

STM 1998

Fakta og fiksjon i barokk oppførelsespraxis
En historiografisk studie i fortolkningens kunst

Av Ståle Wikshåland

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Fakta og fiksjon i barokk oppførelsespraksis

En historiografisk studie i fortolkningens kunst

Ståle Wikshåland

Pensée échappée, je la voulais écrire;
j'écris, au lieu,
qu'elle m'est échappée.

Pascal

Om nå bestrebelsene på en mer autentisk barokk oppførelsespraksis har vist seg å være jag etter vind, hva er det da bestrebelsene dreier seg om? Omtrent på dette stadium synes debatten om relevans og gyldighet av såkalt historisk oppførelsespraksis å befinne seg i dag, der stadig flere – for eksempel Per F. Broman her i STM (1994-95, pp. 31 - 55) – peker på bevegelsens frontfigurer og roper at de ikke har noen klær på.

Før iveren etter å avskrive det hele som en misforståelse tar overhånd (det blir jo ganske mye musikk å bortforklare), kan det være betimelig å reflektere over hva det var som drev bevegelsen frem, og kanskje også ta inn over oss hvordan musikken klinger, hvor vanskelig dét enn kan være for musikkforskere som ugjerne tar stilling til musikken på podiet eller i avspillingsanleggene. Ingen kan i hvert fall i dag komme å si at denne eventuelle misforståelsen ikke har gjort en forskjell, på hva barokkmusikk er for oss i dag og hva den var la oss si for førti år siden, før en ny generasjon musikere og skriftlærde rykket inn i barokkens rike.

På den tiden levde nemlig barokken et eiendommelig skyggeliv. Målt med klassisk-romantisk standard rommer den få fullt utviklede komponistprofiler; bemerkelsesverdige få, om vi tar i betraktning hvor mye musikk som faktisk ble skapt i perioden vi her snakker om. Utvider vi perspektivet til stil- og genrebetraktninger, antar barokken lett forhistoriens dunkle omriss og uklare konturer.

Johann Sebastian Bach er selvsagt et lysende unntak. Men J. S. Bachs permanente nærvær i musikkhistorien er knyttet til en kontinuerlig oppdatering og omfortolkning av komponistens verker. Dette har gjort ham til en slags samtidig av skiftende generasjoners komponister, også utenfor studerkammerets kontrapunktiske øvelser. I det minste gjelder dette siden Beethovens tid, altså tiden for tidligromantikernes forsøk på begrepsfesting av musikken. For etter E. T. A. Hoffmanns kanonisering av J. S. Bach som romantisk, altså som stor og derfor i estetisk henseende en samtidig komponist, har han regjert som nærværende størrelse også for publikum, med hedersplass

i musikkens Pantheon.¹ Mendelssohns berømte «gjenoppdagelse» av Matteus-pasjonen i 1829 føyer seg i så måte inn, som en viktig etappe i levendegjøringen av ham. I den forstand kan J. S. Bach stå som paradigme for hvordan barokkmusikken som sådan ble innlemmet i tradisjonen og videreført i klassisk-romantisk overlevering, eller mer presist: det begrensede utvalg av den som fikk rang av mesterwerke, og dermed reddet fra glemselen.

Slik tok vårt klingende bilde av musikalsk barokk form via enkeltstående verker som aldri hadde falt ut av repertoaret, og derfor var videreført i tråd med nye tiders skiftende oppførelsespraksis. Bare unntaksvis, når et uvanlig instrumentarium var absolutt nødvendig eller når helt ukjent musikk skulle introduseres, fikk musikken spesiell oppførelsespraktisk oppvarming.

Interessen for historisk oppførelsespraksis førte til forskyvnings i dette bildet. Enten vi liker det eller ei, er det ideen om autentisk fremføring som har vært stikkord for forvandlingene, med forløpere i enkeltstående musikkforskere og utøvere i begynnelsen av århundret. Etter en nølende, mer publikumstilvendt start i den første etterkrigstid, har så oppførelsespraktikerne siden slutten av seksti-tallet skyttet over musikklivet som ny bølge. Med autentisitet som fanemerke og med selvbevisst ambisjon om også å fremstå som *next wave*, har de etter hvert underlagt seg stadig større deler av det klassisk-romantiske standardrepertoaret.

Slik finner vi i dag de fleste av barokkens store og små komponister representert med et imponerende utvalg verker i sin opprinnelige form. Ja, det er knapt noen overdrivelse å si at disse komponistene aldri noen gang har vært håndtert med større pietet, enn si møtt et større publikum, alt mens det knapt er mulig å skaffe til veie en brukbar innspilling av forrige århundres komponister utenfor den bredeste allfarvei – og heller ikke så mye lettere å skaffe seg et klingende inntrykk av komponistene som skriver sin musikk i vår egen samtid.

En moderne historie

Endringene lar seg spore tilbake til grunnleggelsen av ulike *Collegia Musica* ved tyske universiteter, med Hugo Riemanns institutt ved universitetet i Leipzig i 1908 som det første. Allerede *Collegium Musicum*-navnet signaliserer en hengivelse til musikken som utøvende kunst, like så vel som akademisk disiplin, om i praksis dog med mer omtanke for musikk som klingende fenomen i og for seg, enn med historisk bekymring for nøyaktig hvordan den låt. Slik manifesterte Riemanns og hans kollegers hold-

1. Jf. for eksempel Hoffmanns to resensjoner, «Johann Friedrich Reichardt, Klaviersonate f-moll (März 1814)» og «Alte und Neue Kirchenmusik (Juli 1814)», in: Friedrich Schnapp (red.): *E. T. A. Hoffmann. Schriften zur Musik*, München 1977, hhv. pp. 203-208 og pp. 209-235.

ning seg først og fremst i utgivelser av musikk fra middelalder, renessanse og barokk i moderne utgaver, blant dem berømte serier som *Denkmäler Deutscher Tonkunst* og *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, som for første gang gjorde store deler av denne musikken alment tilgjengelig.

Det mest berømte *Collegium*, grunnlagt ved universitetet i Freiburg am Breisgau i 1920, var ledet av Wilibald Gurlitt. Som prominent figur i den såkalte *Orgelbewegung*, inkarnerte han også det som skulle bli det mest markante aspekt ved pleien av historisk musikk: bestrebelsene på å rekonstruere musikkens opprinnelige instrumentarium, for dermed å kunne skape mer autentiske fremføringer av den. Uaktet senere tids strengere praktisering av kriteriene for hva som skal kunne regnes som autentisk, markerte i så måte byggingen av det såkalte Praetorius-orgelet i Freiburg på begynnelsen av 20-tallet den første milepælen i ny retning. Dette skulle få store konsekvenser, etter som stadig nye *Collegia Musica* ga klingende bud på den gamle musikkens oppførelsespraksis – ikke minst en voksende skare ved amerikanske universiteter på 50-tallet.

Men det var to utøvere i mellomkrigstiden som for alvor fikk retningen til å skyte fart, slik at den begynte å synes i det musikalske landskapet: cembalisten Wanda Landowska, allerede etablert som klaversolist med base i Paris, og multi-instrumentalisten og forskeren Arnold Dolmetsch på de britiske øyer.

Særlig Landowskas poeng er så åpenbart den historisk informerte musikerens, med større vekt på det musikalske overbevisende enn på det historisk korrekte: «At no time in the course of my work have I ever tried to reproduce exactly what the old masters did. Instead, I study, I scrutinize, I love and I recreate. I am sure that what I am doing in regard to sonority, registration, etc., is very far from the historical truth.»² Likevel mente Landowska at hun ut fra sine inngående studier av partituret kjente verket bedre enn komponisten selv, eller i det minste så godt at hun med sin tids hjelpemidler kunne realisere det mer adekvat enn opphavsmannen var i stand til. Slik ble Wanda Landowska stående som en sterk utøverprofil, men knapt som pionér for noen bevegelse – uaktet hennes store betydning for senere utøvere på cembalo.

Med Arnold Dolmetsch har det seg tvert om. For selv om det klingende verk sto i sentrum for både Landowska og Dolmetsch, så var det ikke skjellsettende fremføringer som ble utslagsgivende for Dolmetsch' store innflytelse på all senere oppførelsespraksis. Den lar seg nemlig heller spore i hans bestrebelsers på å bygge et miljø med utgangspunkt i et felles mål om å spille musikken slik opphavsmennene hadde ment at den skulle klinge, altså ut fra forutsetninger som ikke uten videre hadde overlevd i samtidens ulike fremføringstradisjoner. Gjennom historiske studier, men fremfor alt gjennom utprøving av gamle, rekonstruerte og selvbygde instrumenter, samlet Dolmetsch derfor en krets av likesinnede rundt seg, opptatt av å gjenskalle hvordan ba-

2. Denise Restout/Robert Hawkins (ed.): *Landowska On Music*, New York 1964, p. 355.

rokkmusikken egentlig klang. Idealet var innføling i forgangne tider, slik han formulerer det i klartekst i *The Interpretation of Music in the 17th and 18th Centuries* fra 1915 – oppførelsespraktikernes første standardverk: «The student should try and prepare his mind by thoroughly understanding what the Old Masters *felt* about their own music, what impressions they wished to convey, what was the *Spirit of their Art*.»³ Den romantiske J. S. Bach-overleveringen kunne saktens være storslagen nok, mente han, men den formidlet ikke *Bachs* storhet. Slik kiler for første gang idealet om autentisitet, forstått som bestrebelser på noe mer opphavelig, seg inn og bryter kontinuumet mellom komponistens intensjoner og tradisjonens forvaltning av dem.

Og det er nettopp denne bevisstheten om avstand, mellom verkets opprinnelige skikkelse i et mer eller mindre diffust dengang da og ettertidens senere versjoner, som utdypes i det som skulle bli Dolmetsch' mest betydelige arv: insisteringen på studier av fortidens instrumentarium og spillemåter, samt – i forlengelse av dette – imperativet om å ta i bruk de gamle instrumentene eller moderne kopier av dem, først og fremst cembali, lutter, fioliner og blokkfløyter. I så måte spiller det knapt noen rolle at Dolmetsch' selvbygde instrumenter neppe ville tilfredsstille dagens krav til historisk troverdige og musikalsk funksjonelle kopier.

Dolmetsch' ansats stakk ut retningen for en helt ny kurs i musikklivet. Derfor kan Howard Mayer Brown med god grunn utrope Dolmetsch som «the founding father of the 'cult of authenticity'»,⁴ når bevegelsens historie skal skrives. For *The Interpretation of Music in the 17th and 18th Centuries*, Dolmetsch' detaljerte studie i viktige oppførelsespraktiske spørsmål som fraserings, buestrøk, artikulering og ornamentering, ble raskt til Bibel for alle som kom til å dele hans idealer; en autoritet forsterket av Dolmetsch' personlige innflytelse på svært mange av dem som senere skulle komme til å bli sentrale aktører. Autoritetens etterklang kan spores helt inn i Mayer Browns ellers så nøkterne og kritiske tekst anno 1988, der beskrivelsene av (delaspekter) av tidens spilleteknikker i Dolmetsch' kildemateriale, overleverte traktater og manualer, utropes til *injunctions* – forskrifter!

Men det var først etter annen verdenskrig at innsatsen til den lille kretsen rundt Dolmetsch for alvor fikk et nedslagsfelt med ringvirkninger i musikklivet forøvrig, ikke minst gjennom Robert Donington, som ble en viktig formidler videre til miljøet rundt Dennis Stevens i BBC's den gang nye *Programme 3*; en kanal hvis betydning for spredningen av oppførelsespraktikernes resultater og idealer knapt kan overvurderes.

