



Ulrik Spang-Hanssen

**HVAD BLEV DER EGENTLIG AF DEN
ANDEN HALVDEL AF MUSIKHISTORIEN?**

PubliMus

En skriftserie om musik

Ulrik Spang-Hanssen

Hvad blev der egentlig af den anden halvdel af musikhistorien?

PubliMus nr. 60-21

Århus, april 2021

Skriftserien Publimus

v/ redaktør Carl Erik Kühl

Klintevej 24

8240 Risskov

Tlf: +45 30707830 · e-mail: kontakt@publimus.dk

Redaktion:

Carl Erik Kühl (ansvarshavende)

Karsten Aaholm

Per Aage Brandt

Henrik Marstal

Mikkel Thrane Lassen

Valdemar Lønsted

Henrik Nebelong

Søren Schou

Thomas Teilmann Damm

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Ulrik Spang-Hanssen

HVAD BLEV DER EGENTLIG AF DEN ANDEN HALVDEL AF MUSIKHISTORIEN?

Om improvisation og notation og territoriet imellem

Klassiske musikere improviserer ikke, det er et velkendt faktum. Hvis de gør det alligevel, så er det et udtryk for en helt særlig profil, de har erhvervet sig, en profil som giver dem en lidt aparte, men alligevel sej status på det klassiske firmament, netop fordi det ikke er så almindeligt. Pianister som Robert Levin og Gabriela Montero har hver på deres meget forskellige vis slået deres navn fast på netop at kunne den slags, men mainstream er det langt fra. Hovedreglen er afgjort, at man spiller hvad der står i noderne, og kun det, men sådan har det ikke altid været. Selv så sent som inden for de første årtier af grammofonhistorien støder vi på sangere og instrumentalister, som tager dristige skridt uden for det noterede nodebillede, som tilføjer triller og tirader, som improviserer præludier og kadencer, og som ligefrem ændrer i nodeteksten, hvis det passer dem. Og det gør det tit. Selv en overfladisk gennemhøring af disse indspilninger lader os ikke i tvivl om, at de musikere, som her folder sig ud, har et ganske andet forhold til, hvad der egentlig udgør et 'værk', end vi har i dag.

Det hænger sammen med, at forholdet mellem komposition og udførelse, mellem manuskript og fortolkning, mellem det på en eller anden måde fastlagte og det spontant, i øjeblikket opståede, slet ikke er nær så entydigt, som man skulle tro. Man kunne godt antage, at sagen var klar: det, der er noteret, er jo fastlagt af komponisten og skal efterleves ubetinget, og det, der ikke er noteret,

er den spillendes højst subjektive påfund, og da komponisten i vores forestillingsverden nødvendigvis er et geni og spillemanden sammenligningsvis en ussel orm, som kun skal tjene til ydmygt at viderebringe komponistens budskab med størst mulig troskab, så har den udførendes selvstændige påfund naturligvis ingen som helst retsgyldighed.

Når sagsforholdet er langt mere speget end som så, hænger det sammen med, at vi ikke kan være sikre på, hvad notationen egentlig dækker. I min bog 'Musikken mellem noderne'¹ har jeg forsøgt at gøre rede for, at notationen ikke altid skal læses, som vi gør det i dag, at mangt og meget kan og skal fortolkes anderledes end vi tror, og at mange notationssystemer faktisk med vilje er ukomplette. Det er de, fordi man helt enkelt ikke har ønsket, at musikken skulle blive alt for fastlagt, fordi man ikke har villet, at den skulle komme til at lyde stivnet. Nu er denne bog essentielt en bog om swing, og mit ærinde har været at slå til lyd for, at det specielt i rytmisk henseende er livsfarligt at tage den noterede tekst alt for bogstaveligt. Vort rytmiske notationssystem er binært, alle værdier kan deles med to, og vi er faktisk endda nødt til at gøre specielt opmærksom på det, hvis vi synes, at der skal underdeles i tre. Vi havner i en underligt firkantet fortolkningsmåde, hvis vi tror, at dette system er dækkende for, hvad der rent faktisk skal foregå, når først musikken spiller. Jeg kender en dansk-cubansk komponist, som intensivt har studeret de enormt komplicerede indiske, specielt sydindiske, rytmiske systemer, og som mener, at den vestlige klassiske rytmik sammenligningsvis er barnemad, en decideret vits. Han har for så vidt ret, hvis vi kun ser på den stærkt forsimplede fremtrædelsesmåde på papiret, men hvis vi vender os til en analyse af, hvad der rent faktisk foregår, er billedet et ganske andet. Spiller man direkte og uredigeret ind i et nodeskrivningsprogram, bliver resultatet så komplekst, at det kun vanskeligt kan afkodes igen af en levende musiker. Vi lever altså med det forhold, at vores notation allerede i rytmisk, dynamisk og klanglig henseende kun er delvist dækkende for det intenderede resultat, ellers kunne vi jo også kun vanskeligt operere med et fortolkningsbegreb. Hvis notationen var hundrede procent eksakt, ville der helt enkelt ikke være plads til denne fortolkning, og skridtet fra denne erkendelse til den antagelse, at denne unøjagtighed i vores nodeskrift

også gælder noderne selv og herunder den mængde af noder, der skal eller kan spilles, er tankemæssigt ikke så langt, selvom der har vist sig at være meget langt i praksis.

Men transskriptionerne ...

Al musikalsk udfoldelse kan i en vis forstand siges at bevæge sig i spændingsfeltet mellem det på en eller anden måde fastlagte og det frit i nuet opståede. Begge dele har deres nødvendighed. Det fastlagte skal til, for at vi kan kende forskel på Bachs 3. Brandenburgkoncert og Mahlers 6. symfoni, for at vi med andre ord kan tale om musikalske værker, som vi kan skelne fra hinanden. Det spontant opståede er det, der gør, at vi stadig går til koncerter, selvom stort set al musik kan skaffes i glimrende elektroniske gengivelser og lyder pragtfuldt hjemme i stuen, hvis vi har ofret penge nok på vores stereoanlæg. Alle musikelskere kan høre forskel på liveindspilninger, som der ofte er mest gang i, og studieindspilninger, som til gengæld ofte er mere checkede. Vi ville nødigt undvære det frie element og nøjes med det mere sterile, men vi har rigtignok vænnet os til nogle meget snævre grænser for, hvilke forskelle der kan være på to udgaver af det samme værk. Gælder det f.eks. kernen af standardrepertoiret, de ca. 300 værker der regelmæssigt spilles i alle koncertsale verden over, er vi nådesløse. Spilles der det mindste forkert, bliver der ingen karriere i toppen af klassisk musik. Ingen nok så lille detalje i Brahms' violinkoncert er uudforsket og ikke den mindste sekstendedel i Griegs klaverkoncert tør ændres – værket består af den samlede totalitet af komponistens optegnelser, hverken mere eller mindre. Men vender vi os i stedet til de i disse år stedse mere populære transskriptioner, ser det noget anderledes ud. Her accepterer vi gladelig, at Ravel naturligvis er nødt til at lave temmelig betydningsfulde indgreb i Musorgskijs 'Udstillingsbilleder', når den instrumentale besætning ændres fra klaversolo til fuldt symfoniorkester, og vi er helt på det rene med, at Myra Hess' transskription af Bachs 'Jesu bleibet meine Freude', som oprindeligt er for kor og orkester, naturligvis ikke kan medtage alle noderne, når det bliver omsat til klaver. Ydermere har vi ingen problemer med at være enige om, at Bachs originale Ciacona for soloviolin,

Ferruccio Busonis version af samme værk for klaver, og Wilhelm Middelschultes stærkt ændrede version af Busonis klaverversion, nu for orgel, er forskellige udtryk for det samme værk. Selv om noderne, ikke mindst i det sidste tilfælde, er endog stærkt forskellige, går vi med til, at det alligevel på en måde er det samme værk, den samme idé. Glemte er pludselig det nådesløse petitesserytteri fra før.

