

**Nærværende artikel blev publiceret i forbindelse med min CD "Edwin H. Lemare – Organ Works Vol. 2" [Cdklassisk.dk CDK120, 2011], men på opfordring har jeg valgt også at lade den udgive digitalt.**

## Og hvordan spillede Hr. Johann Sebastian Bach så?

Kunne det ikke være spændende at rejse til Leipzig og møde Johann Sebastian Bach, den europæiske musikkulturs stamfader, og bede ham om at spille lidt for os? Dernæst drage mod Wien og bede Wolfgang Amadeus Mozart om at spille lidt klaver for os. Det lyder som utopi og den rene science fiction, og det er det jo også, men som denne artikel vil antyde, kan vi få et glimt af disse mestres spillestil.

Artiklen vil med udgangspunkt i historiske indspilninger belyse 1800-tallets opførelsespraktisk-æstetiske parametre og igennem disse trække linier tilbage til 1700-tallet, samt give et bud på, "hvordan Johann Sebastian Bach egentlig spillede." <sup>1</sup> På baggrund af denne analyse vil Edwin Henry Lemares virke og musikæstetiske fundament blive indplaceret. Til sidst i artiklen vil jeg berøre den fundamentale problematik, som klassiske musikere er stillet overfor, når vi skal spille og behandle musik skrevet i en tid før vor egen.

De knitrer og knaser, de gamle 78'ere, som professor, musikkritiker og komponist Karl Aage Rasmussen beskriver det, lyder de som "flæskestegning i et folkekøkken"<sup>2</sup>. Lydkvaliteten er ikke meget bedre end en gammeldags telefon. Klaveret lyder som en banjo og violinen skingert og en anelse hysterisk. Men de lover store ting, de gamle plader.

De byder på musik fremført af giganter som Sergei Rachmaninoff, Josef Hofmann, Arthur Nikisch, Joseph Joachim og Edvard Grieg, bare for at nævne nogle ganske få. Det er en generel og moderne antagelse, at den romantiske 1800-tals musikers egen personlighed ofte overskyggede komponistens intentioner, og at det, man kan høre på disse gamle indspilninger, blot er en egocentrisk fremstilling uden hold i nogen form for tradition og autencitet. Det er ganske tydeligt, at disse indspilninger er vinduer til en tid, hvor personlighed og karisma var i højsædet, men er det rigtigt, at alle disse musikere, som af deres samtid blev hyldet, blot var formidlere af egne musikalske idéer? Det er min påstand, at alle disse musikere i lige så høj grad var et udtryk for deres tid, som alle mennesker til alle tider er det. De var altså blot bærere af og udtryk for en spilletradition og en æstetik funderet i den tid og den historie, de udsprang af.

Men hvordan spiller de så, de store mestre? Vi kan hurtigt som moderne lyttere afvise deres fortolkninger som "de gør sådan cirka som det passer dem!".

Rummer deres spillestil udover blot en vis portion personlighed ikke også en stor portion arv og tradition, som dermed er ældre end den enkelte selv? Naturligvis forholder det sig sådan. Hvad der kræves er blot at lytte igennem de øverste lag af personligt udtryk og egne idéer.

<sup>1</sup> Med betegnelsen "historiske indspilninger", menes her indspilninger fra ca. 1890-1940 indspillet på phonograf-valser og 78-shellac grammofonplader.

<sup>2</sup> Rasmussen, Karl Aage, *Har verden en klang - essays om musik og mennesker*, København: Gyldendal, 2000

Alle disse betragtninger kunne lyde som de rene indlysende banaliteter, men sandheden er, at det kræver tålmodighed og tid at lytte sig igennem personstil, før man når ind til kernen og dermed til den tradition, som den enkelte musiker er formidler af.

