

Problemer og erfaringer i forbindelse med udgivelsen af Niels W. Gades værker

Af FINN EGELAND HANSEN og NIELS BO FOLTMANN

Niels W. Gade Udgavens (GW) tre første bind er nu publiceret,¹ og yderligere fem bind befinder sig i skrivende stund på forskellige korrekturtrin.² Vi finder det derfor passende på dette tidspunkt at præsentere og diskutere det metodiske grundlag for udgaven samt gøre status over de problemkomplekser, som det hidtidige arbejde med Gades musik har budt på.

Det er udgavens overordnede mål at udgive Gades samlede værker i „Fassung letzter Hand“ under hensyntagen til, at udgaven skal kunne tjene såvel praktiske som videnskabelige formål.

I modsætning til mange andre *opera omnia*-udgaver gengives noteteksten i klar form, således at redaktionelle tilføjelser og ændringer ikke er fremhævet med en særlig typografi (fx dynamiske tegn i kursiv, fortegn i parentes, stiplede buer osv.). Som følge heraf bliver den kritiske beretning til gengæld tynget af et mere omfattende kommentarapparat end i udgaver, hvor redaktionelle indgreb er markeret typografisk. Omvendt kan man argumentere, at notetekstens læselighed bliver væsentligt forringet i udgaver, hvor alle redaktionelle indgreb adskiller sig med en særlig typografi – en gene, der i høj grad svækker sådanne udgavers praktiske anvendelighed. I de seneste år er det da også blevet mere almindeligt at anvende klar notetekst i samlede udgaver.³ Således ligger GW på dette punkt på linie med Mahler-, Schönberg- og Nielsen-udgaverne.

Partiturostilling og notetyposografi er i GW moderniseret, således at de modsvarer nutidig praksis. Omvendt er der mht. instrumentarium bevaret visse karakteristiske kendetegn fra det 19. århundrede. Alle horn- og trompetstemmer gengives således i de originale stemninger.

Mange af de problemer, som gør udgivelsen af fx Rued Langgaards og Carl Nielsens musik til et uhyre kompliceret og intrikat anliggende, er kun i begrænset omfang til stede, når det gælder Gade. Først og fremmest er kildesituationen – i

¹ Serie I, bd. 4: Symfoni nr. 4; serie II, bd. 1, 2: Strygeoktet, strygesekestet, strygekviintetter samt strygekvartetter.

² Serie I, bd. 2, 3, 8, 9: Symfoni nr. 2, 3, 8, *Efterklange af Ossian*, ouverture op. 1, *I Højlandene*, *Skotsk ouverture* op. 7, Overture nr. 3 i C-dur, op. 14; serie II, bd. 3: Klavertrioer og sats for klaverkvartet.

³ Jf. Christian Martin Schmidt: „Editionstechnik“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, ed. Ludwig Finscher, Sachteil, 2, Kassel 1995, sp. 1675-1677.

modsatning til hvad der er tilfældet vedrørende Langgaard og Nielsen – meget gunstig og overskuelig. De fleste af Gades hovedværker blev trykt i samtiden på de tyske forlag Fr. Kistner og Breitkopf & Härtel, og Det Kongelige Bibliotek rummer en så godt som komplet samling af Gades håndeksemplarer af egne trykte værker. Når dertil kommer, at Gade var en overordentlig omhyggelig komponist, der kun i begrænset omfang foretog ændringer i sine værker, når de først var blevet trykt, vil Gades håndeksemplarer af den trykte udgave som oftest udgøre en naturlig hovedkilde. Dette udelukker dog ikke, at det undertiden kan komme på tale at vælge en anden kildetype som hovedkilde – her kan fx nævnes, at GW som hovedkilden til den 8. symfoni har valgt Gades partiturrenskrift, idet det trykte partitur indeholder overmåde mange trykfejl.