Vi kan altså stadig under disse særlige omstændigheder acceptere et værkbegreb, som langt mere ligner det 19. århundredes, end det ligner vor egen tids. Det er meget interessant, at vores snæversyn eller det modsatte helt afhænger af, hvilken etiket, vi hæfter på. Er der tale om en transskription, minder vores værkopfattelse pludselig om en romantisk figur som pianisten og komponisten Franz Liszts, hvis begreber i så henseende var aldeles flydende. Tager vi f.eks. hans transskription for orgel af indledningen til Bach-kantaten 'Ich hatte viel' Bekümmernis' BWV 21, så har han ingen skrupler. Ud over de ret betydningsfulde ændringer, han foretager undervejs, så forsyner han sin transskription med ikke færre end tre forskellige slutninger, af hvilke ingen har nogen forbindelse med noget, Bach har skrevet. Men det er ikke kun gamle mestre, det skal gå ud over, han er præcis lige så respektløs i sin omgang med egne værker. Ser vi på hans 'Fantasi og Fuga over B-A-C-H', så findes den i to meget forskellige versioner for orgel, som begge blev udgivet i tilsvarende versioner for soloklaver. Disse klaverversioner er ofte meget anderledes end orgelversionerne, og begge dele har indbyggede variantforslag, hvor man lige så godt kan spille det ene som det andet – efter behag og teknik. Det vil sige at der, alt efter hvordan man navigerer i disse partiturer, kan tænkes et ret stort antal varianter af dette værk, som med rette kan betragtes som et gyldigt udtryk for dets idé. Det er nemlig ikke således, at den sene orgelversion fra 1870, der oftest spilles, egentlig repræsenterer noget kompositorisk mere modent eller afklaret standpunkt fra komponistens side. Den repræsenterer simpelthen en forenkling, der var foranlediget af, at den organist, der kunne spille de vanskelige passager i orglets pedal, havde forladt Weimar, så der måtte gøres noget for at holde dette opus i live som orgelværk.

Liszt og Händel ekstreme, men ikke enestående

Liszt er i denne sammenhæng et ekstremt, men ikke på nogen måde enestående udtryk for en generel tendens, præcis lige som Händel var det 100 år før. Vi kan tydeligvis ikke her med komponistens billigelse hænge os i enkeltsteder, når vi skal afgøre, om denne eller hin udførelse er et kongenialt udtryk for det ene eller det andet værk. Det er min påstand, at det samme i større eller mindre grad gælder alle andre komponister før det 20. århundrede. Det er naturligvis ikke alle, der går lige så meget til yderligheder som Liszt, men tendensen er ganske klar. 'Værket' må opfattes som en kerne, ikke som en totalitet. For at forstå, hvordan det kan hænge sammen, er vi nødt til at gå tilbage til den tidlige barok og dens retorisk/musikalske arbejdsgange for kompositionsprocessen.² Allerede i senmiddelalderen havde den opfattelse bredt sig, at der består en tæt sammenhæng mellem retorik, altså læren om (den effektive, overtalende) talekunst og musik. Man mente, at musikken måtte betjene sig af de samme tricks, de samme fremgangsmåder som talekunsten til at besmykke sit udsagn med henblik på at opnå den størst mulige effekt, for bedst muligt at få overbevist tilhørerne om sit anliggende. Denne tanke kan konstateres i hele det daværende musikalske Europa, hvilket dengang ville sige i verden, men den blev systematiseret og organiseret af tyskerne i begyndelsen af 1600-tallet, og den kan faktisk spores som en del af mange velopdragne og kyndige musikeres tankegods helt op til tiden omkring Brahms, muligvis indirekte endda senere. Denne retoriske tankegang, som der i øvrigt ikke skal redegøres detaljeret for her, kom især til udtryk på tre planer.

Det første udgøres af de såkaldte *Affekt-* og *Figurenlehre*-begreber, hvoraf man, forsimplet udtrykt, i mange år har ment at have et godt værktøj til at afkode musikkens (følelsesmæssige) indhold. Mere eller mindre standardiserede grupper af toner blev af talrige samtidige autorer tillagt forskelligt affekt- eller stemningsindhold, som musikeren eller analytikeren så skulle kunne afkode igen. Dette skal man naturligvis omgåes med stor forsigtighed allerede af den grund, at disse samtidige forfattere dels ikke nødvendigvis var betydningsfulde komponister selv, og dels ikke havde indbyrdes korrelerende opfattelser af

figureernes indhold og betydning. Det er set før, og vi kender det ved nærmere eftertanke flere steder fra, eksempelvis i spørgsmålet om ornamentik: Der findes efter min opfattelse ikke i musikkens verden eviggyldige regler, allerhøjest tendenser som skal tolkes med stor forsigtighed. Det andet plan er umiddelbart synligt for os, det udgøres nemlig af en udpræget tendens til at bruge talen og dens melodi og især rytme til musikalske formål. Denne tendens er især tydelig i recitativerne, som vi kender dem fra operaens verden. Her kombineres tale og sang direkte derved, at ingen tekst gentages, som det ellers ofte er nødvendigt i komponeret musik; recitativerne bruges altså simpelthen til at få handlingen til at skride hurtigt fremad, fordi man her kan meddele langt mere tekst end i arier og kor. Recitativerne opstår musikhistorisk nøjagtigt samtidig med, at idéerne om den musikalske retorik begynder at se dagens lys, og de forbliver en uundværlig del af operaer og oratorier helt op til vore dage. Recitativerne smitter efterhånden af på musikken omkring sig, idet talerytmen sniger sig ind i arierne også. Det kan f.eks. hos Wagner være ganske vanskeligt at tale om en forskel på disse genrer. Talerytmen påvirker imidlertid også instrumentalmusikken, dels i form af deciderede instrumentalrecitativer, som vi i rigt mål finder dem f.eks. hos Vivaldi og i Händels orgelkoncerter, men i høj grad også som mindre indslag i almindelige satser, hvor man pludselig støder på et forløb, der er præget af talerytme. Dette er specielt hyppigt forekommende i fransk musik, franskmænd elsker veltalenhed, og der er helt op til vore dage blevet undervist i veltalenhed og recitation i de helt almindelige folkeskoler.

Det tredje, og for vort emne afgørende, plan finder vi helt inde i det retoriske værksted, der hvor talen bliver skrevet eller i vort tilfælde der, hvor klangtalen, *die Klangrede*, som de gamle mestre talte om, bliver komponeret. Her finder vi nemlig dels den retoriske storform, der på det formelle plan er afgørende for mange kompositioner til og med barokken, og ikke mindst finder vi den retoriske arbejdsgang. Denne fremgangsmåde ved fremstillingen af den gode tale er hentet direkte fra den romerske retoriker Marcus Fabius Quintilianus, på dansk Quintilian, som med sit tolvbinds værk 'Institutio Oratoria' sammen med den ældre Marcus Tullius Cicero blev grundlægger af al senere vesteuropæisk retorisk tankegang. Den lyder i sin oprindelige form: inventio, dispositio,

elocutio, memoria og actio. Det giver næsten sig selv, hvad det drejer sig om: I den første del fås idéen til talen, og de gode argumenter findes frem. I den anden disponeres stoffet på den mest effektive måde, og i den tredje udarbejdes talen med henblik på stil, sproglblomster og meget mere. Memoria-delen drejer sig om at kunne huske stoffet godt nok til en overbevisende fremlæggelse, og endelig er actio selvfølgelig fremlæggelsen selv. I den musikalske del af retorikken var der naturligt nok en tendens til, at den klassiske begrebsverden tilpassede sig den musikalske verden. Der opstod nye begreber, som Cicero ikke kendte noget til, og gammelkendte begreber ændrede betydning, så de passede bedre til de nye forhold. Således tilpasses også begreberne i arbejdsgangen, og i Ungers klassiske bog ser det således ud:³ Inventio, dispositio, elaboratio, decoratio og elocutio. Det er interessant, at elocutio har skiftet plads og således, må man tro, også betydning. Elocutio betyder egentlig 'ytring, udsagn' på latin, og vi er vel egentlig kommet nærmere på ordets oprindelige betydning ved at sætte det på fremsigelsens plads. Endvidere er der kommet to nye begreber til, nemlig elaboratio, udarbejdelse og decoratio, dekorering. Dispositio og elaboratio betragtes ofte, og således også hos Unger, som to sider af samme sag, det vi normalt kalder kompositionsprocessen.