3. A. Dolmetsch: *The Interpretation of Music of the 17th and 18th Centuries*, London 1915, 2nd edition London 1946, repr. 1969, p. xiii, kursivering i original.

4. H. M. Brown: «Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement», in: Nicholas Kenyon (ed.): *Authenticity and Early Music. A Symposium*, Oxford/New York 1988, p. 39, til dags dato den beste fremstillingen av oppførelsespraksis-bevegelsens moderne historie.

Da het den samlende skikkelsen Thurston Dart, idealet autentisitet og standardverket *The Interpretation of Music*, rett og slett.⁵ Det vil si, hos Dart samlet kravene til fremføring seg i begrepene 'idiomatic' og 'stylish', og utgangspunktet var mer kontant enn hos Dolmetsch. Ifølge Dart dreier det hele seg nemlig om å spille musikken i henhold til de opprinnelige instrumentenes egenart og ut fra den stil som er historisk korrekt. Korrekt i denne sammenheng er simpelthen et spørsmål om hvordan musikken ble spilt den gang den ble skapt; et spørsmål som ifølge Dart lar seg besvare empirisk gjennom historiske kildestudier, samt utforskning og utprøving av gamle instrumenter. Selv personifiserte han begge tilnærmingsmåter, slik Dolmetsch også gjorde det, gjennom sitt vekselbruk som musikkforsker og profesjonell utøver i fem-års sykluser. Og det var i Darts faktaorienterte ånd at en hel bevegelse etter hvert formet sine fremføringsidealer under overskriften autentisk oppførelsespraksis, ikke bare for barokkmusikk, men for all «early» eller «ancient music» som det kom til å hete. Her er Dolmetsch' appell til innføling i *the Old Masters* og *the Spirit of their Art* forstummet, slik også hans insistering på ekspressivitet i den gamle musikken taler for døve ører.⁶ Dette er nemlig tiden for den senere så herostratisk berømte *sewing-machine style*.

Oppførelsespraksis forutsetter med andre ord vitenskapelig-kritiske undersøkelser av klangkilder og spillemåter. Men musikkviternes hang til å skyve sin egen profesjon i tēten for bevegelsen holder knapt stikk. For det var først og fremst gjennom innsatsen til historisk orienterte og etterhvert også bredt skolerte musikere, de fleste med egne ensembler – Gustav Leonhardt, David Munrow, Nikolaus Harnoncourt, brødrene Kuijken og Frans Brüggen – at historisk oppførelsespraksis ble løftet ut av båsen for spesielt interesserte, der den fortsatt befant seg på Darts 50-tall og begynnende 60-tall. Og det er slik, fundert i klingende utforskning og nedfelt i tallrike *concerts* og *academies* for fremføring av gammel musikk, at den har blitt plassert i forgrunnen i musikklivet, henvendt til en stadig voksende lytterskare.

Etter en *boom* på 70-tallet, ikke minst takket være fremveksten av stadig flere fremragende musikere og ensemble-ledere på 80-tallet på begge sider av den engelske kanal – så som Anthony Rooley, John Eliot Gardiner, William Christie, René Jacobs – fikk disse bestrebelsene på å fremføre musikken i tråd med klangidealene den gang den ble

5. Th. Dart: *The Interpretation of Music*, utkom i London i 1954 og systematiserte det meste av den kunnskap Dart hadde formidlet direkte gjennom sin omfattende innsats i et fremvoksende miljø. Til tross for hva man skulle tro ut fra tittelen, handler forøvrig ikke boken om musikalsk interpretasjon generelt, men om musikken i barokken og tidligere epoker. Den handler heller ikke særlig mye om fortolkning, men om korrekt utførelse av tidligere tiders notebilder.

6. Dolmetsch' påberopelse av de gamle mestres egen stil følges nemlig umiddelbart opp med insisteringen på «how erroneous is the idea, still entertained by some, that expression is a modern thing, and that the old music requires nothing beyond mechanical precision». Dolmetsch, op. cit., p. xiii.

skapt et slikt omfang og en slik vekt, at det i dag ikke lenger regnes som kurant å fremføre verker fra før 1750 med moderne besetning og instrumentarium. Slik beskriver for eksempel daværende leder for renessanse- og middelalderensemblen *Musica Reservata*, Michael Morrow, situasjonen allerede i 1978: «Many players who felt 18th century music to be their special province now find that the vogue for 'historically correct' instruments and instrumental styles for baroque music is no longer merely the whim of a few old music cranks, but is increasingly becoming accepted – indeed, insisted upon – by audience and critic alike. Unless he is prepared to risk public ridicule or is fortunate to have a name and reputation that will shield him from criticism, the traditionally trained violinist must renounce his favourite Handel sonatas, the pianist the keyboard works of Bach and Scarlatti.»⁷

Plateselskapenes intervensjon i feltet er én viktig årsak til dette, utøverenes vilje til å gå inn i det wienerklassiske standardrepertoaret en annen. Slik har oppførelsespraktikerne mistet sin uskyld som pionerer og blitt dratt inn i musikklivets store, dvs. internasjonale og kommersielle kretsløp, der bevegelsens fremste navn troner øverst på plakaten på de store festivalenes hovedoppslag eller på forsiden i platebransjens høyglansede brosjyrer. «As record companies skim the cream of their LP catalogues for transfer to compact disc,» oppsummerer for eksempel *New York Times*-kritikeren Will Crutchfield i 1988, «they now choose original-instrument performances by about two to one over those on modern instruments for their Handel, Bach and Vivaldi.»⁸ Christopher Hogwood – en av de første oppførelsespraktikerne som utvidet sitt virkefelt til wienerklassisismens symfoniske standardrepertoar – selger flere plater enn Luciano Pavarotti, alt mens Nikolaus Harnoncourt inntar den prestisjetunge Salzburg-festivalen med Beethovens symfonier, samt *Missa Solemnis* og Monteverdis *L'Incoronazione* i Poppea på selveste åpningskonsertene, hhv. i 1992 og 1993.

Restaurasjon eller fremskritt?

Hvilket fenomen er det så vi står overfor? Som bevegelse beskjeftiger oppførelsespraktikerne seg med all gammel musikk, fra såvel middelalder og renessanse som barokk, og markerer dermed at den klassisk-romantiske tradisjonens stråleglans ikke er av en slik art at den kaster lys over sin umiddelbare forgjenger i tid. Derfor er det kanskje mer på sin plass å snakke om interesse for tidlig musikk. For sier vi 'gammel', øyner vi med en gang en nyere tradisjons stempel: avlegs.

7. M. Morrow: «Musical performance and authenticity», in: *Early Music*, Vol. 6, No. 2, London 1978, p. 245.

8. W. Crutchfield: «Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals», in: N. Kenyon (ed.), op. cit., p. 19.

Men hverken oversettelsen av «early» eller av «ancient music» treffer helt. Oppførelsespraktikerne definerer nemlig hverken sin musikk som *passé* eller som tidlig start på en utvikling. Tvert imot legger den store interessen for oppførelsespraksis ettertrykk til en sesur, mellom tradisjonen og noe annet og mer opphavlig. Slik markerer den en historisk grense for den dominerende, klassisk-romantiske musikk og musikkoppfatning.

Dermed legger den også distanse til en tilsynelatende forgjenger, vårt århundres neo-barokk. Som falanks i *Neue Sachlichkeit* på 20-tallet, holdt den frem en barokkoppfatning knyttet til idealet om nøktern håndverksestetikk, med front mot enhver ekspresjonisme, det være seg i romantikken eller i den samtidige modernismen. Men i motsetning til neo-barokkens forkjempere, med sterk forankring i komponistnavn som Paul Hindemith og Carl Orff, vil ikke oppførelsespraktikerne bruke den tidlige musikken som foranledning for egen musikalsk *Fortspinnung*, eller på annen måte som estetisk argumentsamling mot noen bestemt aktuell musikkretning.⁹ Tvert imot er det det opprinnelige de søker: den tidlige musikken slik den faktisk klang, før den ble filtrert gjennom klassisk-romantisk overlevering. Slik blir det ikke nok å si at interessen for oppførelsespraksis markerer en grense for den klassisk-romantiske tradisjonen, bakover i tid. Idet oppførelsespraktikerne selvbevisst trer ut av denne tradisjonens forlengede dominans inn i vårt eget århundre, synliggjør de nemlig også en grense for dens aktuelle gyldighet. I så måte, fremholder Peter Hagemann, viser allerede grunnleggelsen av Paul Sachers *Basler Kammerorchester* i 1926, «wie der Rückgriff auf das Alte als sinnvolle Ergänzung zur Beschäftigung mit dem Neuen verstanden [war] und das Mittlere, das Romantische, ausgelassen werden sollte.»¹⁰ Dette poenget aksentuertes gjennom utvidelsen til det wienerklassiske, ja etter hvert også til deler av det romantiske standardrepertoaret, som har blitt like sentral for oppførelsespraktikerne som gjenopptakelse og eventuelt repertoarfesting av tidlig musikk.

9. At det likevel finnes forbindelseslinjer, personalt eller i kraft av miljø, skal likevel ikke underslås. Da sikter jeg ikke til det åndelige slektskapet mellom oppførelsespraktikeres aversjon mot opphetet romantikk eller ekspresjonisme og tilsvarende holdninger hos komponister som Paul Hindemith og Carl Orff, eller for den saks skyld hos de tyske *Wandervögel*, såvel i *Jugendbewegung* som i *Singbewegung*. Forbindelsene er nemlig mer håndfaste enn som så. Hindemith ble for eksempel en viktig figur i jakten på tidlig musikk, ikke minst gjennom sitt virke i USA.

10. P. Hagemann: «Der Rückgriff auf die Quellen als avantgardistisches Idee. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Aufführungspraxis», in: *Neue Züricher Zeitung*, 11. november 1988, p. 41. Dette orkestret var nettopp viet det dobbelte formål av å presentere et førklassisk repertoar, samt ny musikk i neoklassisk avtapning. Ansatsen fra *Basler Kammerorchester* ble forøvrig videreført i Paul Sachers grunnleggelse av *Schola Cantorum Basiliensis* i 1933, (i dag virksom under navnet «Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik»), den første utdanningsinstitusjon som helt og fullt var viet historisk oppførelsespraksis.

Gjennom dette doble virkefeltet trer oppførelsespraktikernes formål frem i klartekst: de vil ikke nøye seg med å ta i bruk originale instrumenter og historisk korrekte spillemåter for å presentere musikk som ellers ville ha forblitt utilgjengelig.¹¹ De vil også ta fatt i hovedverkene i den klassisk-romantiske tradisjonen, for på tilsvarende måte å gi oss en mer autentisk versjon av dem. I et slikt perspektiv hjelper det ikke at flere av vårt århundres store fortolkere kan påberope seg autoriteten i en direkte arvefølge, gjennom lærer-elev forholdets muntlige overlevering, tilbake til tiden (og ofte stedet!) der tradisjonens verker så dagens lys.¹² Denne form for tradering, kjennetegnet på all levende tradisjon, innebærer nemlig en fortløpende forvandling og nyvurdering av verkene. Nettopp derfor settes hele fortolkningstradisjonen til side av oppførelsespraktikerne, som i autentisitetens navn vil gå *ad fontes*, eller i det minste til dét av kildematerialet som lar seg rekonstruere empirisk.

Slik underminerer de hva som tidligere var en herskende tradisjons kjennetegn: å være dominerende uten å måtte argumentere for det, enn si avgi plass for andre. Denne erfaringen av mangel på selsaghet og umiddelbarhet vis à vis tradisjonen slår da også an grunntonen i Nicholas Kenyons sentrale artikkelsamling over emnet, *Authenticity and Early Music* fra 1988, enten det stemmer artikkelforfatterne til melankoli over tapt uskyld eller til jubel over nye muligheter.