Mine betragtninger og iagttagelser baseres blandt andet på den antagelse, at måden, hvorpå en musiker spiller, grundlægges af de påvirkninger, vedkommende fik via sin første musikalske dannelse. F.eks. repræsenterer Carl Reineckes (født i 1824) grundlæggende æstetiske tilgang til at spille klaver ganske nøje den musikkultur, der fandtes i Wien i 1820'erne og 1830'erne. Det samme gælder for Charles-Marie Widor og Camille Saint-Saëns, der fint repræsenterer Paris i 1840'erne og 1850'erne. Dette argument vil jeg løbende uddybe. Det kan f.eks. ganske let iagttages ved at lytte til mange musikere, f.eks. Josef Hofmann, som lavede sine første indspilninger, da han var omkring 19 år gammel i 1895, og de sidste da han var 71 år i 1947. Man kan også lave krydsreferencer ved at lytte til f.eks. Sergei Rachmaninoff i 1942 i en alder af 69 år og sammenligne med indspilninger fra 1891 af Sergei Taneyev, der var en af Sergei Rachmaninoffs lærere og en vigtig repræsentant for musiklivet i Moskva, og se hvor meget deres stil ligner hinanden.

For at belyse denne problemstilling yderligere set fra sidstnævnte vinkel er det også meget tydeligt, at stilistisk udvikling i 1800-tallet gik meget langsomt - altså igen et argument for, at man spillede, som man havde lært fra barns ben. Rachmaninoff-Taneyev-relationen er nævnt, men her kan også nævnes Lechetizskyskolen. Theodor Lechetizsky (f. 1830) nåede at indspille en række pianoruller i 1906, og disse ruller viser sammenlignet med de mange indspilninger af hans elever, at de grundlæggende spillede som Lechetizsky<sup>3</sup>.

Det kan tilføjes, at Theodor Lechetizsky i en alder af 12 år spillede en klaverkoncert under Franz Xavier Amadeus Mozart, W. A. Mozarts søn.

Den mest centrale pointe fra denne lille diskurs om stilistisk historisk akkuratess er, at det dybest set ikke er interessant, hvornår en given musiker indspillede, men hvor vedkommende fik sin musikalske opdragelse og ikke mindst, hvor den foregik og altså dermed i hvilken musikkultur, den pågældende musiker har fået sit musikerskab dannet<sup>4</sup>.

Herunder vil jeg skitsere nogle helt fundamentale karakteristika, som var en del af den musikudøvende æstetik, som definerede alle musikere og i særdeleshed pianisterne i 1800-tallet<sup>5</sup>. Grunden til, at jeg særligt fokuserer på pianister, er det enkelte forhold, at alle komponister groft sagt frem til 1940 var pianister, og meget tit og ofte fremragende virtuoser. Generelt kan det også nævnes, at stor set alle af 1800-tallets musikere kunne spille klaver. Her kan fremhæves klaverindspilninger med Fritz Kreisler, Felix Mottl, Nelly Melba (!), Gustav

<sup>3</sup> Med pianoruller menes selvspillende klaverer, som havde sin storhedstid mellem ca. 1900-1930 - se evt <http://www.rprf.org> (aflæst 03.09.2011)

<sup>4</sup> Af indspilninger kan henvises til, Carl Heinrich Reinecke (1824-1910), "The Welte Mignon Mystery Vol. XV", [Tacet 179, 2010], Charles-Marie Widor (1844-1937), [www.ihorc.com](http://www.ihorc.com) (aflæst 3.9.2011), Camille Saint-Saëns (1835-1921), "Legendary Piano Recordings", [Marston Records 52054-2, 2008], Josef Hofmann (1876-1957), F.eks. "The Dawn of Recording" [Marston Records 53011-2, 2008] & diverse radiotransmissioner, "The Complete Josef Hofmann Vol. 8" [Marston Records 52044-2, 2005], Sergei Rachmaninoff (1873-1943), F.eks. Chopin/Liszt, Chants polonais, no. 1 og 6 ["Great Pianists - Rachmaninov 1" - Naxos Historical 8.112020], Sergei Taneyev (1850-1918), "The Dawn of Recording" [Marston Records 53011-2, 2008], Theodor Lechetizsky (1830-1915), "The Welte Mignon Mystery Vol. XIII", [Tacet 177, 2009]

<sup>5</sup> Se i øvrigt Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance* (London: CHARM, 2009), chapter 6, [www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap6.html](http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap6.html) (aflæst 03.09.2011).