Skønt Gade var en meget pertentlig komponist, og hans værker er kendetegnet af stor stringens og konsekvens, hvilket gør, at revisionen i mange henseender er forholdsvis ukompliceret, er der dog et par områder, hvor kilderne, set med vor tids øjne, kan forekomme ufuldstændige og tvetydige. Det drejer sig for det første om anvendelsen af artikulationstegn – staccatopunkter og marcatotegn samt i sjældnere tilfælde tenustreger. Dette skal ikke forstås således, at Gade var sløset med artikulation, snarere skyldes det en samtidig notationsmæssig konvention, hvor brugen af artikulationstegn var langt mere summarisk og sporadisk, end man forventer det i dag. Årsagen hertil skal sikkert findes i den omstændighed, at musikerne i Gades samtid var ganske fortrolige med stilen og derfor ikke behøvede nær så mange oplysninger som musikere i dag – man spillede kun i én stil i modsætning til i dag, hvor det forventes, at professionelle musikere er fortrolige med flere forskellige stilretninger.

For at råde bod på dette forhold bliver der i GW tilføjet en række artikulationstegn, idet man bestræber sig på en så fuldstændig artikulation som muligt, dog ud fra det ufravigelige princip, at der ikke tilføjes noget, uden at der er en eller anden form for kildemæssigt belæg for tilføjelsen. Der skal med andre ord kunne argumenteres for en tilføjelse enten med belæg i en kilde eller i form af en analogiargumentation på hovedkildens egne præmisser. Og netop kriterierne for sådanne analogitilføjelser skal i det følgende gøres til genstand for en nærmere behandling.

Analogitilføjelser kan inddeles i to hovedkategorier, nemlig de lodrette og de vandrette. De lodrette kompletteringer er i reglen de mest ukomplicerede. Det drejer sig i de fleste tilfælde om kompletteringer imellem ensrytmiske stemmer i samme instrumentgruppe, altså træblæsere, messingblæsere eller strygere. Undertiden kan det også komme på tale at foretage kompletteringer mellem forskellige instrumentgrupper. Hvis fx fagotter og celli over en længere passage fordobler hinanden med identisk artikulation, vil de to stemmer gensidigt kunne komplettere hinanden i tilfælde af manglende artikulation i den ene stemme.

Den vandrette analogikomplettering bør fortrinsvis forekomme inden for den samme stemme og mellem to passager, der åbenlyst kan betragtes som identiske, fx en gentaget to- eller firetaktsperiode, hvor dynamik og artikulation i øvrigt er

identisk i alle stemmer, eller mellem to gentagne scherzoafsnit. Derimod bør man udvise den største forsigtighed, når det gælder komplettering mellem eksposition og reprise i sonatesatser. Noget sådant bør kun komme på tale, hvor det er oplagt, at der hersker en fuldkommen identitet mellem de to afsnit. Joachim Kremers anmeldelse af GW⁴ berører netop denne problemstilling, idet han spørger, hvorfor der ikke er foretaget en normalisering af artikulationen imellem eksposition og reprise i finalen af 4. symfoni. Hertil er der kun at sige, at en sammenligning af eksposition og reprise har overbevist udgiveren om, at forskellene mellem de to afsnit er så store, at en analoginormalisering ikke kan legitimeres – de afviger med hensyn til såvel dynamik som instrumentation. I øvrigt er det klart, at i denne type tilfælde vil det ofte bero på den enkelte udgivers skøn, hvorvidt der er identitet mellem eksposition og reprise.

En særlig kategori inden for den vandrette komplettering udgør, hvad man kunne kalde *simile*-tilføjelser: Ofte sætter Gade fx staccatopunkter i den første eller de to første takter af et længere fortspinningsafsnit. Det er så underforstået, at denne spille måde skal fortsætte i resten af den pågældende passage. I sådanne tilfælde tilføjes artikulationstegn i hele passagen, eller man kan nøjes med en lidt vagere markering, nemlig at tilføje et *simile* umiddelbart efter de originale artikulationstegn.

Det siger sig selv, at de analogikompletteringer, som udgiveren måtte foretage, undertiden åbner for yderligere tilføjelser, altså analogitilføjelser som bygger på analogitilføjelser. I sådanne tilfælde må det nøje overvejes, om argumentationsgrundlaget er holdbart.

Et andet redaktionelt problem er den omstændighed, at der såvel i Gades manuskripter som i de trykte udgaver ofte vil være en flydende overgang imellem den grafiske udformning af marcatotegn og diminuendokiler. Dette er i øvrigt ikke noget ukendt problem i forbindelse med udgivelsen af musik fra det 19. århundrede; fx hos Schubert forekommer det også, og her er problemet ligefrem behandlet i det generelle forord i Schubert Udgaven.⁵ Udgiveren må efter nøje analyse af værket og alle til rådighed stående kilder afgøre, om der er tale om det ene eller det andet. I nogle tilfælde kan det være umuligt med sikkerhed at afgøre, hvad der er tale om; i sådanne tilfælde må udgiveren efter bedste overbevisning træffe et valg, idet han dog bemærker i revisionsberetningen, at den pågældende kile kan læses som enten diminuendokile eller marcato. Joachim Kremers ovenfor nævnte anmeldelse af GW illustrerer denne problematik. I GW har Oktettens første sats en diminuendokile i vl.1, takt 5. I ottendedelspassagen takt 6-8 er der marcato på hver fjerde ottendedel. De pågældende takter af Oktetten fremgår af den på side xiii viste facsimile af Oktettens begyndelse. Denne har Kremer omhyggeligt studeret og mener, at GW afviger fra den facsimilierede kilde, idet han tolker ovennævnte marcatotegn som diminuendokiler. Derfor beklager han sig over, at stedet ikke omtales i det kritiske apparat. Hertil er to ting at sige:

⁴ *Dansk Årbog for Musikforskning* XXIV (1996) s. 104-106.

⁵ Franz Schubert: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, ed. W. Dürr, A. Feil, C. Landon et al., Kassel 1964-.

1) Det facsimilerede håndskrift er ikke hovedkilde til Oktetten, og hovedkilden, det trykte partitur, har uden nogen form for tvivl marcatotegn, ganske som det gengives i GW. Det vil derfor helt og holdent bero på udgiverens skøn, om han finder en evt. forskel mellem hovedkilden og en anden kilde så væsentlig, at det er påkrævet at omtale den i det kritiske apparat. Det ville udgiveren nu nok have gjort – hvis der havde været en afvigelse.

2) Kremer læser det håndskrevne partitur forkert. Der er nemlig ikke tale om diminuendokiler, men marcatotegn – også i håndskriftet. Det fremgår af flere forhold, som man skal være fortrolig med Gades håndskrift for at hæfte sig ved. Det første er, at marcatotegnene det pågældende sted ikke er spor længere end mange andre steder, hvor der ikke kan herske tvivl om, at der er tale om *marcato* og ikke *diminuendo*. Det andet er, at Gade ofte placerer marcatotegnene på hals-/bjælkesiden af noderne, således at *marcatoet* sidder over eller under nodelinierne, alt efter om halsene vender henholdsvis opad eller nedad. Gade følger langtfra konsekvent denne „regel“; men tilfældigvis gør han det her, idet de tre første marcatotegn, hvor halsene vender nedad, sidder under nodelinierne, medens det sidste, hvor halsene vender opad, er skrevet over nodelinierne. Gade ville næppe have placeret tegnene på den måde, hvis der havde været tale om diminuendokiler. For det tredje tyder det forhold, at den nodestikker, der har stukket partituret, har tolket tegnene som marcatotegn, på, at der ikke er tale om diminuendokiler. For det fjerde ville Gade muligvis have grebet ind i korrekturfasen – eller senere have indskrevet en rettelse i sit håndeksemplar – hvis nodestikkeren havde begået en fejl.

Summa summarum: GW gengiver hovedkilden. Der er ingen diskrepans mellem hovedkilde og håndskrift. Altså er der ingen som helst anledning til at notere noget i det kritiske apparat.

Når problemer som ovennævnte kan opstå, skyldes det, at vores spille- og notationspraksis har ændret sig i løbet af de sidste ca. 150 år. Noget kunne tyde på, at der i det 19. århundrede slet ikke var den skarpe forskel mellem marcatotegn og diminuendokiler, som vi regner med her i slutningen af det 20. århundrede. Denne problemstilling rammer et af den moderne editionspraksis' mest ømme punkter, nemlig det paradoksale forhold, at vi, idet vi stræber mod at udgive komponistens inderste intentioner, kommer til at tilpasse værket en notationsform, som komponisten aldrig har kendt. Idet vi reviderer, moderniserer og kompletterer, fjerner vi os i virkeligheden fra „værket“. På denne måde kunne man hævde, at den optimale udgave ville være en facsimile af originalmanuskriptet eller -trykket blot med udbedringer af deciderede skrive- eller trykfejl – alt andet vil i sidste ende være en afvigelse fra det egentlige „værk“! At fremtrædende komponisters samlede *oeuvre* alligevel publiceres i moderne, kritisk reviderede udgaver behøver ikke legitimeres her. Derimod kalder forholdet praktisk/videnskabelig udgave på nogle kommentarer.