Nå er ikke oppførelsespraktikernes autentisitet-streben uproblematisk, like lite som begrepet 'autentisk' er entydig. Om noe, åpenbarte dette seg etter hvert som grepet fra Darts positivistiske femti-tall løsnet. Idet oppførelsespraktikerne skrittet ut i musikklivet, fant de seg nemlig raskt konfrontert med spørsmål om interpretasjon i mer genuin forstand. Og der hadde fikseringen på faktisitet, som skjulte seg bak Darts bruk av begrepet, få svar å stille opp med. For hva mener vi når vi snakker om en autentisk fremføring: at fortolkningen er i overensstemmelse med musikkvitenskapelig etablerte fakta eller at den er overbevisende gjenskapt? Slik, som en konflikt mellom «authentication» og «the authenticity of conviction» reiser Richard Taruskin spørsmålet i *The Musicologist and the Performer*, en konflikt han lar spille seg ut som intern dialog i eget sinn, muligens inspirert av sin dobbeltrolle på denne tiden som musikkforsker og utøver.¹³

11. Foruten Harnoncourts og andres innsats for Monteverdis operaer og madrigaler, finner vi typiske eksempler på dette vis à vis musikkdramatikk i fransk barokk, der en sentral genre som *Opéra Lyrique*, med hovedverker som Lullys *Atys* eller *Armide*, eller for den saks skyld komponister som Charpentier, hadde forblitt esoteriske uten musikere og dirigenter av William Christies eller Philippe Herreweghes type og format.

12. Av relevante navn her kan vi foruten Toscanini og Furtwängler nevne dirigenter som Otto Klemperer, Fritz Reiner, Bruno Walter, Wilhelm Mengelberg, for å begrense oss til et lite utvalg.

Og hvorfor skulle en formentlig opprinnelig interpretasjon være et ideal for senere tider, kunne vi føye til? Christopher Hogwoods argumenter om at datidens komponister var store nok til selv å vite hvordan de ville ha det, har anstrøk av naivitet.¹⁴ Barokk-fiolinisten Marie Leonhardts ydmyke håp om å dyktiggjøre seg til å spille musikkstykker «in such a way that the composer, or a contemporary, would recognize them; at worst, without bewilderment, and at best, with pleasure»,¹⁵ er neppe tilstrekkelig til å forklare intensiteten i og langt mindre omfanget av interessen for historisk oppførelsespraksis. Og bak naiviteten og ydmykheten, i respekten for fortidens normer og i oppfatningen av det opprinnelige som det etterstrebellesverdige, øyner vi kanskje dragingen mot restaurasjon, med front mot nyfortolkning og forandring. Hos Hogwood, for eksempel, klinger umiskjennlig pedantiske og autoritære overtoner med, når han drømmer om den dagen da vi har «sufficient data to make rules and regulations to govern performances [also] of nineteenth-century music.»¹⁶ Inntrykket forsterkes av at det nettopp ikke er tradisjonens trygghet som er målet, men tiden før dens formentlige startpunkt; med andre ord et område bortenfor de tradisjonsbrytningene og den kulturelle dynamikken vi i dag står i en slags forlengelse av. Eller formulert med Joscelyn Godwin: «Living in our time, we do well to holiday in saner ages. Many listeners will have noticed that music is an excellent vehicle for such voyages.»¹⁷

I sin søken etter det opprinnelige kan altså bevegelsen som sådan lett fremstå som organisert flukt tilbake til fortiden, som en anti-moderne bevegelse som konsekvent vender seg bort fra estetiske problemer i egen samtid. Nettopp denne anklagen fremføres med stor styrke av Robert P. Morgan, der han hevder at oppførelsespraktikerne strømmer til i vakuumet etter den musikalske modernismens brudd med tradisjo-

13. Jf. R. Taruskin: «The Musicologist and the Performer», in: D. Kern Holoman/C. V. Palisca (ed.): *Musicology in the 1980s*, New York 1982, pp. 108-118. Her reiser Taruskin denne problemstillingen for første gang, om enn ut fra et heller strikt begrep om hva som skulle høre til musikkvitenskapens domène. I senere artikler har Taruskin fulgt opp uten bundet mandat fra et positivistisk vitenskapsbegrep, jf. «On Letting the Music Speak for Itself», in: *Journal of Musicology*, Vol. X, No. 3, 1982, pp. 338-349; «The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing», in: *Early Music*, Vol. 12, No. 1, London 1984, pp. 3-12, samt i den store avslutningsartikkelen i N. Kenyon (ed.), op. cit., pp. 137-210: «The Pastness of the Present and the Presence of the Past». Disse artiklene er senere samlet i bokform, R. Taruskin: *Text and act. Essays on Music and Performance*, New York/Oxford 1995, der de har fått selskap av tallrike andre, som også berører spørsmål om fremføring.

14. Jf. intervju med C. Hogwood, in: *The Times*, 29/3-1983.

15. M. Leonhardt: «The Present State of Music in Northern Europe, in Particular the Netherlands», in: *Early Music*, Vol. 4, No. 1, London 1976, p. 51.

16. Jame Badal: «On Record: Christopher Hogwood», in: *Fanfare*, Nov./Dec. 1985, pp. 90f.

17. J. Godwin: «Playing from original notation», in: *Early Music*, Vol. 2, No. 1, London 1974, p. 15.

nen.¹⁸ Men de har ingenting å fylle det med, legger han til, bare repriser fra en tradisjon som slik er i ferd med å bli brudt opp i sin indre sammenheng. Tradisjonen *er* ikke lenger, heller ikke ambisjoner om å videreføre den, er hans diagnose, fremført med et dystert tonefall som nesten mer enn fenomenet han kritiserer synes å bekrefte budskapet.

Rekonstruksjon av språk og mening

Kanskje treffer alle disse anklagene. Men de treffer ikke helt. For utforskningen av hvordan barokkmusikk skal spilles for å bringes i pakt med de musikalske forutsetningene den gang den ble skapt, springer også ut av en erfaring av uinnløst potensiale i den klassisk-romantiske overleveringen av barokken.

Denne erfaringen møtte vi allerede hos Dolmetsch. Og den utdypes hos W. Landowska, i hennes søken etter det samme som Dolmetsch, en annen Bach enn den de begge møtte hos sine samtidige kolleger: «When I am working out a registration, for instance, I search for one that seems logical and beautiful to me, one that does justice to Bach's prosody by being punctuated in the right places. I am aware that the disposition of the registers in the harpsichords of Bach's time differed somewhat from those of my Pleyel. But little do I care if, to attain the proper effect, I use means that were not exactly those available to Bach.»¹⁹ For Landowska var det altså et poeng at det historisk korrekte i og for seg aldri kan oppreises til noen autoritativ målestokk for fremføringen. Ikke fordi hun insisterte på å følge sin overbevisning *på bekostning av* komponistene (slik hun ofte har blitt mistolket), men fordi hun mente seg så innforlivet i komponistens musikalske univers at hennes overbevisning ble den sikreste kilde til realisering av verkets potensiale; en mer pålitelige kilde, for eksempel, enn hva som kan avgjøres med henvisning til spørsmålet om «riktig klang» alene: «By living intimately with the works of a composer I endeavor to penetrate his spirit, to move with an increasing ease in the world of his thoughts, and to know them 'by heart' so that I may recognize *immediately* when Mozart is in good humor or when Bach is raging and throwing a handful of sixteenths at the face of some imaginary adversary or a flaming spray of arpeggios, as he does in *The Chromatic Fantasy*. The goal is to attain such an identification with the composer that no more effort has to be made to understand the slightest of his intentions or to follow the subtlest fluctuations of his mind.»²⁰

Midt i denne nær sagt reservasjonsløse tiltro til *Einfühlung* for å realisere Rankes diktum *wie es eigentlich gewesen*, synliggjør Landowska et høyst aktuelt problem for all oppførelsespraksis: en uopprehvelig avstand mellom verk og utøver som fremføringen

18. R. P. Morgan: «Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene», in N. Kenyon (ed.): op. cit., pp. 57ff.

19. D. Restout/R. Hawkins (ed.): op. cit., p. 356.

på en eller annen måte skal slå bro over. For med insisteringen på at tradisjonens barokk-overlevering hadde fjernet seg fra verkenes opprinnelige skikkelse og derfor må settes til side, gir oppførelsespraktikerne en minst like presis diagnose av sin egen avstand til målet: den tidlige musikken i autentisk form.

Nettopp denne avstanden er det vi finner reflektert hos Nikolaus Harnoncourt – en av vår tids fremste eksponenter for barokk oppførelsespraksis, pionér den gang og forgrunnsfigur den dag i dag – idet han konfronterer spørsmålet om instrumentarium med et spørsmål om komponistens mening med verket, eller snarere: med spørsmålet om verkets mening for oss. Slik forteller han for eksempel om opprinnelsen til sin interesse for oppførelsespraktiske problemstillinger: I studietiden i Wien, tidlig på femti-tallet, ble han satt til å spille Corelli i orkester. Erfaringen av hvor monotont det klang, fikk ham til å undres over hvordan resultatet overhodet kunne ha vært meningsfullt for opphavsmannen og hans samtidige. Undringen ledet til studier av datidens musikkpraksis, blant annet via instrumentsamlingen i Hofburg. Og forsøkt fremført på barokkens klanglige premisser, sier Harnoncourt, var det en anderledes og ny Corelli som trådte frem.²¹

Spørsmålet etter barokk oppførelsespraksis, eller etter historisk oppførelsespraksis i det hele tatt, blir altså et spørsmål etter hvordan musikken skal spilles for å gi mening. Harnoncourt snakker om barokkmusikken som et fremmedspråk som står til læring; ikke bare i henhold til sin grammatikk, men slik at det skal bli mulig å uttrykke seg i det²² – eller forstå det når det fremføres, slik Morrow for sin del understreker: «In any age the artist is addressing himself to his contemporaries, and his language is composed of a system of familiar conventions – musical, visual or literary. If we don't or can't learn these languages, the conventions will be as meaningless to us as the hand gestures of an Indian dancer are to the average western audience.»²³ Fremføringens grammatikk ligger altså ikke lenger innskrevet i noteteksten, umiddelbart. Den må rekonstrueres som ueksplisert forutsetning, levende i musiseringen dengang, men tapt i ettertid.

20. Ibid., p. 406, kursivering v/sw. Slik kunne hun derfor bryskt og bramfritt avfeie spørsmålet om opphavelig intensjon og klang som noe historisk rekonstruerbart, enn si som etterstrebellesverdigg i det hele tatt: «If Rameau himself would rise from his grave to demand on me some changes in my interpretation of his *Dauphine*, I would answer: 'You gave birth to it; it is beautiful. But now leave me alone with it. You have nothing more to say; go away!'" Ibid., p. 407.

21. Jf. «Harnoncourt and Teldec – 21 years on», in: *Grammophone Vol. 62, No. 742*, p. 1045.

22. I så måte synes ikk Per F. Broman i tilstrekkelig grad å være oppmerksom på skillet mellom grammatikk og retorikk når han kommenterer Harnoncourts skrifter. Jf. N. Harnoncourt: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg 1982, p. 49.