Heraf kan vi aflæse hvilke dele, der egentlig udgør værkets kerne, nemlig

1. Inventio, det vil sige de centrale tematiske og harmoniske idéer
2. Dispositio, eller storformen
3. Elaboratio, det harmoniske og stemmeføringmæssige skelet

Først da kommer i rækkefølgen vores decoratio. Den er, som navnet antyder, synonym med en dekoreringsproces, vel at mærke ikke af den færdige komposition, men af det harmoniske skelet. Denne skelnen er af væsentlig betydning for opfattelsen af, hvilke ting der kan gøres indgrib i uden at kompromittere selve værkets idé. Man kan altså ikke tillade sig at ændre i de centrale idéer, i storformen eller i det harmoniske skelet, uden at der derved bliver tale om et nyt værk. Derimod er dekoration jo netop det. Man kan sagtens

ændre i dekorationen på tusindtallige forskellige måder uden fundamentalt at ændre på begrebet 'juletræ'. Man kan derimod ikke erstatte træet med et gyngestativ, hvis det færdige resultat skal kunne genkendes som et autentisk udtryk for denne idé. Denne sondring ligger stadig til grund for Liszts fremgangsmåde, selv disse mange år efter, at der officielt ikke er nogen, der tænker på musikalsk retorik mere. De centrale akkorder og temaer i B-A-C-H er stadig på plads, storformen ligeledes mere eller mindre, men løb er tilføjet eller forenklet, arpeggi indsat eller borttaget, og gestikken er generelt tilpasset situationen og instrumentet. I det hele taget får man et tydeligt indtryk af, som vi skal se det mange gange, at konsistens ikke er et anliggende, hvorimod variation er. Derfor kan vi i talrige overleverede kildeskrifter eller i udgivne værker finde ornamenterede versioner af velkendte værker, som vi med vore postmoderne øjne ikke synes ligner komponistens originale manuskript ret meget, men som ikke desto mindre tydeligvis har været opfattet som det samme værk, men nu med nødvendige tilføjelser. Og at disse tilføjelser har været anset for nødvendige, kan der ikke herske ret megen tvivl om.

Den håndsky opførelsespraksis

Den 'opførelsespraktiske' bevægelse i musiklivet – den bevægelse, som har interesseret sig for, hvordan den gamle musik kan tænkes at have lydt, dengang den var ny – har undgået at tage stilling til problemet. Selvom spørgsmål om ornamentik har optaget sindene i umådeligt høj grad⁴, så har det været specialspørgsmål som f.eks. hvorvidt triller nødvendigvis skulle begynde på overnoden (i forhold til den noterede node), eller om ornamenter skulle begynde lige på slaget eller evt. ligge mellem slagene, der har optaget forskere og musikere i anden halvdel af det 20. århundrede. Spørgsmål om en generel holdning til forsiringsmængden har ikke været behandlet i slet så detaljeret grad. En af de forskere, som i denne periode har skrevet mest om spørgsmålet, amerikaneren Frederick Neumann⁵, har f.eks. publiceret en afhandling om ornamentik hos Mozart⁶. Som den ægte modernist han er, bruger han megen energi på at argumentere for, at man ikke skal bruge nogen af alle disse ornamenter, det er bedre at lade Mozarts musik stå som den er. I det hele taget

har en god del af den tekst, der har været skrevet om selve forsiringsmængden, gået ud på at forsvare vores (i denne sammenhæng) moderne æstetik mod angreb, som i alt for høj grad kunne risikere at ændre den ydre fremtrædelsesform på de velkendte og elskede klassiske værker. Selv i velinformerede artikler om emnet som Dr. Brian Bloods⁷ 'Ornamentation' på sitet 'Music Theory Online' skinner den underliggende æstetik igennem, når han, efter loyalt at have gennemgået det basale, bringer forskellige advarsler, som f.eks. en historie om Rossini, der blev vred på en kastratsanger, som han havde skrevet et parti til. Denne sanger fulgte kastratfagets stolte traditioner og har givetvis ornamenteret rigeligt, og det berettes, at Rossini blev rasende og aldrig nogensinde derefter tillod nogen sanger at improvisere i hans musik.

En advarsel mod advarsler

Denne historie er et glimrende lærestykke i den forsigtighed, hvormed man må omgås enkeltstående citater, når det gælder musikudøvelse og musikalsk praksis i det hele taget. Det ville være indlysende at udlede, at man skal lade Rossinis musik i fred og udføre den, som den står i den udgave, man nu arbejder med. Man kunne også gå et skridt videre og anvende de forsiringer, som komponisten selv har enten udgivet eller skrevet ind i sine sangeres partiturer⁸. Men dertil kommer de helt forskellige forsiringer, som kendte kunstnere har efterladt i deres notesbøger, og nu står vi endelig ansigt til ansigt med de tidlige grammofonplader. Her kan vi f.eks. høre en tidlig tenor, Fernando de Lucia⁹, synge Rossinis 'Ecco Ridente' fra 'Barberen i Sevilla'. Nu var de Lucia navnlig kendt som veristisk tenor, ikke som bel canto-sanger. Imidlertid går der ikke mange takter af denne arie, som let kan findes på YouTube, inden han begynder at brodere på musikken uden Rossinis tilladelse. Der ligger en version¹⁰, hvor en venlig person har vedføjet noderne, og det er instruktivt at følge med i, hvad der står i noderne, og hvor forskelligt det, der foregår, er fra det trykte nodebillede, både hvad angår forsiringerne og det rytmiske billede. Ikke mange takter går til ende, uden at orkesteret må gøre alvorlige ophold for at tilpasse sig solisten. Det vil sige, at uanset Rossinis insisteren på selv at have kontrol med alle aspekter af det, som solisterne sang, er der i virkeligheden, og allerede inden hans død, foregået alt muligt andet. Og

ikke i beskedent omfang, men i rigt mål, så meget, at det ændrer ganske afgørende på musikkens ansigt.

Som vokalhistorikeren Will Crutchfield anfører det¹¹, er det en gennemgående fejl i moderne tekster om forsiringspraksis, at man bruger teoretikers fordømmelse af ornamental overflod til at underbygge kritik af en praksis, som ville være væsentligt mere tilbageholdende end den, som de pågældende kritikere går ind for. Han skriver sammesteds, at såvel opfordring til tilbageholdenhed som tilskyndelse til virtuositet er vage, næsten til grænsen af irrelevans, uden en mængde samtidige eksempler, som kan vise os, hvad sagen egentlig drejer sig om. Og det er det, vi taler om her. For det er jo det første, det egentlige spørgsmål, når man taler om tilføjet ornamentik: Hvor meget skal der være af det? Svaret kan gøre en langt større forskel for musikken end spørgsmålet om, hvorvidt triller skal begynde med overnoden eller ej. Dét er også vigtigt, men slet ikke lige så vigtigt som, hvor ofte man triller.