Mahler og Richard Strauss. Kort sagt klaveret står altså som det mest centrale musikinstrument i hele 1800-tallet<sup>6</sup>.

Udgangspunktet for en musiker i 1800-tallet var at frasere flerstemmigt og strukturelt, og stort set alle andre virkemidler blev brugt for at fremme disse elementer<sup>7</sup>.

Et vigtigt element i den forbindelse var naturligvis rubato'et og vel at bemærke et rubato (dvs. at svinge ud og ind i forhold til en grundpuls), som ikke kun gik på et generelt overordnet tempo, men flere rubati, som fungerede simultant og dermed flerstemmigt.

Baslinjen opfattes gerne som fundamentet i et musikstykke. Sådan opfattede 1800-tallets musiker den også. Men det forhindrede ikke baslinjen i at have sin egen frasering og timing. Dette kunne fint foregå samtidig med, at øverste linje (oftest melodilinen) også havde sin helt egen timing og frasering. Når der så indtrådte en mellemstemme, som skulle fremhæves, fik den ydermere også sin egen frasering og sit eget rubato. Igen lyder dette ganske tilforladeligt, ja måske helt banalt, men flerstemmigheden blev fraseret så autonomt, at yderstemmerne meget tit ikke blev spillet node mod node en hel sats igennem på trods af, at det stod noteret sådan. Dette kunne fint foregå i kombination med, at mellemstemmerne heller ikke spillede på samme tid i forhold til yderstemmerne – og igen kontrært i forhold til nodebilledet. Dette kan virke temmelig kaotisk på en moderne lytter, hvor vi jo er vant til, at et 1-slag ligger, hvor et 1-slag skal ligge, og en slutakkord falder på samme tid i alle stemmer etc. Et formidabelt eksempel på denne praksis er Ignaz Friedmanns indspilning fra 1935 af F. Chopins Nocturne i Es-dur, op. 55,2<sup>8</sup>.

Langt hovedparten af 1800-tallets musikere var komponister, og derfor tænkte de også som komponister, når de spillede. I forlængelse af denne tilgang fik form og struktur en stor rolle, og dette leder hen til en anden generel iagttagelse nemlig den, at 1800-tallets musikere svingede utrolig meget i tempo (både op og ned). Deres overordnede rubato var meget større, end vi som moderne lyttere er vant til at høre. Formafsnit blev f.eks. ofte afrundet med store ritardandi og kulminationspunkter, det være sig melodiske og/eller harmoniske.

Rubatoæstetikken og trangen til flerstemmighed havde også andre konsekvenser. For at selvstændiggøre de forskellige linjer i forhold til hinanden indkorporerede man en *inégal*-stil, altså at lige noterede nodeværdier blev afviklet på ulige manérer. Det er meget tydeligt, når vi i dag sidder med en node og gang på gang udbryder, "kan Hr. Sergei Rachmaninoff dog ikke læse i noden? Der står trioler, og hvorfor spiller han dem dog som en uegal klump ottendedele?" Af grundlæggende træk ved 1800-tallets *inégalité* var netop en trang til at

<sup>6</sup> Af indspilninger kan henvises til; Fritz Kreisler (1875-1962), Se bla.

[http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/48929/Kreisler\\_Fritz\\_instrumentalist\\_piano](http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/48929/Kreisler_Fritz_instrumentalist_piano) (aflæst 3.9.2011), Felix Mottl (1856-1911), "The Welte Mignon Mystery Vol. II", [Tacet 135, 2005], Nellie Melba ((1861-1931), Se bla.

[http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/46070/Melba\\_Nellie\\_instrumentalist\\_piano](http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/46070/Melba_Nellie_instrumentalist_piano) (aflæst 3.9.2011), Gustav Mahler (1860-1911), "The Welte Mignon Mystery Vol. XV", [Tacet 179, 2010], Richard Strauss (1864-1949), indspilninger for bla. Hupfeld, se <http://www.rprf.org/Rollography.html>.

