und Drang', der i Haydns tilfælde kun er et spring over det laveste gærde. Men om jeg skal kunne nå at realisere en sådan fremstilling, eller det må forblive en drøm, må tiden vise. Man kan i grov almindelighed inddele de opgaver, der fra min horisont må ses som de mest væsentlige, i fire 'lag':

1) de grundlæggende: fastlæggelse af materialet, sikkerhed i bestemmelsen, bygget på dokumentation og kildekritik; 2) den rent musikalske – tekniske, om man vil –, analyse af værker, og klarlæggelse af udførelsestraditioner; 3) forsøg på at se sammenhængen i en bestemt komponists, en periodes, en musikgenres udfoldelse; 4) forsøg på at se musikken i en større kultursammenhæng, at se, hvor langt de forskellige kunstarter, kulturformer, religiøse, sociale og andre strømninger spejles i og er med til at forme musikkens præg og skæbne. I de to sidste lag må der blive et væsentligt moment af interpretation, og det synes klart, at her må den største forsigtighed råde, hvis ikke man skal komme ud i billig frihåndstegning. Og som jeg betonedede før: forsøg af denne art (i mere omfattende betydning) kan ikke have fast grund at bygge på, før musikkens veje og sammenhænge er klarlagt ud fra dens egne begreber.

De problemer og metoder, der har været bestemmende for min indsats som forsker, har i første række haft at gøre med det første af disse fire lag: materiale, dokumentation, sikkerhed. Det kan være, det til dels hænger sammen med min matematiske fortid og min forkærlighed for klarhed, at det blev sådan, men det hænger i hvert fald også sammen med, at i de situationer, jeg blev stillet ind i, var det problemer af denne art, der skulle løses for at skaffe forskningen et sikkert grundlag at gå videre på. Andre situationer vil føre til andre opgaver, som skal løses med andre midler. Men jeg tror ikke rækkefølgen af de fire 'lag' eller fire 'stadier' bør ændres: 1) sikkerheden; 2) den musikalske gennemarbejdning; 3) den musikalske sammenhæng; og 4) den bredere kultursammenhæng. –

Een ting vil jeg lige nævne til slut. Det kan for en overfladisk betragtning se ud, som om undersøgelser af disse grundlæggende spørgsmål har meget lidt at gøre med musik. Da min 'Haydn-Überlieferung' kom, fortalte en af mine venner, hvordan konservatoriets daværende direktør havde spurgt ham: »Bli-
ver man mere musikalsk af den?« (Så dumt kan selv en begavet konservatorie-direktør spørge!) Når man bruger år af sit liv til at studere ægtheds-spørgsmål hos Haydn, så er det jo ikke for at finde det rigtige svar på, om Haydn har skrevet 104 eller 110 symfonier, men for at fjerne de vildledende træk i det musikalske billede af Haydn, som kommer ind, hvis man godkender de uægte værker uden kritik. Og når man protesterer mod den yndede betegnelse 'Sturm und Drang' i forbindelse med nogle af Haydns bedste symfonier, så er det jo ikke blot fordi det kun er en i luften frit svævende floskel med blikfang, men også fordi det frister svage dirigent-sjæle til at smøre ekstra tykt på og ødelægge finheden i disse symfonier. Når man ønsker Mannheimerne hjem til Mannheim, så er det ikke blot fordi de var så at sige ukendt i

Wien, men fordi man igen lokker forståelsen af Haydns musik på gale veje. Og når man – for at tage en af mine pet aversions fra mit andet kraftfelt – reagerer mod den i de senere år gængse ornamenteringspraksis i arierne i Händels oratorier, så er det ikke blot, fordi det står fast, at hans oratoriesolister ikke var opøvet i den tradition (som Händel iøvrigt næppe selv brød sig om), men fordi Händels geniale melodier opløses i oftest helt stereotype sanglærer-melismer uden motivering og uden smag.

Til allersidst et helt aktuelt eksempel fra Mozart-fronten. I 1923 publicerede Wilh. Fischer i den af Hermann Abert udgivne Mozart-Jahrbuch en hidtil ukendt Mozart-symfoni, fundet i klosteret Lambach (Niederösterreich). I en artikel i Mozart-Jahrbuch 1964 hævdede Anna Amalie Abert, at der måtte være sket en forbytning af denne symfoni med en anden af Leopold Mozart, der var givet til klosteret samme dag. Hun henviste til den »lahme Addition von Zweitaktern« og »die lahm wirkende Reihung, die bei der Lambacher Sinfonie so in die Augen springt«, og som altså, mente hun, måtte henføres til Leopold, ikke til Wolfgang. Og Blume tog i sit Ljubljana-foredrag 1967 'Historische Musikforschung in der Gegenwart' anledning af dette tilfælde til at betone stilforskningens overlegenhed over kildeforskningen: »Wie wenig eine noch so perfektionierte Quellenforschung Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann, hat ja gerade die Enträtselung der beiden Lambacher Sinfonien durch A. A. Abert erwiesen, die nur mit Hilfe des Stilvergleichs möglich gewesen ist. Wäre es allein nach quellenkundlicher Methode gegangen, so hätten wir auf immer in der alten Verwechslung beharren müssen, weil sich ein Schreiber im Jahre 1769 geirrt hat.« I mit Salzburger foredrag om ægthedsproblemer i værker fra Haydns og Mozarts tid (1971) satte jeg spørgsmålstegn ved Anna Amalie Aberts vurdering, ikke mindst fordi den stærkt fremtrædende brug af totakter er et så udpræget tidsstil-fænomen, at det er vanskeligt at bruge som argument for personlig stil, men også på grund af bestemte positive træk. Og nu har så skæbnen villet, at der for et par år siden er fundet en ny kilde, et manuskript til symfonien, hvor både Leopold og Nannerl har fungeret som kopister, og titelbladet (i Leopolds hånd) siger klart: »Sinfonia a 2 Violini, 2 Hautbois, (2) Corni, Viola e Basso di Wolfgango Mozart di Salisburgo a la Haje 1766«. Så sagen er endelig opklaret. A. A. Aberts hypotese var alligevel ikke en »Enträtselung«. Kildeforskningen har slået igen!

Og nu har vi så Mozarts »Odense-symfoni« at tage stilling til. Jeg har lige haft lejlighed til at se på den sammen med Mozart-udgavens hovedredaktører, Dr. Plath og Dr. Rehm, og ingen af os tør på det nuværende grundlag med sikkerhed afgøre, om Mozart – Wolfgang Mozart – også i dette tilfælde får lov til at beholde symfonien i den sidste ende. Der er heldigvis stadigvæk mange spændende opgaver at tage fat på inden for udforskningen af det 18. århundredes musik.