Den ornamentløse verden

Vi kan næsten ikke i dag forestille os en verden, hvor ornamentet såvel inden for de visuelle kunstarter som inden for musikken indtager en afgørende central position. Det er svært at gå tilbage til tidligere tiders overvældende dekorationsglæde, efter at vi har været igennem en næsten hundrede år lang ornamentfri periode, efter at arkitekter som Frank Lloyd Wright og Le Corbusier forkastede tidligere tiders byggestil. Le Corbusier så huse som maskiner til at bo i, ganske lige som biler var maskiner til at rejse i, og ornamenten og gesimserne trådte i baggrunden til fordel for industrielle former, først og fremmest den lige linje og den rette vinkel, der er former, som egner sig godt til maskinel tilvirkning. Den modernistiske påvirkning har været meget resistent over for tidens tand, og en meget stor del af den bygningsmængde, vi omgiver os med i dag, bærer præg af denne tænkemåde. Hvor svært det kan være at sætte sig ud over denne langvarige påvirkning, kan illustreres af to orgelfacader, en ny og en gammel. Orgler er ofte et godt sted at måle en given periodes åndelige temperatur, da disse vældige instrumenter er en syntese, der inddrager flere kunstarter: musik, billedkunst og arkitektur foruden naturligvis teknisk snilde og mekanisk hittepåsomhed i højeste grad. Først ser vi her den franske orgelbygger Bernard Aubertins orgel i Mariager Kirke i Danmark. Dette instrument blev bygget i 2009 og indviet i sommeren 10. Forud var gået

en lang og besværlig proces, hvor den franske orgelbygger, der ønskede en tilbagevenden til tidligere tiders dekorationsglæde, tørnede sammen med danske arkitekter, som syntes, at hans idéer var amatøragtige og overlæssede. Facaden som vi ser den i dag er et kompromis mellem orgelbyggeren og den danske arkitekt:



Facaden har vakt modstridende følelser. De fleste, som går ind i kirken, siger spontant 'Nøj, hvor er det flot', men der er selvsagt også mange, der mener, at den er overlæsset med sine mange symboler, kugler og flammesværd. Den har

fået skyld både for at være en bevidstløs gotisk kopi, en barokkopi og en rokokokopi, hvilket bedre end noget andet beviser, at det slet ikke er en kopi. Heroverfor kan man så stille et rigtigt barokorgel fra Lezajsk i det sydøstlige Polen:



Dette orgel er bygget af den polske orgelbygger Jan Glowinski i årene 1680-93, og man ser straks, at mængden af dekorationer befinder sig i et helt andet luftlag. Her giver det ikke længere mening at tale om ornamentikken som pynt på selve strukturen, her er der langt snarere tale om, at dekorationerne er afgørende for strukturen. Instrumentet er her opbygget med henblik på at give plads til en så rig ornamentik som muligt.

Det fastlagte og det spontane

Dualiteten mellem det fastlagte og det spontane er ikke af ny dato, og har mange gange i årtusindernes løb ført til decideret strid. Den ungarske musikvidenskabsmand Ernst Ferand mener i sin store klassiske bog om improvisation, at et af de alvorligste sammenstød skete i romerkirken omkring

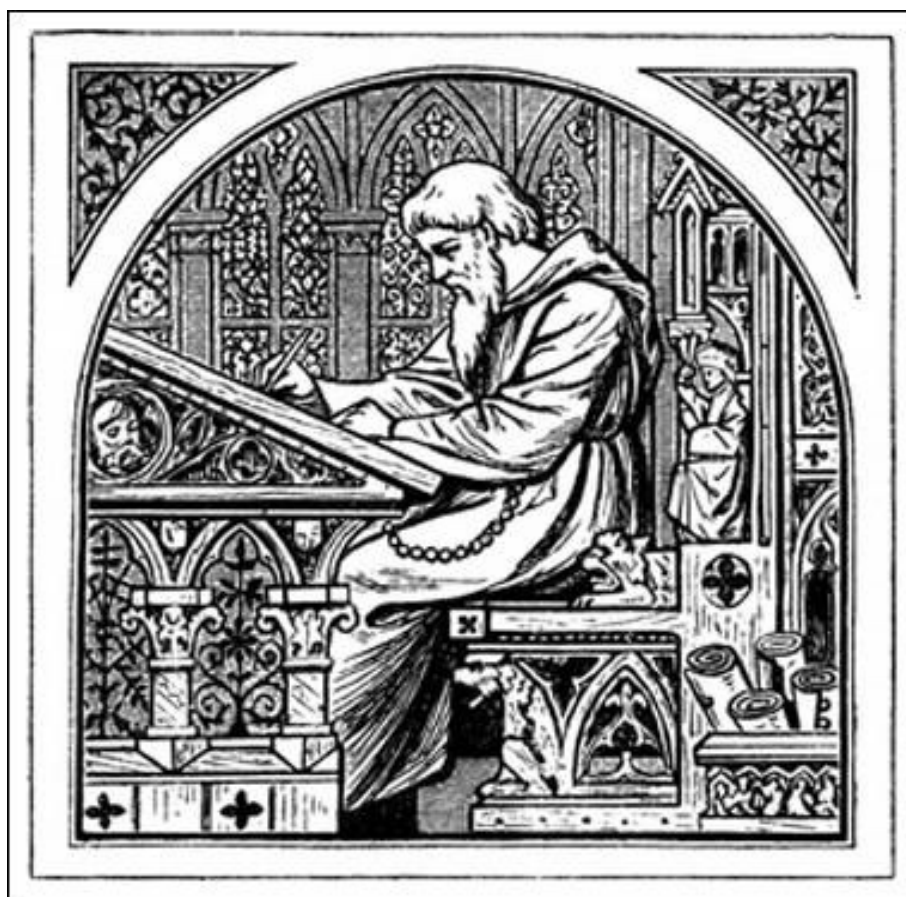
det syvende århundrede eller før, hvor en spontant og frit ornamenterede orientalsk musiktradition er stødt sammen med en stringent og ordenssøgende romersk tænke måde¹². I middelalderen var musikopfattelsen præget af et alvorligt skisma mellem teoretikere og praktikere, og det endda i en sådan grad, at de middelalderlige skrifter stort set ikke omtaler den praktiske musikudøvelse. Teoretikerne var optaget af for næsten enhver pris at kunne føre deres musikopfattelse tilbage til en idealiseret græsk verden med forbillede i Platon, og var ikke interesserede i den vildtvoksende orientalsk påvirkede ambrosianske praksis, som gik forud for pave Gregor den Stores kirkesangsreformation, der førte til den såkaldte gregorianske sang. Højmiddelalderens upræcise notationsform, de såkaldte neumer, som ikke fastlægger nogen tonehøjder, men kun angiver relative bevægelsesmønstre, og som ikke har mensurale rytmiske angivelser, svarer til den eksisterende praksis. Den var hukommelsesbaseret og havde, i lighed med praksis hos mange naturfolk, et upræcist forhold til tonehøjder og intervaller, hvor f.eks. kromatiske forhøjelser af ledetoner fandt sted – eller ikke fandt sted – i overensstemmelse med lokal tradition eller med øjeblikkets krav snarere end med fastlagte direktiver. I den senere middelalder begynder der at dukke formaninger op, som kan tyde på, at kirkesangen efter moderne begreber simpelthen ikke har lydt særlig godt. Vi ser flere og flere anvisninger på, at korsangerne skal holde sig til det, der står i noderne – benediktinermunken Guido de Arezzo havde i mellemtiden omkring årtusindskiftet opfundet de første begyndelser til den moderne notation, altså med fastlagte intervaller. Ikke desto mindre holder de gamle vaner sig i mange hundrede år endnu, således som vi kan se det så sent som i Tyskland i 1474, hvor Conrad von Zabern er forfatter til skriftet 'De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum'¹³, 'Om måden at synge koralerne godt på, selvom man er mange personer'. Her bliver sangerne eftertrykkeligt formanet til at holde sig strengt til noderne, som de står, til ikke at forsire enkelttoner, til ikke at anbringe kadencer (caudae) og til ikke at springe i kvinten eller en anden konsonans eller sågar til ikke at improvisere en art diskant til de foreskrevne noder.