<sup>7</sup> Med termet "at frasere flerstemmigt" mener jeg i denne forbindelse, musikerens trang til at udtrække og selvstændiggøre linier, og dermed tænke og realisere musik som en konsekvens af en række vandrette linieføringer i lige så høj grad som en konsekvens af lodrette harmonier.

<sup>8</sup> Ignaz Friedman (1882-1948), "Ignaz Friedman – The Complete Solo Recordings 1923-1936" [Pavillion Records, IF2000, 1992]

opløse triol-kæder til en linie med sin egen lovmæssighed og retning, jvf. at der ofte var en meget tydelig fremdrift imod et betonet slag (f.eks. henover en taktstreg). Her kan netop nævnes Sergei Rachmaninoffs indspilning af hans eget arrangement af Fritz Kreislers Liebesleid fra 1921. Et andet og lignende *inégal* træk er en udpræget brug af betoning, tidsforlængelse og fremhævelse af optakter. I en moderne musikæstetik har vi altid lært, at optakter er ubetonede og derigennem leder frem imod hovedslaget, hvorimod en 1800-tals musiker vendte det hele om og betonedede optakten. Her kan anbefales Raoul Koczalskis version af F. Chopins Nocturne i Es-dur, op. 9,2 fra 1936<sup>9</sup>.

Et andet grundtræk er en bevidst forskydning af hovedslagene. Vi har lært, at en wienervals får sit "svæv" ved at komme lidt for tidligt med to-slaget og forlænge det og dermed komme lidt forsinket videre til tre-slaget. Dette er netop et levn, som tydeligt kan iagttages blandt 1800-tallets musikere. Men 1800-tallets musikere gjorde det ved alle tre-delte satstyper, det være sig stilerede dansesatser som Ländler og Mazurkaen, men også generelt alle langsomme satstyper med tre-delning af slag. Af de mest elegante og stilsikre pianister er Alfred Grünfeld værd af fremhæve. Han var Wiens store "klaverdarling", hvis indspilninger fra 1905 med blandt andet valse og mazurkaer vidner netop om denne praksis<sup>10</sup>.

Et selvstændigt område, men dog stadig med relation til rubato- og flerstemmighedsæstetikken er improvisation. Det var krævet af alle 1800-tallets musikere, at de mestrede improvisation. Man improviserede altid kortere eller længere prælude til kompositioner, ja det var ligefrem påkrævet for at "komme i den rette stemning". Hans von Bülow (1830-1894) instruerede således sine elever i at improvisere prælude som en nødvendighed, fordi "man kan da ikke bare begynde på et værk!"<sup>11</sup> Denne praksis at improvisere prælude gled stort set ud med fremkomsten af grammfonen, men der er enkelte eksempler på det via koncertoptagelser med Josef Hofmann og Wilhelm Backhaus. Et andet interessant eksempel er Ferruccio Busonis Chopin-indspilning fra 1922, hvor han starter med A-dur præluet, modulerer til Ges-dur og fortsætter med Ges-dur etuden fra opus 10<sup>12</sup>.

Men selv når man så spillede en given komposition, kunne 1800-tallets musikere sagtens finde på at improvisere en ny slutning eller overgang, fordi den pågældende musiker fandt et afsnit utilstrækkeligt - her kan nævnes organist Alfred Sittards version af Liszts "Ad nos ad salutarem undam" fra ca. 1928<sup>13</sup>. Ydermere opdagede 1800-tallets musikere tit modstemmer eller fremhævede tilsyneladende insignifikante noder blot for at skabe udvidet

<sup>9</sup> "Sergei Rachmaninoff - The Complete Recordings", [RCA Victor 09026-61265-2, 1992] og Raoul von Koczalski (1884-1948), "Raoul von Koczalski - Chopin" [Dante HPC042, 1996] - denne indspilning bærer titlen "Variantes Mikuli", hvor Koczalski spiller en forsiret version, som angiveligt via Karol Mikuli skulle stamme fra Chopin selv.