Som tidligere nævnt er det hensigten, at GW skal kunne tjene såvel praktiske som videnskabelige formål. Heri ser vi ikke nogen konflikt.⁶ At en „praktisk“ udgave i dag bør være præcis lige så videnskabeligt funderet som en „videnskabelig“ turde være indlysende.⁷ Forskellen mellem en praktisk og en videnskabelig udgave vil hovedsagelig bero på to forhold. Nemlig, for det første, den ydre præsentationsform – altså hvorvidt layout og typografi tilgodeser den praktiske musikers behov for en klar og letlæselig nodetekst eller videnskabsmandens mulige ønske om en mere differentieret typografi. For det andet, hvorvidt udgiveren har foretaget tolkninger efter eget skøn uden belæg i kildematerialet, altså fx tilføjet spilletekniske, foredragsmæssige og dynamiske anvisninger o.l., eller der er fulgt en stringent filologisk metode, hvor der er kildemæssigt belæg for enhver tilføjelse eller ændring. I løbet af dette århundrede er der imidlertid sket en gradvis tilnærmelse mellem praktiske og videnskabelige udgaver, en udvikling, som – meget forenklet – kan beskrives således: Inden for de praktiske udgaver har man bevæget sig fra meget subjektive interpretationsudgaver frem mod urtekstudgaver, der bygger på en omhyggelig kildekritik. Omvendt har videnskabelige kommenterede udgaver i samme tidsrum undergået en forandring fra en kompliceret, ofte unødvendigt indforstået, typografi, som afspejler alle de redaktionelle indgreb, frem mod et nodebillede, der helt modsvarer den praktiske musikers krav om en letlæselig nodetekst. Man kan således hævde, at der i slutningen af det 20. århundrede ikke længere hersker nogen principiel modsætning imellem den praktiske og den videnskabelige udgave. Dette skal ses i sammenhæng med det forhold, at mange dirigenter og musikere – i modsætning til hvad der var tilfældet for blot nogle få årtier siden – nu fordrer at spille efter opførelsesmateriale, som bygger på en kritisk videnskabelig revision. Denne udvikling afspejler således det praktiske musiklives behov for en forening af den praktiske udgave med den videnskabelige.

⁶ De følgende overvejelser gælder kun musik fra wienerklassikken og fremefter, altså fra tiden omkring 1775 og frem til i dag, et tidsrum i hvilket den traditionelle musikalske notation ikke har undergået nogen principiel forandring og derfor heller ikke kalder på en egentlig transskription, som det fx er tilfældet i forbindelse med udgivelsen af middelalder- og renaissancemusik.

⁷ Jf. Christian Martin Schmidt, *op.cit.*, sp. 1664, heri hedder det: „Man kann zwar bei einer Ausgabe, die sich an Wissenschaftler wendet, als selbstverständlich annehmen, daß auch deren qualitativen Maximen entsprochen wird. Daß aber bei praktischen Ausgaben der Wechsel der Zweckbestimmung auch eine Senkung des Qualitätsstandards, etwa eine geringere philologische Strenge, notwendig zur Konsequenz haben muß, ist durch nichts zu begründen. Ausgaben, bei denen das tatsächlich der Fall ist, sind nicht 'praktischer', sondern schlecht.“

SUMMARY

Problems and lessons of the publication of the works of Niels W. Gade

The article takes stock of the work of editing the collected works of Niels W. Gade after the publication of the first three volumes. By and large, the editing of Gade's oeuvre is relatively uncomplicated, but in two respects the work is more intricate: these are the completion of the articulation marking, which is sometimes rather cursory, and the determination of whether to use *diminuendo* or *marcato* markings, where the boundaries are fluid in Gade's originals. The article features a detailed review of the principles used to solve these two problems. Finally, it shows how there need be no conflict between a practical and a scholarly edition of music of the 19th and 20th centuries – on the contrary, it is natural to combine the two approaches in one and the same edition.

Translated by James Manley