Forsiden af Conrad von Zaberns lærebog, hentet fra en kursusbeskrivelse i middelaldersang i Spello marts 2020.

Mange kirkesangsreformer og ustandselige opfordringer til at få kirkesangerne til at være lidt mere tilbageholdende synes ikke at have haft nogen synderlig effekt. Den middelalderlige kirkesang bliver allerede beskrevet således af teologen Johannes af Salisbury (1110-1180): "Det skænder gudstilbedelsen, at de (sangerne) tragter efter at røre den forbløffede tilhørerskare med vellystige stemmers prunk, med den pralende fremfusen med kvindagtige syngemåder og med at trække enkelttoner ud. Hører du dem med deres sangkunstlerier, tror du ikke at høre menneske-, men sirenestemmer og undrer dig over den smidighed, som en nattergals strubefærdigheder ikke kan konkurrere med. Med så stor lethed stiger de op og ned, underdeler og forbinder noderne, gentager dem i hurtig rækkefølge og lader dem atter smelte sammen."¹⁴ Og det lader til, at den ubændige improvisationsfryd holder sig uændret, og man begynder hurtigt at

improvisere firestemmigt i kirkerne. Den første traktat om dette fænomen er Elias Salomons fra 1274, og herefter fortsætter det op igennem århundrederne. Så sent som i slutningen af det 18. århundrede synes denne praksis stadig at have været levende i visse franske katedraler. Så almindelig har det improvisatoriske været, at først teoretikeren Johannes Tinctoris i 1474 skelner mellem 'almindeligt' kontrapunkt, nemlig det improviserede, som han kalder 'ex mente', og det nedskrevne 'res facta', 'det gjorte eller fremstillede'.



Johannes af Salisbury

I det femtende århundrede har den improviserede musik altså stadig gjaldt som den almindeligste. Det kan være vanskeligt i dag at forestille sig noget sådant, da meget få ville være i stand til at udføre firestemmig vokalimprovisation korrekt. Vi forestiller os almindeligvis, at vores kulturelle stede repræsenterer et fremskridt frem for vore mere primitive forfædre, specielt forfædre som levede tilbage i den såkaldte 'mørke middelalder', og vi har svært ved at tro, at de har behersket teknikker, som er gået i glemmebogen. Men det er ikke desto mindre,

hvad der er tale om her. Mange kirkekor og deres ledere har været utroligt dygtige til det. I Spanien i 1500-tallet har vi efterretninger om, at kandidater til ledige kapelmesterstillinger blev stillet på en prøve, hvor kandidaten selv skulle synge cantus firmus. Med tonenavne på denne skulle han angive hvad andenstemmen skulle synge, altså således at han på tonen ut sang 'sol', og samtidig skulle han med håndtegn angive, hvad tredjestemmen skulle foretage sig¹⁵. Det kunne nemlig hænde sig, at sangerne ikke var tilstrækkeligt skolede, og så må lederen jo angive, hvad der foregår. Man ville nok i dag synes, at alene det at kunne reagere på disse angivelser ville kræve sangere af en overordentlig høj kaliber. I det seneste par årtier er denne improvisationspraksis, 'super librum cantare', 'at synge over bogen', blevet genoplivet på flere konservatorier, som har specialiserede afdelinger i tidlig musik. Mange steder på internettet kan man opleve unge mennesker, der præsterer utrolige resultater, der klart demonstrerer, at kontrapunkt ikke kun er en tør skriftlig øvelse, der kan beundres på de gamle mestres gulnede sider, men i høj grad er en disciplin, der kan forstås 'indefra' og kollektivt.¹⁶

De videoer, der kan opleves på nettet, giver imidlertid netop et indtryk af, hvordan det kan lyde, når nogen er i færd med at genoplive en ellers forsvunden disciplin. Det, der her demonstreres, er, at systemet kan fungere, når man ellers har gjort det kæmpearbejde, det er at mestre reglerne. Men man forstår absolut ikke, hvad det var, forskellige teoretiske autorer og kirkefyrster besværede sig over. Vi hører ikke nogen kvindagtige syngemåder og fremfusende kunstlerier, og nattergalen bliver ikke udkonkurreret. Vi hører netop skelettet, regelsættet. Vi hører, interessant nok, en moderne musikopfattelse i 1500-tals klædedragt.¹⁷

I løbet af det 16. århundrede lægges vægten i de lærde afhandlinger stedse mere på den praktiske musik. Således skelner nederlænderen Adrian Petit-Coclicus (Nürnberg 1552)¹⁸ mellem fire typer musikere, som nævnes med tiltagende billigelse: Rene teoretikere – komponister, der tænker for meget på intrikate satsproblemer, og som benævnes 'matematici' – de som på bedste vis forener teori og praxis – og endelig de, som dels kan improvisere et kontrapunkt over koralen og som ikke mindst forstår at synges sirligt, udsmykket og kunstigt: 'suauiter, ornate et artificiose canant'. Det står ikke helt klart hverken hos Ferand eller hos Petit-Coclicus, hvad forskellen på den tredje og den fjerde kategori egentlig er, men det, der bliver fremhævet, er, at der synges sirligt og

ornamenteret. I denne kunst skulle ifølge Petit-Coclicus især belgierne, piccarderne og franskmændene udmærke sig, hvorfor man også foretrak dem i de pavelige, kejserlige og kongelige kapeller. Side om side med at den kontrapunktiske, 'lodrette' tænkning udbygges først i improvisatorisk og senere i skriftlig retning, trives en 'vandret' forsiringspraksis i bedste velgående, upåvirket af teoretikernes til tider ganske skarpe kritik. Hele vejen op igennem middelalder, renæssance og barok ser vi tydeligt, at den improvisatoriske og den skriftlige tænkemåde påvirker hinanden. Dels bliver det en æressag for den skolede sanger improvisatorisk at realisere de seneste kontrapunktiske landvindinger, dels kan vi i mange nedskrevne stykker se komponisternes forsøg på at fastholde improvisationens spontane og livlige, til tider ekstatiske udtryk.¹⁹

Man kan måske udtrykke det således, at gårsdagens improvisation bliver til morgendagens komposition. Femten- og sekstenhundredetallets diminutionspraksis, kunsten at underdele og udfylde intervaller, bliver således til høj- og senbarokkens lange sekstendedelsrækker, som ikke mindst er så karakteristiske for Bachs musik, samtidig med at små diminutionsformler, som synes at have eksisteret lige fra antikkens dage, udkrystalliseres til barokkens ornamentik med dens dertil hørende væld af formaliserede ornamenttegn. Denne udvikling ser Ferand som et forfald, som en stivnelse af en virkeligt levende improvisationspraksis²⁰. Mennesket har imidlertid altid gjort brug af et formaliseret ornamentsprog både i musikken og i billedkunsten og arkitekturen, og dette sprog har været meget omfangsrigt og meget tilstedeværende i det offentlige rum. Luc Derroittes 'Dictionnaire des Ornaments'²¹, som handler om de visuelle ornamentter, og som her nævnes tilfældigt blandt en lang række af lignende værker, omfatter således 320 sider og 4000 definitioner. Ornamentet, dekorationen har helt op til det 20. århundrede en særdeles central plads i de visuelle kunstarter, ligesom det har det i de musiske.