<sup>10</sup> Alfred Grünfeld (1852-1924), "The Piano G&Ts Volume 2" [Appian Publications & Recordings APR5532, 1996]

<sup>11</sup> En længere redegørelse af dette fænomen kan findes i *After the Golden Age* i kapitlet *A Suitable Prelude* (s. 101-138) [Oxford University Press, 2008]

<sup>12</sup> Her kan fremhæves "The Complete Josef Hofmann, vol 2 - The Golden Jubilee Concert" [VIA Audio VAIA/IPA 1020, 1992], Wilhelm Backhaus (1884-1969), en række ekstranumre i forbindelse med en koncert i Carnegie Hall, 30.03.1954. Optagelsen kan i skrivende stund ikke lokaliseres kommercielt eller online på internettet, men kan rekvireres hos undertegnede efter ønske. Ferruccio Busoni (1866-1924), "Busoni - Complete Recordings" [Naxos Historical 8.110777, 2004]

<sup>13</sup> Alfred Sittard (1878-1942), [www.ihorc.com](http://www.ihorc.com) (aflæst 03.09.2011)

flerstemmighed. Her kan nævnes Chopins Cis-mol vals, op. 64,2, hvor det i "Piú mosso"-delene var kutyme at fremhæve sidste ottendedel i hver takt. Denne specifikke praksis lægger sig naturligt ind under både det improvisatoriske, flerstemmighedsæstetikken og ikke mindst idéen om at betone optakter. Af indspilninger kan nævnes Sergei Rachmaninoff, Vladimir de Pachmann og Moriz Rosenthal<sup>14</sup>. Leopold Godowskys kæmpe produktion, både hans 53 bearbejdelser af Chopins etuder og også hele hans kunstneriske univers generelt, skal ses i dette lys og måske som kulmination på denne tradition, hvor han med noget, der ligner en besættelse, indarbejder modstemmer og kontrapunktiske bevægelser i allerede eksisterende værker. Edwin Henry Lemaresh udprægede brug af "thumbing" (altså at spille to manualer med én hånd), nogle gange dobbelt thumbing for at fremhæve mellemstemmer, er jo netop også en manifestation af denne tradition for at frasere flerstemligt.

Som en sidste iagttagelse skal nævnes, at disse ovennævnte tendenser var meget afhængige af det overordnede tempo. Det er tydeligt, at jo hurtigere et værks grundtempo er, det være sig Allegro, Presto og Vivace, desto mindre udsving blev der gjort, og jo nærmere man nåede Adagio, Largo og sågar Andante, desto flere forskydninger skete der i forhold til tempo, synkronitet og fraseringen af de forskellige stemmer. Et godt eksempel på dette er Alfred Grünfelds indspilning af F. Chopins Nocturne i As-dur, op. 32,2<sup>15</sup>. I de langsommere afsnit benytter han sig af alle de ovennævnte udtryksmidler, f. eks. det flerstemmige spil og asynkronitet, og i de hurtige afsnit spiller han ganske i takt med fuldstændigt lige trioler. Men så snart han bremser op, det være sig f.eks. ved formafsnit, bryder han abrupt synkroniteten og benytter sig igen af de ovennævnte udtryksmidler.

Alle disse karakteristika er jo en fravigen fra det noterede, hvilket er en praksis, som var ganske naturlig. Ja for så vidt en nødvendighed. Tekstfidelitet, som vi kender den med Urtext-idéen, fandtes ikke, og noder var netop blot som det engelske "Notes" antyder, notater om et givent værk. Når man havde læst notaterne, var det så om selv at fylde resten på.