23. M. Morrow, op. cit., p. 243.

De ulike forsøkene på en slik rekonstruksjon av barokkmusikk løfter frem et bilde av en hierarkisk oppbygd musikk. Betonning i underdelingen av figurer; avveining av dissonans- og klangbehandling i henhold til betont og ubetont tid og harmonisk progresjon; rytmisk ettertrykk relatert såvel til tonehøyde som til varighet utgjør hver for seg hierarkisk underdelte strukturer, der forholdet mellom det typiske og de tallrike avvik følger spesifikke regler innen hver struktur. Slik oppløses den faselikheten mellom strukturene, eller sjiktene som notebildet tilsynelatende angir, og de får i stedet karakter av selvstendige sjikt i den musikalske helhet. Noen overgripende, homogeniserende syntese av sjiktene finnes ikke; helheten reguleres ikke uten videre av en overordnet periodisitet, oppdelbar i likeverdige taktslag. Tvert imot er det spillet mellom type og avvik, mellom orden og subvertering innen de enkelte strukturene og mellom dem som gir barokkmusikken dens spesifikke karakter. Derfor leder ikke det hierarkiske prinsippet som ligger til grunn for hvert av de musikalske sjiktene, til klanglig monotoni.²⁴ Det typiske barokke klangbildet blir ifølge Harnoncourt å ligne med det samtidige, laserte oljemaleri, der transparensen i de enkelte fargestrøkene lar de underliggende lag skinne gjennom.²⁵ Denne flersjiktethet og dybde overmales av senere interpretasjonsidealer, knyttet til dynamisk syntese i det samlende uttrykks tjeneste.

Nettopp fordi et slikt enhetlig og samlende uttrykk ikke hører til barokkmusikkens premisser, er det ikke dynamikk, men artikulasjon som blir nøkkelbegrepet. Mest konsekvent ble dette utforsket i miljøet rundt Gustav Leonhardt i Nederland, som i så måte – ved siden av Harnoncourts *Concentus Musicus* i Wien – ble skoledannende. De fleste som har stiftet bekjentskap med oppførelsespraktiske bestrebelser innen barokk instrumentalmusikk tør være kjent med denne foreløpig siste nederlandske skole i musikkhistorien: med den karakteristiske håndteringen av lange og middels lange noteverdier som settes an svakt og fullføres gjennom en rask *crescendo-decrescendo* bevegelse (*messa di voce*); med de subtile irregularitetene i fraseringen av partiturets passasjer av like noteverdier (*notes inégales*); med inn- og utsjaltingen av vibrato i markeringen av ettertrykk i en frase og med de allestedsnærværende ornamentene, spilt med lett hånd og alltid ut fra hensynet til ekspressivitet.

I dag har nok de klanglige resultatene i form av martialske rytmikk, affektet dynamikk, maniert fraserings og retorisk forstørrelse av sesurer mistet noe av sitt kontrovers-

24. Den som nå føler trang til å få syn for sagn i form av et legemliggjort eksempel, kan for eksempel låne øre til Nikolaus Harnoncourts og *Concentus Musicus*' innspillinger av henholdsvis Antonio Vivaldis *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, 12 *Concerti op.8* (Teldec 6.35416), hvorav de fire første utgjøres av de såkalte *Quatre Stagione*, og J. S. Bachs *Brandenburgische Konzerte*, BWV 1046-1051 (Teldec 8.43627) – og sammenligne med innspillinger fra moderne kammerorkestre.

25. Jf. N. Harnoncourt, op. cit., p. 55.

sielle stempel. Men det låt drastisk nok på seksti-tallet, om vi skal vi tro Joseph Kerman: «Such playing was not easy on the ears of traditional string players brought up to cultivate silky legato and singing tone. And it was no easier on the minds of analysts trained to conceive of a musical composition as a serene hierarchical structure, not a passionate network of small music-rhetorical figures.»²⁶ For det var via retorikken veien gikk, til en ny forståelse av barokkens musikk. Men da ikke musikalsk retorikk slik musikkvitenskapen ofte har utlagt den, som musikalske affekt-tilstander kodifisert i en figurlære, som tjener som manual for oversettelse av musikkens egen flyt til fikserte betydninger. Nei, alle de karakteristiske teknikkene vi her har fremhevet, såvel hos Leonhardt som hos Harnoncourt, springer ut av en konsekvent anvendelse av stiliserte grep som ikke er annet enn klingende realisering av barokkens lære om musikk som talekunst, av retorikk forstått som *musikalske loci topici*. Slik er det talekunstens regler for artikulasjon og ikke uttrykkets tonende inderlighet som bærer barokkmusikkens egenart. For å spille barokkmusikk adekvat, må man være klar over at den er skapt ut fra en oppfatning av musikk som klanglig tale, slik Johann Mattheson preget begrepet i retrospektiv.²⁷

Fortolkning uten fasit

Forsøkene på å innløse barokkens opprinnelige musikalske potensiale, ved bedre å sette seg inn i hvordan den ble fremført, fører oss altså ut av rent spilletekniske problemer. For nøkkelbegrepet 'artikulasjon' lar seg rett og slett ikke forstå, annet enn gjennom måten det er innskrevet i barokkens totale musikkforståelse på.

Også i undersøkelser av hvordan angitte tempi skal utføres, erfarer vi hvordan problemer i musikalsk praksis har sine forutsetninger i hva vi med Rolf Damman kan kalle barokkens musikkbegrep.²⁸ Spørsmålet etter korrekte tempi viser seg nemlig bare å kunne besvares ved å gå veien om barokkens affektlære. For tempobetegnelse står ikke i forhold til noen overgripende og felles målestokk for musikalsk tid, men har den enkelte affekt som grunnkategori: *grave* og derfor langsomt, *vivace* og derfor hurtig. Angitt tempo angår med andre ord utdifferensieringen av den affekt som behersker satsen og som musikere av i dag må lære seg å lese ut av satsbilde og kontekst. Slik blir redegjørelsen for tempovalg til konkretisering av affektlærens betydning i barokkens musisering.

26. J. Kerman: *Musicology*, London 1985, p. 205.

27. Jf. begrepet om *Klangrede*, i J. Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel/Basel 1954, faksimile-utgave av 1. opplag, Hamburg 1739.

28. Jf. Rolf Damman: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967; en omfattende fremstilling av barokkens musikkforståelse i spennet fra verdensbildet den hviler i til de tekniske detaljene den realiserer seg gjennom.

Så langt har vi sett konturene av barokkmusikk som tonende tale, fundert i retorikkens regler, og av barokkmusikk som publikumstilvendt, innrettet mot å fremstille og vekke bestemte affekter. Og ser vi nærmere på problemer vedrørende intonasjon, føyer det seg raskt et tredje til disse to sentrale aspektene ved barokkens musikkbegrep, nemlig barokkmusikk som klingende emblematikk.

Intonasjon blir et problem i utviklingen fra kirketonalt til dur-moll basert musikk. I utgangspunktet dreide intonasjon seg om klanglig spesifisering av de enkelte modis ulike karakter. Men barokkens stabilisering av dur-moll tonaliteten stilte etterhvert musikerne overfor det stikk motsatte problem: å avstemme toneartsdifferenser innbyrdes, innen en overgripende helhet innstiftet av samklangsformer knyttet til harmonisk progresjon. Den veltempererte stemmingen vokste nettopp frem på bakgrunn av intonasjonsproblemene som dette skapte. Her er det imidlertid viktig å holde fast at samtlige former for veltemperering i barokken var forskjellige fra den senere nivelleringen av toneartskarakteristika som vi kjenner fra likesvevende temperering; med andre ord at veltemperering og likesvevende temperering ikke er synonymer. Barokkmusikerne hadde fortsatt midler til rådighet til å formidle de spesifikke uttrykkskarakterer som var knyttet til ulike tonearter, også innenfor et dur-moll basert og modulerende system.

Går vi til Harnoncourts redegjørelse for dette, ser vi at han ikke begrenser seg til forsøk på å rekonstruere sannsynlig praksis.²⁹ Han trekker også inn barokkens musikkoppfatning som del av teologien, idet han påpeker at barokkmusikken var fastlagt som klingende bilde på naturen, helt ned i de enkelte elementer i den musikalske sats, og derigjennom som Guds avbilde. Når Harnoncourt argumenterer for middeltonig intonasjon som løsning på samklangsproblemene, basert på naturtersen, gjør han løsningsforslaget historisk plausibelt ved å henvise til naturtersens status i barokkens musikkoppfatning. Det er her barokkens lære om emblematikk kommer inn. Den naturters-baserte dur-treklang var nemlig utlagt som perfekt konsonans. Slik, emblematisk som *trias musica*, var den anskueliggjøring av den hellige tre-enighet. Vi ser hvordan musikkteorien er et integralt og ekspliserende aspekt i barokkens forhold til musikk, og ikke noe forklarende supplement.

Oppførelsespraktikerne har vist at hva moderne barokkfremføringer vinner i økt klangvolum og utvidete muligheter for dynamisk nyansering, betales med tapet av et annet uttrykksregister, knyttet til balanse, tekstur og artikulasjon. Setter vi den oppførelsespraktisk rekonstruerte barokk opp mot den romantisk overmalte, er det ikke vanskelig å se Harnoncourts poeng, når han tar til motmæle mot oppfatningen om at vi i musikkens historie skulle stå overfor «Entwicklungen aus primitiven Anfangsstadien, mittels ständiger Verbesserungen zu einem stets in der Gegenwart befindlichen

29. Jf. N. Harnoncourt, op. cit., pp. 76ff.

Optimum».³⁰ Men av denne betimelige detroniseringen av musikalsk fremskrittstro, følger ikke uten videre at forgangne tiders musikk bare kan sies å fortolkes adekvat når den fremføres på en måte som dekker musikkoppfatningen den gang musikken ble skrevet. Riktignok setter komponisten grenser for utøverens spillerom, som på mange måter kan lignes med et språk utøveren må lære seg å beherske, med lovmessigheter, syntaks og mening. Men, som pianisten og musikkforskeren Charles Rosen anfører i diskusjon med oppførelsespraktikerne: «There is no reason to assume that the composer and his contemporaries always knew with certainty how best to make the listener aware of that significance.»³¹ Heller ikke, kunne vi tilføye overfor såvel Rosen som hans adressater, synes det å være noen grunn til å anta at den musikalske fortolkningens mål overhodet skulle ligge i å nå frem til én, endelig eller opprinnelig versjon.

Man skal være forskningsoptimist av en bestemt type for å skyve foran seg alle de problemene autentisitetjakten skaper. Eller kanskje aller helst hardbarket positivist. For nettopp innen historisk oppførelsespraksis har positivismens glansnummer, å overse spørsmål som ikke uten videre lar seg besvare positivt, vært oppført i uendelige repriser. «Musicology stays with the old ways because they seem so simple – because even their difficulties seem conceptually so simple»,³² påpeker J. Kerman i sakens anledning. Det hadde neppe gått uten det spesielle kortsyn som følger av overdreven fremskrittstro, og som tillater forskeren uanfektet å pusle sammen biter i hva han tar for å være hjørnet av et allerede fremkalt bilde.

Oppførelsespraktikernes bestrebelser setter dette på spissen. Riktignok har de til fulle vist hvordan innsikt i spillemåter og forståelse for epokens musikkoppfatning betinger hverandre gjensidig. Men med dét har de neppe godtgjort at kriteriene for fremføring i dag, for eksempel med henblikk på intonasjon, skulle bestå i at musikerne spiller rent innenfor det historiske system de velger å følge. Diskusjonen av intonasjon avdekker nemlig også noe mer, som lett glemmes i forsøkene på å rekonstruere barokkens egen praksis: for et moderne øre klinger autentisk barokkintonasjon falsk. Om musikerne så velger å tillempe eller å trosse kan i vår sammenheng være likegyldig, fordi begge løsninger resulterer i en annen erfaring enn barokkens, dengang da. Eller formulert mer generelt: også der de historiske instrumentene er intakt og erkjennelsen av hvordan spillemåten er betinget av barokkens totale musikkforståelse er innreflektert, har instrumentariet forandret seg kulturelt. Selv i samvittighetsfull rekonstruksjon eller velpleid overlevering klinger en original barokkfiolin anderledes i dag enn den gang, bemerker Harnoncourt, og tilføyer at vi må spørre om vi overhodet er i stand til å hoppe fra én epokes klangbilde til en annens når vi hører musikk, «ja, ob die Mu-

30. Ibid., p. 87.

31. Ch. Rosen: «Should Music Be Played 'Wrong?'», in: *High Fidelity*, May 1971, p. 58.

32. J. Kerman, op. cit., p. 59.

sik als solche überhaupt eine über die Epochen verständliche Sprache darstellt.»³³ Idet barokkmusikken klinger for våre ører, er det alltid med resonans i en ny kontekst som gir den en annen mening enn hva den måtte ha hatt den gang den ble skapt. I fundamental forstand kommer vi aldri lenger enn til en ny versjon. Slik stiller spørsmålet etter musikkens mening selve *målestokken* om autentisitet på prøve.

Den opprinnelige inautentisitet

Historisk faktaorienterte utøvere innhentes altså av en stående utfordring for muskalsk interpretasjon generelt. Dette problemet forstørres om vi fokuserer på resultatene fra jakten på den opprinnelige versjon og den egentlige spillemåte – oppførelsespraktikernes kongevei til autentisk barokkmusikk siden Dart. For her blir det raskt åpenbart at flikene av kunnskap som etterhvert avdekkes samtidig blottlegger kontinenter av manglende kunnskap, som forviser idealet om den autentiske versjon til drømmen om det ennå-ikke utforskede.

For én ting er den påtrengende ufullstendigheten i tilgjengelig kunnskap om vokalmusikk, der vi ikke engang har overlevet fysiske spor av muskalsk praksis, slik vi har historiske instrumenter for instrumentalmusikken. Men hvilken type kunnskap er det vi får, innen de angivelig mer sikre feltene? Det er for eksempel kjent, at italiensk og fransk musikk sto høyt i kurs i Tyskland på begynnelsen av 1500-tallet og etterhvert kom til å prege musikkulturen der. Men det er liten grunn til å anta at den gjennomsnittlige 1500-talls tyske musiker visste særlig mye om italiensk eller fransk stil. Snarere tvert imot, alt tilgjengelig materiale tyder på det motsatte. Gir det så mening å si at vi her står overfor et av de tidligste eksemplene på inautentisk oppførelsespraksis? Og hva med barokk-komponistenes gjenbruk av egne verker på ulike stadier i sin karriere, i stadig nye situasjoner og med stadig nye besetninger? Når for eksempel J. S. Bach omarrangerer sin egen cembalo-konsert i d-moll (som for øvrig opprinnelig var en fiolinkonsert, om enn av noe enklere slag) til et verk for firstemt kor, orgel og orkester – er han da den første inautentiske forvalter av sin egen muskalske arv? Heller ikke her synes vi å finne noe annet enn en opprinnelig inautentisitet. Selv om alle de ulike versjonene av samme musikkstykke utropes til å være like autentiske, viser de jo samlet bare hen til alle de versjonene som ikke er overlevet.

Bedre blir det ikke om vi beveger oss over i det mer håndfaste. Ta for eksempel den skriftlig overleverte *Le Roman de Fauvel*, som ikke bare er en allegorisk og satirisk versamling, men også en unik antologi av middelaldermusikk over et spenn på ca. 150 år. Til tross for de store endringene i muskalsk notasjon i løpet av det halvannet hundreår samlingen dekker, er hele manuskriptet overlevet i notasjonen fra tiden da det ble nedtegnet. Slik fremstår all musikk i *Le Roman de Fauvel* i tidlig 1300-talls stil,

33. N. Harnoncourt, op. cit., p. 89.

blant annet med rytmer som ikke fantes i notasjonsmåtene da store deler av musikken formodentlig ble skapt. Og for å gjøre bildet mer – eller mindre – komplett, er sannsynligvis hele manuskriptet ifølge M. Morrow ytterligere modifisert av en senere skriver, og slik overlatt av nok en oppførelsespraksis.³⁴ Står vi her overfor nok ett eksempel på tidlig inautentisitet, blir det farlig mye av den. For situasjonen ved *Le Roman de Fauvel* er langt fra noe unntak når det gjelder opprinnelighetsgraden i manuskriptene som er overlevert oss fra middelalder, renessanse og barokk.

Dette fremgår med all tydelighet om vi beveger oss inn i feltet for edisjoner, der spørsmålet om det autentiske *versus* det inautentiske riktignok har en lenger historie enn den oppførelsespraktiske bevegelsen, men der musikklivets siste nye bølge har fått diskusjonen til å øke i intensitet og omfang. Slik kan vi for eksempel møte fordoblingen av idealet om det historisk ufordervede og rekonstruerte verk i sin ekstreme form hos C. R. F. Maunders, i hans utgave av Mozarts *Requiem* K 626 fra 1983.³⁵

Striden om Mozarts forfatterskap til verket er gammel, og lar seg i hvert fall følge tilbake til kontroversen mellom Gottfried Weber og Maximilian Stadler i 1925/26.³⁶ Maunders tilnærming er til gjengjeld ny i forhold til mer tradisjonelle filologiske og tekstkritiske prosedyrer, enten de søker å rekonstruere en formentlig original versjon gjennom alle de overleverte utgavene i ufullstendig form, eller de velger å bygge utgivelsen på én av de overleverte utgavene.³⁷ I tråd med jakten på en autentisk Mozart, underlegger Maunders for sin del partituret nitid overprøving for å kunne skille ut de delene der «its craftsmanship measures up to Mozart's rigorous standards.»³⁸ Resultatet er at Mozart ikke lenger behøver å svare for den fullstendige *Lacrimosa*-delen, eller for *Sanctus*, *Osanna* og *Benedictus*-avsnittene. Ut fra et uargumentert premiss om at kun en utvilsomt ekte Mozart holder mål, forvandler edisjonsarbeidet seg til en søk-og-eliminere aksjon mot Süßmayr, der vitale deler av hva som tradisjonelt har vært ellevil blitt Mozarts berømte dødsmesse skjæres bort.

Gevinsten, ifølge Maunders, er at Mozarts *Requiem* får forbli den torso det egentlig skulle ha vært hele tiden, på linje med c-moll messen, K 427. Tapet – rent bortsett fra det bokstavelige, av de satsene som Maunders vraker – er en forvrengning, ikke bare av

34. Jf. M. Morrow, op. cit., p. 246.

35. C. R. F. Maunders utgave ligger til grunn for Hogwoods innspilling av Mozarts *Requiem*, (Decca Florilegium 411 712-1), 1984, der Maunders også redegjør for sine prinsipper i platekommentarene, som det her vil bli sitert fra. (Synspunktene er senere utdypet i C. R. F. Maunders: *Mozart's Requiem: On Preparing a New Edition*, Oxford 1988.)

36. For en oppsummering av denne diskusjonen, jf. Friedrich Blume: «Requiem but no Peace», in: *Musical Quarterly*, Vol. 47, New York 1961, pp. 147-169.

37. Vi vil vende tilbake til disse to posisjonene, hhv. den såkale Lachmann-metoden og *the best text method*.

38. Jf. Maunders platekommentarer.

tradisjonen, men også av en mer opphavelig konsepsjon av hva et musikalsk verk egentlig skulle være for noe. Ett er at Maunders rigide standard på vegne av den «egentlige» Mozart uten videre også vraker Mozarts uttrykte intensjon om at verket skulle ferdiggjøres (selve utgangspunktet for Süßmayrs arbeid). Og et annet, at han gjennom en puristisk viljesakt mener seg å kunne forvandle vår oppfatning av et verk som er tradert over generasjoner. Mer dyptgripende problematisk blir imidlertid selve fetisjeringen av komponistens siste pennestrøk. Den mangler nemlig feste i tidens oppfatning av musikkverk og musikkpraksis, som Maunders opprenskning angivelig skulle ære i autentisitetens navn.

Det hersker nemlig liten tvil om at resultatet av Maunders edisjonsarbeid, en ufullført dødsmesse, ville ha fremstått som en anakronisme på Mozarts egen tid. Hva Maunder faktisk gjør, er derfor å blende ut av synsfeltet det ellers uunngåelige poeng, også for et spørsmål om autentisitet, at verket ble skrevet for fremføringens skyld, ikke for å bli overlevert til samtiden eller ettertiden som en representasjon av mer eller mindre fullbyrdede komponist-intensjoner. Slik blir det knapt meningsfullt å henlegge utgangspunktet i en formentlig opprinnelig versjon, autorisert i kraft av komponistens håndskrift som den endegyldige, og derfor ukorrumpert av fremføringens allehånde tilskikkelser. Å se gangen fra partitur til klingende verk, i alle dens institusjonelle aspekter, som et forstyrrende supplement til verket selv, blir tvert om en fortegning av utgangspunktet.

Performativ destabilisering

Ta for eksempel partitursituasjonen omkring Claudio Monteverdis siste opera, *L'incoronazione di Poppea*. Partituret ble ikke trykket og originalmanuskriptet aldri overlevert ettertiden. Hva vi har, er to «fremførings»eksemplarer. Det ene, som befinner seg i *Biblioteca Nazionale Marciana* i Venezia siden 1843, stammer fra en omfattende samling av partiturer fra tidlig opera som Contarini-familien opprettet i sin villa *Piazzola sul Brenta*, i forbindelse med åpningen av et nytt teater der i 1679. Det er kopiert av Francesco Cavallis hustru, Maria, og inneholder også tilføyelser av Cavalli selv. Det andre, som ble oppdaget av Guido Gasperini i Napoli-konservatoriets bibliotek i begynnelsen av vårt århundre, er sannsynligvis utferdiget til en fremføring i Napoli i 1651, i regi av *I Febiarmonici*.³⁹ For enhver ny utgave eller fremføring i dag, blir konsekvensene store om man betrakter disse som to mer eller mindre *corrupted texts* av en tapt original som utgjør det egentlige verket, eller om man ser dem som to relativt pålitelige tekster; to versjoner av Monteverdis opera for hva den *ble*, qua frem-

39. For en mer utførlig redegjørelse for partitursituasjonen mht. *L'incoronazione di Poppea*, jf. Ståle Wikshåland: «... en melodi som unnslipper, en innskrift som består. Studier i Claudio Monteverdi og musikalsk barokk», Oslo 1997, pp. 437f.

ført. Vi kan nemlig knapt snakke om et autentisk verk, forut for den klingende realisering av det, om vi vil forholde oss autentisk til musikkoppfatningen som faktisk rådet grunnen på Monteverdis tid.

I så måte synes det å være på sin plass å legge vekt på et såvidt elementært faktum som at musikk, tillike med opera og teater, ble skrevet for å bli fremført. Innstuderingen innebar nemlig alltid inngrep i noteteksten, i operafaget kanskje mer omfattende enn i noen annen musikalsk genre, der det strykes, velges mellom alternative løsningsforslag eller skrives til nytt, alt etter situasjonens krav. Fremføringen realiserer altså først verket ved å ta aktiv stilling til teksten. I den forstand kommer vi aldri lenger tilbake enn til en fortolkning, aldri til noen original i en fiktiv første – eller siste – instans.

Hva vi har å forholde oss til i forbindelse med edisjon er med andre ord ikke en privilegert tekst i form av en definitiv autograf. Fremføringsaspektet kan rett og slett ikke defineres ut. Det er flerfoldigheten i originalmaterialet, knyttet til fremføringssituasjonen, som er det historisk autentiske, slik Stephen Orgel understreker i forbindelse med beslektede problemer i edisjonen av Shakespeare: «The fluidity of the written text, the divergence between published and performing texts are, then, historically authentic, if not historically determined. And the claim of textual authenticity as a function of the author's hand – the folio's claim to preserve 'the true original copies' – becomes an issue only when the plays are printed, and are then claimed to be the authors' plays, not actors' plays.»⁴⁰

Spørsmålet om opphavsmannens signaturrett dukker altså først opp i en annen kontekst, der også eventuelle trykte versjoner hører hjemme, som monumenter over fremføringen. Men da er det flyttet til en annen diskurs enn den om verkets endegyldige form, som et ledd i komponistens eller forfatterens erobring av en positur i en offentlighet. Slik viser behovet for å etablere en autentisk Shakespeare, eller en autentisk Monteverdi, seg først å oppstå i ulike generasjoners trading; som vårt eget behov, på ny og på ny, for å skape en figur – 'det klassiske drama', 'den moderne operas skaper' etc. – som vi kan tre i forhold til som (moderne) fortolkere. Først en slik overlaging av historiske fakta med senere oppfatninger av hva som konstituerer både verk og tekst, omskaper produksjoner eller forestillinger til originale enkeltverker; en i og for seg uproblematisk forvandling, om vi ikke forveksler våre bestrebelser på å fortolke med jakten på en opprinnelig versjon. Slik får vi syn for fremføringsaspektets destabiliserende effekt, vis à vis forestillinger om det originale, autentiske eller egentlige verket. Det performative underminerer det skriftlig fastlagte. Spranget fra utgiverens faktiske kildemateriale tilbake til en autentisk original fortoner seg i så måte like mye

40. S. Orgel: «The Authentic Shakespeare», in: *Representations*, Vol. 21, Winter 1988, p. 23.

som en *salto mortale*, som utøverens fremstøt for å erobre en angivelig autentisk fremføring av den.

Imaginært og ideelt

De angivelig klare grensene mellom datidens og en mer eller mindre moderne ettertids kriterier viskes ytterligere ut om vi forsøker å presisere spørsmålet om autenticitet i retning av komponistens intensjon med verket, forstått som et spørsmål om verkets sanne mening. Vi har allerede peilet inn to oppfatninger av dette i den oppførelsespraktiske tradisjonen. På den ene siden en konsepsjon knyttet til det estetisk realiserbare, og bundet opp til tradisjonen fra Landowska og – delvis – Dolmetsch. Og på den andre siden et ideal bundet opp til det empirisk rekonstruerbare, fra Th. Dart og fremover, for eksempel til Christopher Hogwood. Begge oppfatter komponistens intensjon som autoritativ for fortolkningen av verket, og som garantist for autenticiteten. Men divergensene mellom dem blir synlige allerede med den første presisering av begrepet. Landowska og hennes likesinnede forstår komponistens intensjon så å si innenfra og ut, med utgangspunkt i hva som har nedfelt seg i partituret de forholder seg til. Slik legges vekten på realisering av intensjonen, altså på selve verkfortolkningen og dens estetiske effekter. Dart og hans etterfølgere knytter i stedet begrepet til hva vi kan nærme oss empirisk, bitvis eller i store strekk, henimot et mål som lar seg formulere i rent klanglige, og estetisk tilsynelatende nøytrale termer. Så har da også forestillingen om komponistens intensjon som autenticitetskriterium tendert mot å bli erstattet av et ideal om verkets første empiriske skikkelse.

Disse ytterpunktene i oppfatningen av det autentiske kommer til syne i en TV-transmittert samtale mellom Kenneth Cooper (*Chamber Music Society of Lincoln Center*) og Christopher Hogwood (*Academy of Ancient Music*),⁴¹ på tross av den uttalte enighet dem imellom: «We're no less concerned with Bach's intentions than Chris is», slår Cooper forsikrende fast innledningsvis, på direkte spørsmål om historisk basis som legitimeringsinstans for aktuelle fremføringer. Men, føyer han straks til, i ydmyk etterklang av Landowskas mer bramfrie uttalelser (som vi har stiftet bekjentskap med tidligere): «It should be remembered about history [...] that what we know about history was only a small part of what was done, so that when we represent what we know about it, we are distorting it; and therefore to try to fill in a little of the creative energy – even if it's not exactly the same creative energy (because we'll never know what that is) – helps us in getting closer to a fuller picture.»⁴² For Cooper rekker det med andre

ord ikke med enkeltstående fakta om verkets opprinnelige klang, uten en intuisjon eller et driv fra fortolkernes side etter å fylle hullene i tilgjengelig informasjon. Hogwoods replikk, der han tilsynelatende faller inn i koret, røper en annen grunnholdning: «That's the wonderful thing, I think, about coming across new versions of pieces or new evidence. Suddenly that gives you this extra energy: 'Ah, a new set of instructions for embellishment [...] ah, wonderful!'»⁴³ Der Cooper spontant henviser til utøverens gjenskapende kompetanse og kapasitet som instans for fullbyrdelsen av det overleverte materiale, er det kun nye fakta som tenner Hogwood. Men om tomrommet mellom overleverte fakta bare kan fylles av nye fakta, slik Hogwood antar, vil verket for alltid bli umulig å fullbyrde. Det forblir med andre ord gjennomhullet – eller en lemlestet torso, som i tilfellet Hogwoods og Maunders *Requiem*.⁴⁴

Formulert på denne måten, ser vi hvordan utøvere som Landowska eller Cooper bringer et annet begrep om autenticitet inn i synsfeltet, nærmere i kontakt med romantikkens kunstbegrep, enn det som vanligvis har vært forbundet med den oppførelsespraktiske bevegelsen. Her er det autentiske knyttet til det egentlige i betydningen 'det ideale', løst fra tid og sted. Med referanse til en Toscanini, for eksempel, som jo for alvor satte troskap mot komponistens intensjon på den musikalske dagsorden gjennom sin nådeløse eksekvering av imperativet om å holde seg strengt til noteteksten, kan vi si at det autentiske blir instans for hva utøverne har å strebe etter.

En autentisk fremføring blir da en som formår å legge timelige begrensninger bak seg, for eksempel et gitt instrumentarium eller en historisk definert spillestil. I denne konsepsjonen er det autentiske i verket nettopp noe mer enn sin historiske tilsynekomst, for ikke å snakke om sin empirisk første versjon; en autenticitet som behøver, ja nærmest krever utøvere som er i stand til å overskride egne begrensninger. Slik blir autenticitet til stattholder for den dimensjon i verket som gjør det bryet verd for utøverne å strekke seg, og verket verd å fortolke på ny. Korrespondansene på mottakersiden finner vi i kravene som etter hvert stilles til publikums resepsjonsberedskap, om å trenge inn i verket via gjentatt lytting. En slik oppfatning av autenticitet, uaktet dens mer spesifikke varianter, står i markant kontrast til oppfatningen av autenticitet forstått som et krav til utøverne om å spille så korrekt som mulig, dvs. i tråd med vår tilgjengelige informasjon om hvordan verket klang på komponistens egen tid.

For mange, også innen oppførelsespraktikernes egne rekker, har det da også blitt påtrengende tydelig hvordan autenticitets-idealet i henhold til Dart ikke lar seg opprettholde, selv om det fortsatt og på uavklart måte synes å styre mange av disposisjonene

43. Ibid., p. 150.

44. Denne sønderlemmingen av verket manifesterer seg da også i Hogwoods innspilling, jf. ovenfor. Som en følge av Hogwoods manglende evne (eller vilje?) til å bygge opp de store spenningsbuene som først skaper helheten, nedredigert eller ei, faller verket fra hverandre i enkeltbiter.

41. Samtalens foranledning var en konsertserie i Lincoln Center, høsten 1984, og den er referert i R. Taruskin: «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», pp. 149ff, som det her siteres fra.

42. Ibid., pp. 149f.

innen feltet, fra musikalske fortolkningsforsøk til markedsføring. Mangelen på verifiserbart empirisk materiale er nemlig ikke en brist i et ellers fullstendig bilde, men viser hen til en manglende tilgang til opprinnelig barokk og annen tidlig musikk i fundamental forstand, fordi fortidens musikalske erfaringshorisont ikke lar seg rekonstruere. Vi er tilbake ved konflikten mellom 'authentication' og 'authenticity of conviction', men ser at Taruskins *memento* på dette stadium ikke lenger fremstår som et dilemma. Fortolkeren overlates ikke til valgets kval mellom det musikkvitenskapelig korrekte og det musikalsk overbevisende, fordi selve forestillingen om en slik valg-situasjon viser seg å være et blendverk.

I forlengelse av dette er det all grunn til å spørre hvilket begrep om autentisitet oppførelsespraktikerne legger til grunn for sine bestrebelser. Hverken ut fra middelalderens, renessansens eller barokkens musikkbegrep er det nemlig rimelig å slutte at instrumentarier som anvendes er utslagsgivende for musikkens mening, eller at en bestemt instrumentasjon skulle være privilegert. Ja, heller ikke at en bestemt autograf fra komponistens hånd alene skulle kunne gjøre krav på å være autentisk i absolutt forstand. Forestillingen om én bestemt instrumentasjon eller én bestemt versjon som essensiell, hører tvert i mot hjemme i en adskillig mer moderne musikkoppfatning.

Hvor autentisk overfor den tidlige musikken er i det hele tatt antakelsen om autentisitet, kunne vi derfor spørre, for å forflytte oppførelsespraktikernes interne dialog til en mer generell fortolkningsteoretisk arena. Ett svar finner vi hos Laurence Dreyfus: «On a deeper level, Early Music has imposed the notion of authenticity on composers for whom the term is meaningless.» Slik har oppførelsespraktikerne installert den moderne antagelsen om «the intentioned text [...] discrete from its reproductions» på et sted hvor den ikke hører hjemme.⁴⁵

45. L. Dreyfus: «Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century», in: *The Musical Quarterly*, Vol. LXIX, No. 3, New York 1983, p. 301. De praktiske konsekvensene av dette er store, og få har mer rammende gitt eksempler på empirisk, eller historistisk fikserte *misreadings* enn Charles Rosen, i artikkelen «The Shock of the Old», in: *The New York Review of Books*, July 19, 1990, pp. 46-52. Jf. ikke minst hans diskusjon av ulike historiske og aktuelle forslag til å opprettholde (eller utelate) repetisjonen av eksposisjonen i wienerklassisk sonatesatsform fra Haydn til Schubert (ibid. pp. 50f), der det med all tydelighet fremgår hvordan et valg på dette nivå ikke bare fordrer kunnskap om situasjon (offentlig eller semi-privat, sosialt og fysisk rom) eller instrumentarium (relativt til instrumentmarkerkunstens nivå), men fremfor alt en estetisk vurdering av hvilken oppgave verket stiller frem som oppgave for fortolkeren, en oppgave som permanent er under omforming, av komponister og fortolkere tillike. Først i lys av dette kan oppgaven nemlig stilles adekvat (og eventuelt «løses») kunstnerisk, ut fra tilgjengelige ressurser og på aktuelt nivå, fremfor å forfalle til en mekanisk repetisjon av tidligere løsningsforsøk.

I nytt lys

Er så tiden ute for hva Gary Tomlinson sammenfatter som «the enigma of original intent», i det foreløpig siste seriøse forsøket på å redde autentisitet som målestokk?⁴⁶ Ikke uten videre, er hans eget svar, såfremt vi lærer oss å løsrive gåten fra forsøkene på å beskrive den ut fra «the presupposition that a single, true meaning is waiting out there to be found.»⁴⁷ Et slikt rigid utgangspunkt overlater nemlig arenaen for det historisk autentiske til utøvernes oppfinnsomhet alene, som uten innsigelser kan regjere grunnen med den samme autoritet som tidligere ble tillagt komponistens intensjon eller verkets opprinnelige form. Slik beskriver i hvert fall Tomlinson situasjonen, etter at de siste omdreininger av den klingende fortolknings hermenutiske sirkel har forflyttet autoriteten i det autentiske fra verk til leser. Taruskins erklærte dilemma mellom 'authentication' og 'authenticity of conviction' er ifølge Tomlinson nemlig bare en retorisk figur på vegne av fortolkernes nye og uinnskrenkede regime – erobret på bekostning av historien.

Det er med andre ord ikke bare en overspent autentisitets-målestokk som brister idet den aktualiserende fortolkning står frem som en instans vi aldri kommer rundt. Ifølge Tomlinson er det i dypere forstand historien selv som betaler prisen, ved å forsvinne ut av synsfeltet. Derfor vil Tomlinson sette an på ny, med ambisjon om å gjenobstre historien fra interpretasjonen, gjennom en revisjon av konsepsjonen om det autentiske. Spørsmålet skal ikke lenger dreie seg om et umulig og empirisk begrep om autentisitet, men fornyes ut fra en konsepsjon om autentisk mening. Vi skal ikke lenger la oss forlede ut i fortolkningens golde landskap av opprinnelighetens fiktive valg mellom riktig og galt, der «authentic meaning becomes an inscrutable cipher closed away in a time that no longer exists, an unsolvable enigma standing between us and fruitful historical enquiry.»⁴⁸

I stedet skal musikkhistorikerne bli seg bevisst sin egen rolle som konstruktører av mening, hver gang de nærmer seg et fortidig materiale med krav på interesse. «The authentic meaning of a musical work», som altså er hva spørsmålet dreier seg om, både for Tomlinson og oppførelsespraktikerne, «is not the meaning that its creators and first audience invested in it. It is instead the meaning that we, in the course of interpretative historical acts of various sorts, come to believe its creators and audience invested in it.»⁴⁹ Slik tar han opp igjen Harnoncourts spørsmål etter meningen med verket, ut fra erfaringen av den uopphevbare avstand mellom verk og fortolker, som

46. G. Tomlinson: «The Historian, The Performer, and Authentic Meaning in Music», in: N. Kenyon (ed.), op. cit., p. 115.

47. Ibid., p. 117.

48. Ibid., p. 115.

49. Ibid.

gang på gang har åpenbart seg i oppførelsespraktikernes bestrebelser. Men Tomlinson dreier retningen for spørsmålet 180 grader. Der Harnoncourts interesse gjelder musikkens gåtefulle evne til på ny å kunne tale til oss i dag, samt betingelsene for at en slik estetisk aktualisering faktisk inntreffer, insisterer Tomlinson på å rekonstruere gåten ved å tilbakeføre spørsmålet til verkets opprinnelige kontekst. Dette kan riktignok aldri gi oss svar på hvordan det egentlig var, understreker Tomlinson. Men dét skal likevel ikke holde oss tilbake fra å strekke oss, etter historien selv som den rettmessige appellinstans for våre spørsmål. Det vil si: vi skal rekonstruere datidens diskurser, som et ledd i arbeidet med å etablere en dialog med verket, for at fortiden selv skal kunne komme til orde. På en slik basis kan vi så utarbeide en troverdig fiksjon om verkets mening, den gang da.⁵⁰

Nå har imidlertid denne nyhistoristiske rehabiliteringen av 'autentisk mening' også visse omkostninger, noe Tomlinson ikke nøler med å bekjentgjøre. Som den fortolkende historikers hevn over utøvernes forsøk på å aktualisere verket, fremholder nemlig Tomlinson følgende: «The most profound and authentic meanings of music will be found not in musical works themselves but behind them, in the varieties of discourse that give rise to them.»⁵¹ Historien krever altså sin pris: den klingende fortolkning som stedet for verkets åpenbaring av mening på ny. I stedet for å fordype oss i verket, henvises vi til å innskrive det i fortidens diskurser, fordi først disse kan gjøre det meningsfullt som historisk faktum. Dét forutsetter til gjengjeld at vi formår å rekonstru-

50. Tomlinsons metodiske grep for dette er hentet fra antropologen Clifford Geertz' anvisninger for å få fremmede kulturer i tale, uten å miste av syne at de i utgangspunktet, som fremmede, i ekte forstand er uforståelige for oss. Her, som i andre sammenhenger – jf. G. Tomlinson: «The Web of Culture: A Context for Musicology», in: *19th Century Music*, Vol. VII, No. 3, 1984, pp. 350ff – henviser Tomlinson til Geertz' skille mellom «thick & thin descriptions», en term som Geertz på sin side henter fra Gilbert Ryle, jf. Geertz: *The Interpretation of Cultures*, New York, 1973, pp. 7ff. I forlengelse av Geertz understreker Tomlinson at ethvert fortolkningsforsøk som vil gjøre krav på interesse må orientere seg etter førstnevnte ideal.

I sin fokusering på betingelsene for å opprette dialogen med fortidens aktører overser imidlertid Tomlinson en fundamental begrensning i en hermenutisk, til forskjell fra for eksempel en antropologisk situasjon, til tross for sin henvisning til H. G. Gadamer, jf. Tomlinson, «The Historian, The Performer, and Authentic Meaning in Music», p. 119. Slik Gadamer i særlig grad har fremhevet er vi nemlig som fortolkere henvist til å «samtale» med tekster, ikke historiske aktører, uansett hvor levende disse synes å stå frem i fortolkerens møysommelige arbeid. «Historien selv» er prinsipielt utilgjengelig, etterklangen – og ikke aktørenes egne stemmer – er alt hva vi har. Hva Gadamer derfor utlegger som fortolkningsens grunnvilkår, med store metodiske konsekvenser, reduseres av Tomlinson til et gjennomgangsstadium på vei til en rekonstruert samtale der han mener seg å høre ikke bare sin egen gjenfortelling, men også historiens egen stemme.

51. Ibid., pp. 135f.

ere historiske fakta, prinsipielt fragmenterte og utilgjengelige på sine egne premisser, til fortolkninger med overbevisningskraft sterk nok til at vi ikke lar oss forstyrre av vissheten om at fortolkningene faktisk er skapt her og nå – som fiktive versjoner av en egentlig, men utilgjengelig historie.

Vi ser hvordan Tomlinsons omforulering av spørsmålet etter autentisitet til et spørsmål om 'autentisk mening', knapt er så dyptgripende som han selv hevder – slik heller ikke omsnuingen av erkjennelsesinteressen fra nåtid til fortid er det. Ett er at Tomlinsons mål kanskje best av alt lar seg beskrive som musikkhistorikerens forsøk på å gjenerobre autoriteten i den troverdige gjenskapning. Mer problematisk er at han overser hvordan nyhistorismens mer eller mindre troverdige fiksjoner på vegne av historien fører til at målestokken om «a single, true meaning [...] waiting out there to be found»⁵² som han selv ville avskaffe, installerer seg på nytt, som instans for en mer egentlig erkjennelse enn den vi alltid er henvist til i våre aktuelle forsøk på fortolkning av fortiden, det være seg som historikere eller som utøvere. Først en slik operasjon, idet den «glemmes» som retorisk figur, etablerer nemlig målestokken som overhodet gjør det mulig å diskreditere forsøkene på aktuell fortolkning ved å omtale dem slik Tomlinson gjør, som lutter selvspeling, ahistoriske og selvsentrerte; kort sagt som erkjennelse *aus zweiter Hand* – og rang.⁵³

Problemet er altså ikke primært knyttet til fiksjonskarakteren i nyhistorismens mer eller mindre fantasifulle forsøk på å fortelle en troverdig historie, som til den fiktive historiografiske sikkerheten som smugles inn bakdøren og fordriver aktualiserende verkfortolkning fra feltet for det historisk troverdige. Dermed fanges Tomlinson av det problematiske ved historisk kunnskap, om den ikke reflekteres ut fra sitt uomgjengelig aktuelle og nåtidige ståsted, og demonstrerer til fulle en vanskelighet som Ph. Brett formulerer på følgende måte: «The difficulty with incorporating historical context in a performance art such as music is that, once understood, it is difficult to know what to do with it. We cannot reconstruct it exactly or in all its ramifications, because bound up with its understanding is the acknowledgement of our own difference.»⁵⁴

I denne oppvåkningen fra drømmen om det ennå-ikke utforskede, går den hermeneutiske uskyld i begeistringen over ny-gamle klanger tapt. Da ser vi hvordan jakten på det historiske som noe *bestemt* annet, og ikke bare som noe anderledes, forblinder. Bestrebelsene på å bringe fremføringen av barokkmusikk i overensstemmelse med sin grammatikk for at den skal kunne tale på sine egne premisser, viser oss i stedet hvordan målet stadig viker unna. Forsøkene på å rekonstruere originalen med fiktive ambisjoner, åpner i stedet kløften mellom barokken og vår egen tid som moderne

52. Ibid., p. 117.

53. Jf. ibid., p. 121.

54. Ph. Brett, op. cit., p. 114.

interpretasjon har dekket over, og gir oss både kunnskap og kunnskap om avstand. Avstand i tid viser seg også å være avstand i erfaring. Samtidig som vi kan sies å komme barokkens egen stemme nærmere, erfarer vi at vi ikke helt forstår hva den sier. Forestillingen om den opprinnelige klang viser seg å være et fantasme, slik jakten på den opprinnelig versjon hele tiden viser oss hvordan noteteksten selv underminerer idealet om autentisitet. Men vi står ikke tomhendte tilbake av den grunn. Skapt gjennom en streben etter opprinnelig oppførelsespraksis, fremstår barokken i ny lyssetting. Slik de oppførelsespraktiske overlegningene gang på gang viser hen til en annen musikalsk horisont enn vår egen, vevd inn i barokkens totale verdensbilde, står de musikalske resultatene frem med en anderledes klang som relativiserer den nære, klassisk-romantiske tradisjonens naturgrodde selvsagthet.

Forskjellenes spill

I utgangspunktet var bestrebelsene på å rekonstruere barokkens oppførelsespraksis definert som et problem om å være historisk forbindtlig. I selve utførelsen antar de karakter av å inngå i et estetisk prosjekt, og er i så måte skapt av en moderne, altså romantisk, holdning til musikk som autonom kunstart (i E. T. A. Hoffmanns forstand). Dette ser vi tydelig hos Harnoncourt når han formulerer krav til den som vil spille barokkmusikk overbevisende: «Bezüglich der Interpretation empfind ich jemanden als ungeeignet, der technisch alles perfekt macht, alle Aspekte der Artikulation beachtet, sich genauestens an die Quellen hält, der das richtige Instrument anwendet, mitteltönig intoniert, das richtige Tempo wählt, dem aber eines fehlt: Musikalität.»⁵⁵ Kun den Musene har kysset kommer i betraktning. Og slik har det vært, helt fra starten, blant representantene for «The Revolt of the Advance Guard» – den oppførelsespraktiske bevegelsens fortropp og egentlige skapere ifølge Laurence Dreyfus.⁵⁶ 'Autentisitet', 'originalinstrumenter', 'opprinnelig versjon' og 'opphavelig intensjon' var aldri mer enn slagord, med signaleffekt på vegne av en fiktiv 'science of interpretation'. Men hva det egentlig sto om for denne *Advance Guard* kan best beskrives som et estetisk brudd, der 'oppførelsespraksis' ble lansert som brekkstang for en drastisk kursendring i forhold til barokkfortolkningens *mainstream*. Ropet på fortiden viser seg her å springe ut av et behov for noe anderledes, noe mindre familiært og fortrolig.