Det har vi glemt i dag. Vi tror, at de kompositioner fra tidligere tider, vi spiller, kun skal indeholde de toner, der tydeligt er angivet i noderne eller ved utvetydige skriftlige anvisninger af anden art. Vi så før i sammenligningen mellem de to orgelfacader, den gamle og den nye, at hovedforskellen imellem 'gammelbarok' og 'nybarok' faktisk ikke består af ornamenternes art, men af deres mængde. Der er ikke en eneste kritiker, der har kunnet eller villet påpege, at Mariager-orglets symboler og ornamentik til dels er af aldeles ny dato, eller

som har gjort indvendinger imod manglen på accanthusløv eller andre specifikke dekorationer, som kunne være karakteristiske for en eller anden periode. Indvendingerne har eksklusivt gået på dekorationernes mængde eller i dette tilfælde på, at der i det hele taget er nogen. Ligeledes ville man selvklart, i det tilfælde at man ville forsøge at bygge en nutidig facade, som gør det samme indtryk som orglet i Lezajsk, først og fremmest sørge for, at der var ornamenten *nok*. Det ville være langt vigtigere end spørgsmålet om den enkelte engels præcise udformning. Der findes over hele verden et væld af bygninger, der har overlevet fra de perioder, som vi i den klassiske musikverden i dag især spiller musik fra. De er udformet vidt forskelligt, har forskellige formål og er bestilt af store mænd med varierende pengepunge. Men én ting er næsten ukendt: en ældre bygning, der mangler ornamentik. Det skal vi som nævnt op i det 20. århundrede for at møde. Det er for mig utænkeligt, at de kulturer, som har skabt disse ofte overdådige bygningsværker, som strutter af ren dekorfryd, ville lade sig nøje med en udekoreret musik, så meget desto mere som vi fra talrige kilder ved, at det ikke var tilfældet.

Hvor blev det af?

Nu giver det i skrivende stund, 2021, ikke længere mening at tale om en musikalsk enhedskultur på det klassiske område. Vi har været igennem mange år med intens opførelsespraktisk virksomhed og forskning, og for hver bevægelse er der naturligvis også opstået en modbevægelse. Derfor kan man f.eks. i Paris, hvor disse linjer skrives, finde alt på én gang, lige fra mainstreampianisten, som ligger søvnløs i dagevis, hvis hun skal tilføje en enkelt unoteret trille hos Bach, til professionelle ensembler som improviserer og ornamenterer lystigt derudad. Det skal dertil siges, at den førstnævnte slags er i decideret overtal, og selv blandt professionelle 'period bands' er ornamentationslysten meget langt fra vores orgelfacade i Lezajsk eller for den sags skyld ornamenterede musikalske kilder fra samtiden. Hvordan kan det nu være? Hvorfor er det sådan, at vi efter 100 år med opførelsespraktisk tankegang, hvor ornamentikken faktisk har haft en central plads i den forskning, der er foregået, stadig ikke har fået netop den side af sagen rigtigt med? Vi har

restaureret instrumenter og bygget kopier, vi har lært os at spille på instrumenter eller ældre versioner af nutidige instrumenter, som for længst ellers er gået af brug, vi har udgivet facsimiletryk af førsteudgivelser og autografer, vi har forsket i orkesterbesætninger og i gamle syngemåder, vi har gjort os al tænkelig umage for at opdage så mange dybere lag i den ældre musik, som vi kan. Hvorfor så ikke også den improvisatoriske side af sagen, eller i hvert fald kun delvis?

Det skyldes nok i første række, at improvisation i en given stilart er et specialistanliggende. Berømte improvisatorer inden for nutidige stilarter som jazzen spiller kun den stil, som de nu engang er kendt for – et helt liv. Så kan man naturligvis til sidst, hvis man er dygtig nok, færdes fuldstændig hjemmevant i sit idiom og udtrykke sig helt ubesværet i det sprog, man har valgt eller udviklet mere eller mindre bevidst. Den internationale 'tidlige musik' verden fungerer desværre på helt andre præmisser. Der er stiltiende opstået en dagstakst, som man får, hvis man eksempelvis er barokviolinist eller spiller traversfløjte eller naturhorn. Denne dagstakst skal ofte dække en koncert eller en forestilling om aftenen samt en eller flere prøver – måske på et helt andet projekt – om dagen. Samtidig er vilkårene også på andre måder benhårde: Spiller man en fejl, bliver man simpelthen sat af. Det vil sige, at den organiserede tidlige musik har overtaget den mainstream klassiske verdens rædsel for at spille forkert. Det kan man selvfølgelig godt forstå. Det er en ganske enkel måde at sortere den overvældende mængde af dygtige musikere, som findes i de kulturelle centre i verden, og det er da også en måde, som desværre i høj grad anvendes ved adgangsprøver til de større musikkonservatorier: én fejl, så er det ud, groft sagt. Det er en tænkemåde, som selvsagt ikke virker befordrende på kreativiteten, og når det samtidig er sådan, at vores traversfløjtenist skal spille Händel i eftermiddag, Lully i aften og Monteverdi hele næste uge med prøve på en Gluck-opera i dagtimerne, så kan hun let komme til at føle sig på glatis i sine stilarter. Ydermere kan uplanlagte ornamentter sommetider lyde som fejl for en nøjeregnende kapelmester, som ikke havde forventet dem, så der er ikke mange, der skal have noget klinket.

Perfektionsgraden er en hovedforskel mellem nu og før

Ornamenter og improvisationer er ulige fordelt i den musikalske verden. De udføres nemlig fortrinsvis af dem, som har råd til det, og det er kapelmestre, som ofte er cembalister og organister, store solister, eksempelvis Cecilia Bartoli, og særlinge, som er lige glade med international karriere. Cembalisterne fører ofte an, ornamentikken og det friere generalbasspil ligger i deres DNA. Organisterne derimod er langt mere tilbageholdende, pianisterne endda mere endnu. Jeg så nylig et interview med en ung fransk pianist, der havde vundet en pris ved en anerkendt international konkurrence og som derfor er ved at gøre lynkarriere. Han udtalte sig med stor glæde om samarbejdet med sin lærer og bl.a., at de kunne diskutere i timevis om det helt rette sted at pedalere i Beethovens 'Måneskinssonate'. De mener altså, at man ved at studere nodebilledet intenst kan nå frem til komponistens absolutte vilje, og at nodebilledet er et udtryk for denne. Jeg tror derimod, at det er højst usandsynligt. For det første er der rigtig mange forhold, som gør, at det er diskutabelt, om nogen udgave er helt pålidelig, for det andet er det tvivlsomt, om der overhovedet nogensinde har fandtes en absolut, endegyldig vilje fra komponistens side.

Hovedforskellen på den gamle musik, som den klinger nu, udført af højt specialiserede ensembler med karismatiske chefer i spidsen, og den gamle musik som den klang, da den var ny, er det, som vi opfatter som perfektionsgraden. Tager vi som eksempel en opførelse af en opera af Lully (1632-1687) eller en Concerto Grosso af Corelli (1653-1713), hører vi nu til dags glitrende versioner udført af musikere, som bliver fyret, hvis de spiller forkert, og forkert vil her sige 'noget andet, end der står i noderne efter moderne opfattelse'. Dengang musikken blev til, blev den udført af musikere, som var vant til polyfon improvisation i kirkerne, og for hvem ornamentik og improvisatorisk fremgangsmåde var en integreret del af den måde, de tænkte musik på. Der har været fyldige continuo grupper, især hos Corelli, med flere cembali, orgel og adskillige theorber, og alle disse musikere har ornamenteret livligt, fordi de simpelthen ikke kunne lade være. På det tidspunkt, hvor disse to

komponister blev født, var det ikke engang 50 år siden, at Agostino Agazzari udgav sit skrift *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro del concerto*²², hvor det allerede fremgår af titlen, at der er mange instrumenter, der deltager i at realisere baslinien, men hvoraf det også fremgår, at de deltagende diskantinstrumenter også er improviserende.²³ Han skriver således:

Som udsmykning fungerer sådanne (instrumenter), som gør harmonien mere behagelig og fyldig, idet de legesyge opfinder kontrapunkt ... Instrumenter, som er sammen med stemmer i forskellige konstellationer, er efter min mening således kombineret med det ene formål at udsmykke og forskønne, ja, krydre hele ensemblet. For mens den første gruppe (dvs. continuogruppen) skal fastholde tenoren (i denne sammenhæng baslinien) og en fast harmonisk struktur, så må disse (diskantinstrumenterne) blomstre med alskens dejlige kontrapunkter og gøre melodien skønnere i overensstemmelse med hvert instruments formåen ... Lutspilleren bør afholde sig fra at spille løb og underdelinger fra start til mål og specielt, når han er sammen med andre instrumenter, som gør det samme, så man ikke kan høre andet end tåge og forvirring. Således skal han sommetider bruge bløde akkorder og ekkoer, sommetider langsomme eller hurtige eller gentagne passager, sommetider en drone, sommetider herlige karakteristiske og vedholdende figurer, som gentages og imiteres i forskellige tonelejer på forskellige steder ... idet der skal passes på, at den ene ikke går i vejen for den anden, men at enhver får tid ... Men alt må gøres på en betænksom måde: For hvis instrumenterne er alene i ensemblet, må de gøre det hele og således krydre musikken; men hvis der er flere, må den ene tage hensyn til den anden, give ham plads og lade være med at gå i vejen for ham; og hvis de er mange, må enhver afvente sin tur.²⁴

I mange af det 17. århundredes operaer og madrigaler var de øvre instrumentalstemmer kun delvis eller slet ikke skrevet ud, og der var således, som det fremgår af det ovenstående citat, rigt spillerum for improvisation. At dette kan resultere i uklarheder er indlysende og påpeges da også af Agazzari ('så man ikke kan høre andet end tåge og forvirring'), og tager man ydermere i



Agostino Agazzaris værk er en af de tidligste afhandlinger om generalbasspil, udgivet i Siena 1607.

betragtning, at mange af tidens orkestre kunne være meget store, hvis den pågældende fyrste havde råd til det, så må man have været vant til et væsentligt mere uklart lydbillede end det, de knivskarpe barokorkestre frembyder i dag. At denne praksis er fortsat nogen tid efter, at Lully og Corelli blev født, fremgår af flere operapartiturer, hvor det ofte nævnes, hvilke instrumenter der medvirkede i en bestemt opførelse af et værk, men hvoraf det også indirekte fremgår, at det sagtens kunne have været anderledes, og sandsynligvis ville være det ved en anden lejlighed. Den antagelse, at baroktidens orkestre i reglen var små, er ikke sand. Selvfølgelig har der været kammermusikalsk besatte opførelser, og navnlig det faktum at Bachs forhold i Leipzig og ved de små fyrstehoffer, hvor han var ansat, var økonomisk ret dårlige, har givet grobund for en myte om, at små orkestre er mere autentiske end store. Men tværtimod så elskede perioden

pragt, og store besætninger blev anvendt, hvor det var muligt. Og hvis alle disse mennesker, lutinstrumenter i forskellige størrelser, cembali i flertal, orgler af forskellig art, guitarer, såvel spanske som neapolitanske, gamber i alle størrelser, trompeter, tromboner, fløjter og tambouriner – hvis alle disse mennesker har improviseret lystigt derudad, så har der det været meget vanskeligt at afgøre, om nogen spillede én fejl og skulle fyres. 1600-tallet var også i den henseende en mere ekstrem periode end det næste århundrede, men hvis blot en brøkdel af den improvisations- og ornamenteringsglæde fortsatte op i 1700-tallet, Bachs og Händels periode, er der grundlag for at antage, at det vi hører fra de specialiserede ensembler i vor tid er meget langt fra det, man ville have hørt dengang.

Tal på

Vi ved ikke præcis, hvordan disse tidlige 1600-tals operaer, madrigaler og concerti har lydt, men det er et konservativt gæt, at den mængde noder, som er noteret i de partiturer, som er tilgængelige for os, sommetider har udgjort mindre end 10 procent af de noder, som rent faktisk har klinget ved opførelserne. Går vi lidt længere frem i tiden og betragter f.eks. en af adagiosatserne fra Archangelo Corellis violinsonater op 5, som lige præcis udkom den første januar år 1700, så når vi også frem til nogle ret lave procenter. I de seks første sonater af de i alt 12, som samlingen indeholder, har vi i Friedrich Chrysanders og Joseph Joachims udgave, som er baseret på Etienne Rogers fra 1710, overleveret et sæt af forsiringer, som antages at være Corellis egne forslag, selvom dette ikke er helt sikkert. Alle betydningsfulde violinister i Corellis eftertid havde som en selvfølge deres eget sæt af udsmykninger, men disse har altså en hævdvunden autoritet. Tager vi det sidste adagioafsnit af den første sonates første sats, har violinstemmen i den oprindelige udgave ca. 60 noterede noder. I Chrysanders version af Corellis forsiringer er der noteret 207, heri ikke medregnet triller, hverken dem, som er angivet eller dem, som man eventuelt ville have tilføjet. Det er 3,5 gange så mange. Tager vi continuostemmen det samme sted, har den 57 noterede noder. Ser vi nu på Antonio Tonellis (1686-1765) continuoudsættelse af disse sonater, er den mellem 4- og 6-stemmig, heri heller ikke medregnet nødvendige ornamenter. Det giver altså et pænt stykke over 300 spillede noder bare i disse

få takter, det vil sige, at der allermindst bliver spillet omkring 500 toner over for førsteudgavens noterede små 120. Sådanne eksempler fra specielt den italienske højbarok er ikke ualmindelige, og hvis vi nu ydermere antager, at der i continuogruppen ud over et cembalo også medvirker en lut og en cello, ændrer procenterne sig i det ikke-noteredes favør.²⁵

Disse eksempler frembyder ret lave procentsatser af noterede toner over for det, der med rimelighed kan tænkes spillet, men de er ingenlunde hverken ekstreme eller sjældne. Vælger vi med rette eller urette at lade det, som vi kalder 'standardrepertoiret', altså den klassiske musiks kanon, begynde samtidig med generalbasperioden ca. år 1600, og hvis vi i den anden ende lader det strække sig til starten af det 20. århundrede, så vil det være min påstand, at det i gennemsnit kun er halvdelen af de toner, der med rimelighed kunne tænkes udført, som vi hører i de moderne opførelser af periodens værker. På den ene side har vi ekstreme situationer fra den tidlige ende af perioden, lange operaer som f.eks. Poppeas Kroning af Claudio Monteverdi (1567-1643), hvor vi praktisk taget kun har en sangstemme og en (ubecifret) basstemme, og hvor improvisation/notationsforholdet mindst er 10/1. Og i den anden ende af perioden begynder partiturerne i langt højere grad at være udtryk for, hvad der egentlig formodes at foregå, så der vil forholdet ofte være det omvendte og mere og mere i det nedskrevnes favør, efterhånden som tiden går. Det kan kun blive et løst gæt, da det i sagens natur er meget vanskeligt netop at tælle toner, som ikke er noteret, men jeg vil tro, at det er en holdbar påstand, at i alt ca. halvdelen af det, som komponisterne og musikerne igennem disse århundreder havde forestillet sig, at der kunne eller skulle klinge, ikke er skrevet ned. Eller mere.

Det er egentlig lige meget, hvor mange noder, der præcis formodes tilsat, der kan i hvert fald argumenteres for, at der er tale om så kolossale mængder, at det er et fænomen, som potentielt afgørende ændrer på musikken. Denne glemte halvdel af musikhistorien ville naturligvis kunne påvirke vores opfattelse af udførelse af den klassiske musik i langt højere grad end fortepianoer, barokvioliner, autentiske buer og manglende vibrato, også selvom den blev

udført på de moderne instrumenter, som vi er vant til at spille på. Jeg har i denne artikel fortrinsvis talt om ornamentik, men diminution, generalbas, kadencer, overledninger og udfyldninger, frie præludier og endelig fri improvisation, eksempelvis i form af helt manglende satser (hos Händel²⁶ og andre) er nok så store emner, måske er de faktisk *for* store emner for de fleste musikere. Hvis ikke man er vokset op i udlandet eller har udenlandske forældre, er det meget svært at lære sig at tale et fremmedsprog fuldstændig indforstået og uden accent. Emnet er som før nævnt enormt. Alene F.T. Arnolds klassiske bog²⁷ om generalbasspil fylder henved 1000 sider, og mange bøger om ornamentik har tilsvarende størrelser. Det er meget for den eventyrlystne musiker at sætte sig ind i og ligefrem assimilere.

Det er dog allerede en god begyndelse at være klar over, at der findes en skjult halvdel af musikhistorien, hvis eksistens vi kun aner i omrids. Der kan ikke laves om på, at vi har gennemlevet hundrede års modernisme med bogstavtrohed, rette vinkler og lige linjer. Man behøver blot at se på de to orgelfacader fra før for at se problemet. Den nye virker nærmest asketisk i forhold til den gamle, selvom den er bygget af en ornamentglad og -interesseret mand, der oven i købet har måttet døje megen modsigelse og hån for denne interesse. Man kan ikke sætte sig tilbage i en anden tid. Men vi kunne måske begynde at opfatte noderne til de gamle værker lidt mindre bogstaveligt, begynde at ændre på repriserne, begynde at tilføje lidt ekstra hist og pist og først og fremmest begynde at interessere os mere for andre ting end, hvorvidt vi spiller forkert. Det kunne forhåbentlig også gøre tilværelsen lidt interessantere for vores hårdt prøvede publikum, hvis vi da nogensinde får lov til at spille for dem igen.

NOTER

- ¹ Aarhus Universitetsforlag, 2014
- ² Se f.eks. Österreichisches Musiklexikon, opslagsord 'Rhetorik und Musik', http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rhetorik.xml, d. 16/2 2016 eller for en nærmere uddybning Hans-Heinrich Unger: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2004
- ³ H-H Unger, op. cit., f.eks. indholdsfortegnelsen
- ⁴ Se David Fuller: The Performer as Composer, i Brown og Sadie (red.): Performance Practice, Music after 1600, Macmillan Press, London 1989, s. 124
- ⁵ Som f.eks. har skrevet Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, Princeton, 1978
- ⁶ Frederick Neumann: Ornamentation and Improvisation in Mozart, Princeton 1988
- ⁷ Brian Blood: Ornamentation, <http://www.dolmetsch.com/musictheory23.htm>, d. 27/2 2016.
- ⁸ Will Crutchfield: The 19th Century – Voices, i Sadie et al. (red.): Performance Practice
- ⁹ Fernando de Lucia, 1860-1925
- ¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=YwEt4qyaunI>, d. 27/2 2016
- ¹¹ Crutchfield: The Classical Era – Voices, I Sadie et al. (red.): Performance Practice, s. 292
- ¹² Ernst Ferand: Die Improvisation in der Musik, Rhein-Verlag, Zürich 1938, s. 102
- ¹³ Her citeret efter Ferand, op.cit, s. 110
- ¹⁴ Citeret efter Ferand: op.cit, s. 136. Forf. Overs.
- ¹⁵ Jean-Yves Haymoz: Forord til Barnabé Janin: Chanter sur le livre, Symétrie, Lyon 2014
- ¹⁶ Se YouTube: 'Chanter sur le livre a la renaissance'
https://www.youtube.com/channel/UCN0kunrbxBCTUK_vDQEKFPw
- ¹⁷ Se YouTube: Ensemble Coclico : Improvisation polyphonique Renaissance
https://www.youtube.com/watch?v=r_ejMsjqxqI
- ¹⁸ Citeret efter Ferand: op.cit, s. 196
- ¹⁹ Ferand, op.cit. s. 223
- ²⁰ Ferand, op.cit., s. 242
- ²¹ Luc Derroitte: Dictionnaire des Ornaments, Jean-Paul Gisserot, 2012
- ²² Siena, 1607
- ²³ Gloria Rose: Agazzari and the Improvising Orchestra; *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 18, No. 3. (Autumn, 1965), pp. 382-393.
- ²⁴ Citeret efter Rose, s. 389, oversat fra engelsk ved USH
- ²⁵ Hør denne improvisationspraksis i Corellis 12 violinkoncerter opus 5 med Trio Corelli. Elisabeth Zeuthen Schneider (violin), Viggo Mangor (ærkelut og teorbe), Ulrik Spang-Hanssen (continuo orgel).
<https://open.spotify.com/track/2JA4AuqQNtqnQr5OglpoGs?si=EQzJ5H2ISTawi4kG02Gogw>
- ²⁶ Eksempelvis i orgelkoncerterne op. 7
- ²⁷ F.T. Arnold: The art of accompaniment from a thorough-bass, Oxford, 1931, genoptryk Dover Publications, 1965

LITTERATUR

- Franck Thomas Arnold: The art of accompaniment from a thorough-bass, Oxford 1931, genoptryk Dover Publications 1965
- Brian Blood: Ornamentation, <http://www.dolmetsch.com/musictheory23.htm>, d. 27/2 2016.
- Luc Derroitte: Dictionnaire des Ornaments, Éditions Gisserot 2012
- Ernst Ferand: Die Improvisation in der Musik, Rhein-Verlag, Zürich 1938
- Jean-Yves Haymoz: Forord til Barnabé Janin: Chanter sur le livre, Symétrie, Lyon 2014
- Frederick Neumann: Ornamentation and Improvisation in Mozart, Princeton 1988
- Gloria Rose: Agazzari and the Improvising Orchestra; Journal of the American Musicological Society, Vol. 18, No. 3. Autumn 1965
- Stanley Sadie, Howard Mayer Brown (red.): Performance Practice after 1600, New York 1989
- Ulrik Spang-Hanssen: Musikken mellem moderne. Swing i klassisk musik, Aarhus 2014
- Hans-Heinrich Unger: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2004
- Österreichisches Musiklexikon, opslagsord 'Rhetorik und Musik', http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rhetorik.xml, d. 16/2 2016

Om forfatteren:

Ulrik Spang-Hanssen (f. 1953) er uddannet fra Det Jyske Musikkonservatorium i Århus med debut fra konservatoriets solistklasse 1981. Siden 2005 professor ved Det Jyske Musikkonservatorium. Han har spillet utallige koncerter i hele Europa og i USA og har indspillet mere end 35 cd'er med blandt andre Carl Nielsens, Buxtehudes, Hartmanns og Mendelssohns samlede værker for orgel. Udover sine aktiviteter som klassisk organist er Ulrik Spang-Hanssen endvidere en velkendt jazzmusiker.