Disse opførelsespraktiske tendenser, som ovenfor skitseret, kan spores i hele Europa i hele 1800tallet, det være sig fra Norge i nord (Edvard Grieg) til Rusland i øst (Sergei Taneyev) til England/Skotland i vest (Frederic Lamond) til Spanien i syd (Issac Albeniz). Centralt står naturligvis Frankrig, Tyskland/Østrig og Polen, det være sig fra Carl Reinecke fra 1824 til Raoul Koczalski født i 1884. Selvom man må tage det forbehold, at der naturligvis var kulturel udveksling til stede i form af gæstesolister og generel migration af kultur etc, må det dog konkluderes, at kulturel udveksling var på et minimum i forhold til i dag. På trods af det havde man på grundlæggende niveau samme opfattelse af, hvordan musik skulle udøves, dvs. at de grundlæggende forestillinger om musikkens væsen, æstetik og udtryk var ens. Man kan således sige, at for at f.eks. Franz Liszt kunne være populær i hele Europa, måtte der grundlæggende være en fælles forståelse af, hvordan musik skulle udføres. Det nyttede jo ikke noget, at den store mester kom sejrende ind i Prag, og så syntes det pragske publikum, at hans fraseringer og manérer var mærkelige og uforståelige. Hvis Franz Liszt kom og spillede i en moderne koncertsal i dag, ville størsteparten af publikum og kritikere antageligt ikke kunne

<sup>14</sup> De tre indspilninger kan bl.a. findes her "Sergei Rachmaninoff - The Complete Recordings", [RCA Victor 09026-61265-2, 1992], Vladimir de Pachmann (1848-1933), "Vladimir de Pachmann - Complete recordings volume 1" [Dante HPC056], Moriz Rosenthal (1862-1946),

<http://www.youtube.com/watch?v=QmpbwCCm7Ws> [aflæst 03.09.2011]

<sup>15</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=-JspNLI8x5Q> [aflæst 03.09.2011]

forstå hans måde at spille på og ville ganske hurtigt affeje det som mærkeligt og dybt excentrisk<sup>16</sup>.

Det er ganske åbenlyst, at de gamle indspilninger ikke blot er en afglans af 1800-tallets musikalske æstetik, men simpelthen er 1800-tallets æstetik. Det er derfor også åbenlyst, at disse gamle indspilninger direkte vidner om den æstetik, hvori Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Franz Liszt og Johannes Brahms fungerede og tænkte deres værker<sup>17</sup>.

Yderligere, hvis dette narrativ accepteres, kan man så gå videre og nå den delkonklusion, at denne æstetik er meget ældre end 1800-tallets musikere selv. Hvis alle musikere i 1800-tallet grundlæggende havde samme tilgang til det at spille musik, må deres æstetik være blevet funderet i en tradition, som rækker ud over dem selv, og den eneste logiske retning er tilbage i tiden. Dette støttes da også af skriftlige kilder fra både 1600 og 1700-tallet<sup>18</sup>.

Vi har altså at gøre med en spillestil, som kan antages at række århundreder tilbage i tiden, og som netop ikke kun er et udtryk for en spillestil mellem 1890-1940, hvor disse musikere indspillede deres musik og ej heller en spillestil, som kun havde fæste i 1800-tallet, men helt fundamentalt vidner om den spillestil, som J. S. Bach og W. A. Mozart, ja sågar Dietrich Buxtehude, stod for og tænkte deres musik udført i. Der er naturligvis sket mutationer i løbet af dette enorme tidsrum. F.eks. forsvandt barokkens detaljerede forsiringskunst med klaverets indtog, men overlevede dog langt op i 1800-tallet, hvilket musikere som Carl Reinecke vidner om. En direkte udløber af cembalotraditionen er ganske tydelig i 1800-tallets pianisters tendens til at bryde stort set alle akkorder. Tankevækkende er det, at Sergei Rachmaninoff, hvis hånd kunne strække en oktav plus en sekst, konsekvent bryder alle greb over en oktav, altså er det et udtryk for en stil og ikke en nødvendighed.

Så hvordan spillede Johann Sebastian Bach? Jeg er overbevidst om, at hvis man lytter på Joseph Joachims indspilning fra 1904 af satser fra J. S. Bachs værker for soloviolin, Sergei Rachmaninoffs Sarabande fra J. S. Bachs partita i D-dur eller Carl Reineckes indspilning af Largettoen fra Klaverkoncert nr. 26 af W. A. Mozart, er vi stiltisk og æstetisk i det miljø, hvori musik af både J. S. Bach og W. A. Mozart blev undfanget<sup>19</sup>. En stil og æstetik som er præget af at frasere flerstemmigt, asynkronitet, improvisation og ikke mindst en frihed i forhold til teksten i et omfang næsten ufatteligt for en moderne musiker og lytter.

### Tilfældet Edwin Henry Lemare

Og hvad har alt dette med Edwin Henry Lemare at gøre? Edwin Henry Lemare indskriver sig i denne gamle spilletradition som den sidste generation sammen med pianister som Sergei Rachmaninoff, Josef Hofmann og Alfred Cortot samt organister som Charles-Marie Widor og Alfred Sittard. Som belyst repræsenterer de en grundlæggende musikalsk æstetik, der var meget ældre end de selv. Uden at have adgang til optagelser med ham ville man med kendskab til skriftlige beskrivelser om ham og historiske indspilninger generelt hurtigt og ret

<sup>16</sup> Se evt. Alan Walkers biografi i tre bind om Franz Liszt, Cornell: Cornell University Press, 1987, 1991, 1995

<sup>17</sup> Her kan evt. henvises til Johannes Brahms cylinderindspilning fra 1889, "Historische Stimmen aus Wien Vol. 5 – Brahms spielt Klavier" [Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft OEAW PHA CD 5]

<sup>18</sup> Blot for at nævne nogle få; Frescobaldi, Girolamo, forord til "Il primo libro di toccate", 1616/37, Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753/1762, Türk, Daniel Gottlieb, Klavierschule, Leipzig & Halle, 1789.

<sup>19</sup> Joseph Joachim (1831-1907), <http://www.youtube.com/watch?v=i3wysuAIDGc> [af læst 03.09.2011]

nøje kunne formulere de mest fundamentale træk af hans spillestil. Alle skriftlige kilder, det være sig koncertanmeldelser og beskrivelser fra kollegaer, vidner om, at han var en blændende virtuoso, ikke mindre end verdens bedste organist. Vi ved at han var betaget af Johann Strauss' valsestil. Vi ved, at hans førsteopførelse udenfor Bayreuth af Parsifal blev lovprist af Felix Mottl (og dermed Cosima Wagner, Richard Wagners datter). Vi ved, at hvor end han drog hen i Europa, USA og Australien, blev han hyldet som orglets ubestridte mester – altså i stil med Franz Liszt på klaver. Vi ved, at hans publikum talte imellem 3000-10000 mennesker til hver koncert, så hans virke kan dermed ses i sammenligning med pianister som pianisten Alfred Grünfeld, der også var "folkets" musiker ud over at være en fremragende pianist. Vi ved fra hans transskriptioner og originale værker, at han som Leopold Godowsky var besat af flerstemmighed, jvf. iagttagelserne vedr. Thumbing-teknikken. Han var altså i alle henseender en musiker typisk for 1800-tallet og funderet i 1800-tallets opførelsespraktiske æstetik<sup>20</sup>.

Derfor kan man med en vis sikkerhed uddrage nogle af hans spillemæssige træk. Han ville frasere flerstemmigt og i rigt omfang benytte sig af rubato. Han ville spille asynkront i forhold til ikke at spille akkorder på samme tid og asynkront i forhold til at frasere så flerstemmigt, at hver linje i musikken ville få sit eget rubato og sin egen frasering. Derved ville asynkronitet på tværs af et nodebillede være naturligt forekommende. Han ville med moderne øren svinge utrolig meget i det generelle tempo, og sidst men ikke mindst ville han betone optakter og spille *inégal*.

Nu er det så heldigt, at han faktisk indspillede. Han indspillede fire sider 78'ere i 1927 indeholdende hans (berygtede) