

## Nogle Problemer ved Udførelsen af ældre Musik.

Foredrag holdt ved Dansk Kirkesangs Aarsmøde Oktober 1945.

Den Udøvende, der stilles overfor Musik fra før 1750, møder foruden de kunstneriske Problemer, han er fortrolig med fra den klassisk-romantiske Musik, en Række nye Problemer vedrørende Stilistik og Opførelsespraksis. I sit Arbejde med den klassisk-romantiske Musik kan han støtte sig til en Tradition; allerede hos Bach og Händel er dette ikke Tilfældet. Händeltraditionen kan man ikke stole paa, — tænk blot paa Mozarts Misforstaaelse: at ominstrumentere Händelske Oratorier — og Bachs Praksis blev glemt saa hurtigt efter hans Død, at man intet vidste om den, da Mendelssohn 75 Aar senere indledte Genoplivelsen af Bachs Musik gennem sin berømte Opførelse af Matthæuspasjonen. Og Komponisterne selv hjælper os kun delvis. Nuancer, Tempobetegnelser, ja selv Instrumentangivelse mangler ofte, og Ting som Generalbasstemme og som Regel ogsaa Frasering er blot en Skizze. Dette skizzeagtige er et karakteristisk Drag ved den ældre Musik, og jo ældre en Epoke, vi kommer til, des sparsommere bliver Oplysningerne; i det 15. og 16. Aarhundredes Vokalpolyfoni ved vi ofte ikke, om det drejer sig om rent vokal, vokal-instrumental, eller endog rent instrumental Udførelse, og selv i den sidste saakaldte »historiske» Periode, den generalbasstøttede Instrumental- og Vokalpolyfoni stilles man overfor talrige Problemer. For at begrænse mit Stof, vil jeg her indskrænke mig til at behandle denne sidste Periode, den harmonisk prægede Polyfoni i dens Slutningsklimax hos J. S. Bach; Problemerne i hans Musik er jo stort set gældende for hele Perioden.

Vi er vel alle enige om, at denne Musik fra en svunden Storhedstid er en stærk og livskraftig Musik, der i høj Grad har noget at sige vor Tids Mennesker. Spørgsmaalet er blot, hvordan skal vi gøre den levende, hvordan skal vi bedst frugtbargøre denne rige Musik for vor Generation, saa vor Kultur kan drage Nytte af de aandelige Værdier, der ligger bag den polyfone Musik. Først fik jo Romantikerne, som var dem, der »opdagede» den gamle Musik fat paa Sagen. Men de saa paa de gamle Herligheder med deres egne Øjne og mente, i bedste Hensigt, at det primitive, man mødte i denne Musik, trængte til en Forbedring, en Modernisering,

og alle Slags Bearbejdelser fremkom for at gøre den gamle Musik praktisk tilgængelig for moderne Ører. Saa kom Reaktionen i Form af den »Nye Saglighed» — nu skulde alt være objektivt og historisk. Ofte gik man dog for vidt; nok er Instrumentalpolyfonien en motorisk Musik, det er sandt, men af Angst for det espressive var man i Færd med at gøre den til en Maskinmusik. For ikke at køre i den ene Grøft og falde for Romantikens følelsesbetonede Fortolkningsskunst drejede man Styret for haardt til den anden Side med Fare for at ende i den anden Grøft, en Gengivelse saa kold og objektiv, at man var ved at tage Livet af den gamle Musik. Og dermed syndede man mod noget centralt. For os, der i praktisk Arbejde prøver at søge ind til Hemmelighederne i den ældre Musik er det primære Krav dette, at vi skal gøre denne Musik *levende*. Og nu er vi ved Problemets Kærne: hvordan kommer vi til Klarhed over Udførelsen af den polyfone Musik, en Udførelse, som paa een Gang tager Hensyn til baade det romantiske Krav om Følelse og Liv i Udtrykket og til det historiske Synspunkts Krav om at trænge ind til Komponistens Hensigt med Værket og dermed til Værkets Aand. Dette kan ikke naas alene gennem praktiske Eksperimenter, eller alene gennem historisk Teoretiseringen, men kun gennem et frugtbart Samvirke mellem disse to Faktorer. Med andre Ord: den udøvende Musiker maa skaffe sig Erfaring gennem Indlevelse i Praksis sammen med, at han stadig holder sig i Kontakt med den musikhistoriske Forskning, som altid vil være hans vigtigste Hjælpekilde. Mærker saa Eksekutøren, at hans praktiske Resultater harmonerer med Videnskabens Forskninger, ja saa er han glad, saa véd han, han er paa ret Vej. Det er paa dette Samspil mellem Videnskab og Praktik, at det fremtidige Resultat af den polyfone Musiks Genoplivelse i den rette Aand beror.

Jeg vil da forsøge at se lidt i Enkeltheder paa dette Samspil indenfor de Omraader, hvor vi møder Problemerne. Vi møder det straks i *Klangidealet*; hvordan har den Musik lydt dengang, hvilken Klang har den Tids Komponister tilstræbt som den ideale? Selve det klanglige Materiale har vi i Instrumenterne og Meneskestemmen. Medens Instrumenterne alle har forandret sig siden 1750, skulde man mene, at Sangstemmen var et konstant Begreb, vi kunde gaa ud fra; men dette holder ikke Stik. Musikhistorien henleder vor Opmærksomhed paa Middelalderens Malerier af musicerende Engle. De af dem, der synger, ser helt anderledes ud end

vor Tids Mennesker, naar de oplader deres Røst. Selv hvor Scenen forestiller jublende Lovsang, ser Ansigterne lidende ud, med Spændinger i Musklerne. Vor Mistanke vækkes om, at denne Sangtone klinger anderledes end vor. Vi gaar videre. Musikhistorien fortæller os: *mulier tacet in ecclesiam* — Kvinden skal tie i Forsamlingen. Ser vi bort fra den italienske Opera, kan vi gaa ud fra, at den Vokalmusik, vi her behandler, i det store og hele har været udført af Mandkøn. Ja, men saa har vi jo de nuværende udmærkede Dreng- og Mandskor — der er altsaa et Ideal! Musikhistorikeren advarer os igen. Paa Palestrinas Tid fandtes i det pavelige Kapel ingen Drengestemmer, kun voksne mandligere Sangere. Kastratsangere fandtes endnu ikke; Sopranstemmen blev udført af særlig dertil trænede spanske Falsetsangere. (Jævnfør Knud Jeppesens Artikel i Dansk Kirkesangs Aarsskrift 1942). Dette vil altsaa sige: Alle Tidens Ideal for blandet Korsang a cappella — Palestrinas Musik — har paa hans egen Levetid, i alle Tidens berømteste Vokalensemble — det pavelige Kapel — været udført af Mandskor! Ja, men om Bach véd vi, han havde Drengestemmer, saa vi vender os til Thomasskolen i Leipzig paa Bachs Tid. Vi erfarer saa om Bachs stadige Klager over de svage og daarlige Drengestemmer, og vi tør gaa ud fra, att han ikke altfor ofte har kunnet lade en Drengesolist synge de uhyre krævende Sopran- og Alt-Arier, som saa mange veluddannede Sangerinder nu til Dags forløfter sig paa. Nej, de har sandsynligvis været sunget af unge Mandsstemmer; stemmebegavede Gymnasiaster eller Studenter med Falset. Nu kan vel ogsaa vore Studenter i et lystigt Lag synge Viser i Falset, men nogen kunstnerisk Udnyttelse af et saadant Stemmemateriale kan vi ikke tænke os. Vi har Lov at gaa ud fra, at baade Palestrina og Bach har krævet en Klang af virkelig Ædelhed og Skønhed, saa vor Følgeslutning maa blive, at den Tids Sangere har haft en speciel og højt udviklet Teknik, som er gaaet tabt. Noget helt sikkert Holdepunkt med Hensyn til Polyfoniens Klangideal faar vi altsaa ikke her, og vi vender os da til Instrumenterne. De findes paa vore Museer, ofte i god Stand, men de dybere Hemmeligheder ved at haandtere dem, kender vi ikke. Strygeinstrumenterne havde kortere Halse, mindre Strengespænding, ogsaa i Kraft af den herskende lavere Tonehøjde, og Rundbuer med blødere Tonegivning, altsaa i Forhold til vore væsentlig tonesvagere, men sikkert ikke ringere end vore — dengang virkede jo Slægterne Amati og Stradivarius. Noget lignende er Tilfældet med Blæserne; jeg skal blot her minde

om de ventilløse Trompeter, som blæstes i et Toneleje, ingen mere behersker. Den sikkert højtstaaende Musikudøvning paa alle disse Instrumenter er en glemt Kunst, saa sikre Holdepunkter faar vi heller ikke her. Een Instrumentgruppe kan dog vejlede os: Tangentinstrumenterne, Orgel, Cembalo og Klavichord; disse Instrumenter klinger endnu som den Gang. De tonesvagere Klaverinstrumenter kommer her i anden Række, saa jeg vil holde mig til Orglet. Her er endelig Hjælp at faa. I Italien findes endnu et stort Antal Renaissanceorgler med deres klare Principal- og Mixturklang og i Nordtyskland adskillige af de noget senere og mere farverige Barokorgler, omend den sidste Krig formentlig har gjort et sørgeligt Indhug i disse Musikmindesmærker. Men som de fandtes før denne Krig, stod mange af dem uforandrede siden deres Bygning, med samme lave Vindtryk og samme lave Pibeobskæring, saa vi her virkelig kan tale om en vis Garanti for, at den polyfone Tid viser os sit Klangideal endda i sit fornemste Instrument. Praksis lærer os da ogsaa, at vi i disse Instrumenter har en ideel Arbejds-mark for polyfon Musik; i den mest komplicerede polyfone Sats kan vi — uden at behøve at fremhæve Mellemstemmer, selv hvis de har melodisk Forrang — høre alle Stemmer klart og tydeligt; i den lette, luftige og overtonerige Klang hører vi ubesværet paa selv den tungeste Polyfoni, saa vi kan tilegne os baade Helheden i dens lineære Fladevirkning og tillige de mindste Detailler i det polyfone Væv. Her har vi altsaa et Staasted, et Udgangspunkt for vore praktiske Forsøg. Derudfra maa vi se paa de Problemer, vi møder i de andre Instrumenters ændrede Teknik og i den ændrede vokale Ideologi. For jeg tror ikke, der kommer noget godt ud af Eksperimenter med at kopiere ventilløse Trompeter og Horn, Oboer og Fløjter uden Klapper, korthalsede Violiner med Rundbuer, eller at uddanne vore Mandsstemmer til at synge Sopranarier med Falset. Sligt kan vel gøre sin Nytte som et musikvidenskabeligt Forsøg, men Resultatet bliver en Slags musikalsk Museum, interessant for Musikarkæologer, men næppe med større Mulighed for at give den polyfone Musik nyt Liv blandt Nutidsmennesker. Vi kan ikke vende Romantiken Ryggen; vi er trods alt Børn af Romantiken, og dens rige instrumentale Udvikling og dens dybe klanglige Forfinelse er noget, vi har gennemlevet, og som vi ikke kan være foruden. Vi vilde dog ikke gaa med til i vore Fremførelser af ældre Kirkemusik at afskaffe et saa skønt Instrument som en ædel Kvinderøst af rent historiske Grunde. Det, det gælder om

for os, er at udnytte disse Nyerhvervelser til vort Formaal, at gøre dem frugtbringende i det Omfang, de tjener den gamle Musik.

Vi skal paa den ene Side tage Hensyn til, hvad Historien lærer os om den polyfone Musiks Aand, og paa den anden Side give den Musik Liv ved ogsaa at have Forbindelse med nutidige Betingelser for Musikudøvning, med vor Maade at føle og dyrke Musik paa i Dag. Og paa denne Færd er de gamle Orgler vor levende og tonende musikhistoriske Samvittighed; hvad der harmonerer med den, er vi sikre paa, jo mere vi fjerner os fra den, des forsigtigere maa vi være.

Lad os da se, hvordan denne Samvittighed kan hjælpe os, naar vi møder Problemerne paa de enkelte Omraader. Først det *dynamiske*. Vi maa desværre i nogen Grad regne med, at Wagner-orkestrets rige Dynamik har sløvet vor Høresans for de smaa dynamiske Differencer. Et moderne Orkestertuttiforte kan virke næsten bedøvende i sin Voldsomhed, dets Modsætning, pianissimoet, er til Gengæld knap hørbart, æterisk, uvirkeligt. Disse Yderpunkter kender vore gamle Orgler ikke. Deres fulde Kraft er et cantabile »forte dolce», og deres svageste Register et rundt, bærende piano. Vi maa altsaa indskrænke vort dynamiske Raaderum betydeligt, tage vort Udgangspunkt midt imellem »forte dolce» og »piano espressivo» med ikke altfor store Udsving til begge Sider. Toscanini har engang sagt det saa træffende: *non forte, non piano, ma naturale!* Dette *naturale* er den gamle Musiks normale Klangstyrke. Vi skal synge og spille med en ædel og skøn Tone, som det er os naturligt, i forte aldrig forcere Tonen, og i piano aldrig lade den tabe sin Intensitet. Men til Gengæld maa Instrumentalisten og Sangeren indenfor dette begrænsede dynamiske Omraade kunne mestre alle Nuancer i hele Instrumentets eller Stemmens Omfang. Dette belærer os om noget centralt: at i den polyfone Kunst har ogsaa Dynamiken sin Linearitet; som den enkelte Stemme i det polyfone Væv spinder videre i den en Gang anslaaede Stemning, saaledes maa ogsaa Dynamiken være egal og bevæge sig indenfor et begrænset Omraade. Og jo mere kompliceret den kontrapunktiske Sats bliver, des større er Kravet til Klarhed i Udførelsen og til Forsigtighed i det dynamiske — bliver pianoet for vejt eller fortet for tungt, gaar det straks ud over Klarheden. Oftest bliver det naturligtvis for voldsomt — der er Faren størst. Hvor tit har man ikke hørt de dramatiske Kor i Johannespassionen sunget fortissimo af et Kor paa 100 Personer ledsaget af en bastant mo-

derne Strygerklang yderligere støttet af et kraftigt Orgel! Fløjterne hører man derimod intet til, og dog har de i flere af netop disse Kor selvstændige Stemmer i det polyfone Spil. Man opnaar naturligtvis en vis Virkning, en i moderne Operaforstand dramatisk Virkning, og det lader Folk sig saa nøje med. Men med Bachs Maade at musicere paa har det ikke meget at gøre. Vil vi tjene Bach ret, saa maa vi begynde med Fløjterne, til den bløde Fløjtetone føje et beskedent Antal Strygere, der maa spille let og luftigt, saa de ikke dækker over Fløjtestemmerne og saa ledsage med svagt Orgelspil, en Gedakt 8' er fuldt tilstrækkelig. Til dette lille Instrumentensemble vil det passe med et Kor paa saadan noget som 12—16 udvalgte Stemmer, der synger »bel canto» — d. v. s. lineært, saa kommer Musikken til sin Ret. Dette er ganske vist mod de sidste 100 Aars Tradition, men hvad betyder det, hvis Traditionen er daarlig? Og Musikhistorikeren giver dette Synspunkt Ret. Han oplyser om, at Bach havde til Raadighed 48 Drengestemmer, delt i 4 Cantorier, hvoraf de to var saa ringe, at de kun kunde bruges til den almindelige Koralsang, de andre to passede Kortjenesen i Leipzigs to Hovedkirker; han raadede saaledes over 12 Dreng til en almindelig Korfremførelse og kunde ved højtidelige Lejligheder slaa dem sammen, saa han havde 24 Drengestemmer og et noget mindre Antal unge Mandstemmer. Dertil enkelt Blæserbesætning, 3 paa hver Violinstemme, et Par Bratscher, en Cello, en Bas samt Orglet — alt i alt højst et halvt hundrede Mennesker. Selv i Matthæuspasjonen har Bachs Personale i to Kor og Orkestre næppe oversteget 70. Jeg har prøvet i Praksis at opføre Matthæuspasjonen med saa begrænsede Midler, og Praksis overbeviste mig om Rigtigheden af Synspunktet. Vi maa en Gang for alle gøre os klart, at Massevirkning og den polyfone Tidsalders Musik er inkommensurable Størrelser. Dette gælder især Bach: det dramatiske og udtryksfulde hos Bach skal ikke søges i den ydre Gestus, det ligger i selve Musikken, og det kommer kun frem, naar Musikken selv faar Lov at tale.

Endnu et Spørgsmaal indenfor Dynamiken staar tilbage. Hvordan med den enkelte Tones eller Frases Dynamik, dens crescendo og decrescendo, noget saadant kan den stive Orgeltone jo ikke gøre, skal vi da lade denne Virkning fare, som er en Livsbetingelse for vore romantiske Følemaade — skal vi undgaa den? Her kan igen Musikhistorien svare os. Vi véd, at Bach ansaa Klavichordet for sit kæreste Instrument paa Grund af dets *Espressivo*, dets Evne til at

nuancere i Modsætning til Cembaloet. Og dette forstaar vi; der er intet Klaverinstrument, hvor den spillende Finger er i saa intim Forbindelse med den tonende Streng som ved Klavichordet med dets uhyre enkle Mekanik. Klavichordets Nuanceringsmuligheder er imidlertid yderst smaa, men netop de begrænsede Muligheder skærper Øret for de finere Nuancer. Overfører vi nu dette paa vor Praksis, betyder det, at vi maa anse den lineære Dynamik som det primære, som det, der skal give Polyfonien Klarhed, men at vi ikke kan undvære den espressive Dynamik, der giver Musiken Liv — vi skal blot lære Begrænsningens Kunst.

Vender vi os nu til Problemet *Tempoet* i den gamle Musik, møder vi det samme paa en anden Maade. Vi kunde godt anvende Toscaninis Ord ogsaa her med en lille Omskrivning: ikke hurtigt, ikke langsomt, »ma naturale». Grundtempoet er vort Pulsslæg, — *Tempo ordinario* kaldte de gamle det — og deres øvrige Tempobetegnelser er ikke rigtige Tempobetegnelser, men lige saa meget Affektbetegnelser, Foredragsanvisninger. Hvordan skal man ellers forstaa Angivelser som *Largo allegro* eller *Andante allegro* over visse Sæts hos Corelli? Den samme Sæt kan dog ikke paa en Gang være baade langsom og hurtig! Nej, det er Foredraget, det gælder, altsaa: *Largo allegro* betyder bredt og dog livligt; *andante allegro*: livligt gaaende. Dette fortæller os, at Tempoudsvingene ikke maa være for store; man skal passe paa, set i Forhold til nyere Musik, at de hurtige *Tempi* ikke bliver jagende og de langsomme ikke slæbende — Forskel skal der naturligtvis være — men igen: Begrænsningens Kunst!

Det gælder med Tempo som med Dynamik: vi maa opdrage os selv til at fornemme de finere Nuancer og undgaa de langt grovere Udsving, senere Tider har tilført Musiken.

Vender vi os endelig til selve *Foredraget* af denne Musik, møder vi endnu engang det samme. Den polyfone Musik sætter sine Grænser for Foredragskunsten, men indenfor disse Grænser stiller den store Krav. Rytmik og Accentuering er i Barokens Musik paa sin Vis ogsaa lineær; Rytmiken maa være ligesaa egal som Dynamiken; store *rubato*-Udsving forstyrrer Linierne i polyfon Musik; men den maa aldrig blive en Maskinrytme, den skal i hver Takt være levende og bøjelig; den skal holdes oppe, være spændt og elastisk. Ogsaa Betoningen kræver Jævnhed; Forskellen paa tung og let Takttid er i Polyfonien ikke nær saa udpreget som i nyere Musik; Afhængigheden af Orglet viser sig ogsaa her — de lette

Takttider maa ikke forsvinde, ogsaa de skal have deres, omend lettere Betonning, en vis Vægt hviler ogsaa paa dem. Men Forskellen er der — Differentieringen er blot finere. Ligesaa dan Fraseringen. Den er ofte i ældre Musik yderst skizzemæssig, og der kan for Eksekutøren være et og andet, der skal udarbejdes; men ofte synes der her, den nyere Musiks mere nervøse Trang til Afveksling forleder den Udførende til en stadig skiftende Frasering, som saa kommer til at dominere og svække Følelsen af det liniemæssige, ligesom trække det i Stykker. Vi maa igen lære af Orglet, hvor Liniespillet rinder i et sempre legato, men hvor der dog skal fraseres — Organisten maa hele Tiden føle Fraseringen, ellers lever Orgelmusiken ikke, men det maa gøres med uendelig Finhed, aldrig groft eller docerende.

Alt det her sagte om Enkeltheder munder ud i det vigtigste, selve *Udtrykket*. I Barokens Musik er Affekten, Udtrykket, til Stede i selve Musiken, i Liniernes Interval- og Rytmespændinger; først og fremmest skal derfor Musiken selv tale, og Eksekutøren maa aldrig gennem overdrevet Udtryk, endsige Svulstighed i Foredraget, staa i Vejen for det, som selve Musiken udsiger. Til Gengæld skal han i hvert Øjeblik fornemme Musikens Affekt, leve med i den og gennem sit eget bevægede Sind lægge netop saa meget Udtryk i sin Udførelse, at Musiken bliver levende — forsømmer han den Side af Sagen, bliver hans Gengivelse livløs.

Hans Stræben bør da gaa ud paa: principielt i alle Problemer at raadføre sig med sin musikhistoriske Samvittighed, saa han hele Tiden har sit Maal for Øje: hvordan tjener jeg bedst Polyfonien, saa dens klare, stærke Linier træder tydeligt frem og ikke forstyrres af uvedkommende Ting — og sekundært at holde sig i Kontakt med nutidig Følemaade, prøve og veje, hvor langt han tør gaa med Anvendelsen af de æstetiske Virkesmidler i Klang og Udtryk, som Romantiken har gjort tilgængelige for os, og som vi i vor Udførelse ikke kan undvære. Baade en streng Skole og alligevel Fordomsfrihed over Problemerne er nødvendige i Arbejdet for at gøre den polyfone Musik levende paa en i sund Forstand moderne Basis.

*Mogens Wöldike.*