Med denne ansatsen skapte oppførelsespraktikerne selv tradisjon, og ble innhentet av den som resirkulert konvensjonalisme, utlevert til mekanismene i kommersiell suksess. Slik oppsto behovet for å slå kontra, for nok en gang – men nå i den individuelle tilnærmings navn – å heve røsten mot vanegjengeriets forvandling av musise-

ring til en harmløs beskjeftigelse. I så måte kan det knapt forundre at Harnoncourt anno 1992, i anledning sitt arbeid med Beethoven og Schubert, står frem under overskriften *Making it New* – i selvbevisst henspilling på Ezra Pounds berømte essay-samling *Make it New* fra 1934, som fungerte som samlingsmerke for en bestemt generasjon modernister. Her avskriver Harnoncourt i samme åndedrett både original-instrument-imperativet og autentisitets-idealet som musikalsk fundamentalisme, uten evne til å innse sin egen imaginære karakter, før han uten videre etablerer følgende *credo*: «I would say that any music I am interested to perform is for me contemporary. I'm not interested in composers who were of value only for their time. That is museum culture.»⁵⁷ Slik bekrefter han Dreyfus' poeng om at denne *Advance Guard*, enten den formulerer seg sånn eller slik, i sin kunstneriske praksis aldri har lagt opp til en ny normalstandard som lar seg kopiere. «And here», fører Dreyfus til, «the Advance Guard has continued an admirable tradition: funneling the raw material informed by historical critique through the contemporary subject to express something new and complex. At best, they have created an inimitable antistyle.»⁵⁸

Ved å søke det fortidige som noe anderledes, skapes det nytt uttrykk, båret frem til suksess i kraft av sin kunstneriske overbevisningskraft. Disse bestrebelsene stopper

57. N. Harnoncourt: «Making it New. Nikolaus Harnoncourt talks to Stephen Johnson about music-making», in: *Grammophone*, May 1992, p. 26.

58. Ibid. På dette punkt skiller Dreyfus lag med en annen, sentral eksponent for synet på oppførelsespraksis som et tvers gjennom moderne fenomen, nemlig Richard Taruskin. Ikke i utgangspunktet, riktignok: «Historical verisimilitude, composers' intentions, original instruments, and all that, to the extent that they have a bearing on the question, have not been ends but means; and in most considerations of the issue they have been smokecreens», konstaterer Taruskin, før han spissformulerer sin hovedtese: «I am convinced that 'historical' performance today is not really historical; that a thin veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our own time, and is in fact the most modern style around; and that the historical hardware has won its wide acceptance and above all its commercial viability precisely by virtue of its novelty, not its antiquity.» R. Taruskin, «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», p. 152. Men der Dreyfus' stikkord for oppførelsespraktikernes kulturelle samtidighet er aktualisering, vil Taruskin forankre samtidigheten i en stilistisk identifiserbar modernisme med klart definerte kjennetegn, knyttet til et ideal om avpersonifisert og anti-ekspressiv stil. (På musikkens område vil dette si neoklassisisme i ulike avtapninger, på diktningens område Ezra Pound.) Slik blir oppførelsespraktisk fortolkning i henhold til Taruskin til et forutsigbart eksempel på noe allerede kjent, en fikserbar, anti-ekspressiv stil der vi knapt kan vente oss noen overraskelser. Slik bandlegger han det nyskapende aspektet i oppførelsespraktikernes fortolkninger, som vi for vår del og i tråd med L. Dreyfus snarere finner i en holdning innrettet mot overprøving av det allerede kjente, for å kunne skape noe nytt. Eller for så vidt i tråd med Taruskin, der også *han* i siste instans lar seg overraske, nettopp av Gustav Leonhardts og Nikolaus Harnoncourts innspilling av J. S. Bachs *Brandenburgerkonsert nr. 5*; jf. R. Taruskin: *ibid.*, pp. 160-207.

55. N. Harnoncourt, *op. cit.*, p. 130.

56. Jf. L. Dreyfus: *op. cit.*, p. 320. Og til denne 'Advance Guard' regner han nettopp utøvere som Leonhardt og Harnoncourt, Brügg og sin egen lærer: Wieland Kuijken.

ikke ved verker som var utilgjengelige annet enn gjennom et historisk instrumentarium. Idet oppførelsespraktikene også går løs på tradisjonens verker for å fortolke dem på andre måter enn de tradisjonelle, altså både relativiserer og omkalftrer tradisjonen, forrykkes selve kanon – uten at det umiddelbart etableres en ny og alternativ. I denne forstand kan vi si at oppførelsespraktikene forskyver forholdet mellom fortid og samtid i tradisjonens overlevering, med fremføringer som skjerper «the perception, not only of the pastness of the past but of its presence [...] a sense of the timeless as well as the temporal and of the timeless and the temporal together,» for å gripe til en berømt formulering av T. S. Eliot.⁵⁹ Som et aktuelt innspill på tradisjonens arena vinner oppførelsespraktikernes fortolkninger tilbakevirkende kraft. Samtid og fortid endrer posisjon i forhold til hverandre, og fremkaller nye bilder av hva tradisjonen er – og var. For øvrig helt i tråd med T. S. Eliots diktum (forutsatt at vi lar hans konsepsjon om et nytt verk innbefatte den nyskapende fortolkning,) om at «the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past [...] because what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. [...] The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered.»⁶⁰

På denne måten fremstår barokk oppførelsespraksis, eller oppførelsespraksis i det hele tatt, som «a play of the contemporary creative sensibility upon the past», for igjen å hente inn en formulering fra J. Kerman.⁶¹ Oppførelsespraktikene vender ikke tilbake til fortiden i det hele tatt, sier Dreyfus på sin side, i hvert fall ikke når de er på sitt mest interessante, men rekonstruerer sitt musikalske objekt her og nå.⁶² I samme øyeblikk som den klassisk-romantiske barokktradisjonen dekonstrueres, gjenskapes historien som et samtidig fenomen og gir lyd til en ny stemme. «Musical performance therefore amounts to a cipher of meaning», fremholder Dreyfus, «it paradoxically portrays musical sense while embodying it at the same time.»⁶³

Slik, idet den spiller opp, vinner fremføringen den erkjennelsesgehalt som det er fortolkerens oppgave å gripe etter; uomgjengelig aktualiserende og historisk innrettet på samme tid. Derfor blir den klingende fortolkning knapt noen avsporing fra den evige strid mellom stadig nye diskursers forsøk på å vinne hegemoni på historiens og historiefortolkningens arena, slik Tomlinson tror. Snarere markerer den hvordan mu-

59. T. S. Eliot: «Tradition and Individual Talent» (1917), in: Frank Kermode (ed.): *Selected Prose of T. S. Eliot*, New York 1975, p. 38.

60. Ibid., p. 39.

61. J. Kerman, op. cit., p. 200.

62. Jf. L. Dreyfus, op. cit., p. 304.

63. L. Dreyfus: «Mozart as early music: a Romantic antidote», in: *Early Music*, Vol. 20, London 1992, p. 306.

sikalsk praksis kan intervenere i rådende diskurser og bryte dem av, på en måte som kan få samtalen til å stoppe opp og diskursen til å skifte retning – om musikken klinger overbevisende nok.

Nettopp en slik erfaring er fenomenet historisk oppførelsespraksis et eminent eksempel på. Derfor kan vi uavhengig av bevegelsens egen selvforståelse beskrive den som en oppøvelse i sansen for forskjellighet; som en sensibilisering for hva som er anderledes i det vi trodde vi kjente så alt for godt, det være seg enkelte verker eller kanon som sådan. Slik har den ifølge Ph. Brett, «at least given us a sense of *difference*, a sense that by exercising our imaginations we may, instead of reinforcing our own sense of ourselves by assimilating works unthinkingly to our mode of performing and perceiving, learn to know what something different might mean and how we might ultimately delight in it.»⁶⁴

Ikke minst Harnoncourt har da også demonstrert hvordan den nyere brede barokk på slike premisser, som ikke lar seg definere som gjennomsnittet i en ny normalstil, kan inngå i fruktbart samspill med andre, samtidige kunstarter. Sammen med regissøren og scenografen Jean-Pierre Ponnelle, eksponent for nyorientering i musikkteatret, presenterte han Monteverdis tre operaer i Zürich på 70-tallet i oppsetninger som ikke bare står som milepæler i de seneste tjue års revitalisering av opera-genren, uansett epoke, men som også innledet en Monteverdi-renessanse som for alvor kom til å installere ham i anegalleriet av tradisjonens store komponister. I så måte, sier Angelus Seipt, blir oppførelsespraksis del av et større bilde, der for eksempel barokkopera «in den letzten Jahren zu einem bevorzugten Gegenstand moderner musikalischer Regitheaters geworden ist.»⁶⁵ Som en av årsakene til dette, henleder han oppmerksomheten på affiniteten mellom barokkens allegorier og moderne sceniske teknikker som collage, overlaging, stilbrudd og selvkommentar.

I denne forstand fremstår oppførelsespraksis som et prosjekt der estetisk gyldighet, heller enn historisk korrekthet, blir det sentrale. Men et slikt perspektiv situerer også prosjektet i en aktuell kulturell situasjon, der tradisjonens tyngde og dens uendelige letthet eksisterer side om side. Midt i fortidens massive nærvær erfarer vi hvordan den står til forføyning – for estetisk bearbeidelse.

64. Ph. Brett, op. cit., p. 114.

65. A. Seipt: «Opera Serie als Komödie», in: *Oper 1985, Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Zürich 1985, p. 13.

SUMMARY

Do performers of early music really know what they are doing? Or do we – musicians, researchers and listeners alike – take fully into account how our concern for musical history create ever-new versions of it? Probably not, is this contribution to an answer, *Facts and fiction in baroque performance practice*. A historiographic study of the art of interpretation

If this holds true, it might be worthwhile considering a seemingly contradictory point of view, manifest in the the historical performance movement and its striving for authenticity. The point of this essay is to reconsider the aims and results of the historical performance movement, where regarded as a play of the contemporary creative sensibility upon the past.

After a brief historical survey, spanning from Wanda Landowska, Arnold Dolmetsch via Thurston Dart and up to representatives from the vogue for historical performance in the 70s and 80s, the movement as a whole is interpreted as part of a wide-spanning fragmentation of the classical-romantic tradition, manifest since the emergence of modernism.

Tendencies to seek the past as refuge are dismissed as uninteresting, as the essay focuses on the work of Nikolaus Harnoncourt and Gustav Leonhardt. Thus, it becomes clear that a thorough knowledge of how to play early music implies a thorough knowledge of the rhetorics and aesthetics of the times in question. Working with problems of performance, we find ourselves confronted with the task of reconstructing past meanings; from a hermeneutic point of view an impossible task that nevertheless results in powerful and creative re-interpretations rather than faithful reconstructions.

The ideal of authenticity is shown to be another word for interpretation, unfolding within a contemporary context and sharing with interpretation in general the illusions of the intentioned work, discrete from its reproductions as an ultimate goal. The fantastic ideal of the original version is relegated to the fictitious realm of the not-yet investigated, along with manifest hermeneutic illusions in contemporary musicology.

Tradition deconstructed and history recreated, by contemporary subjects expressing something new, are what remains.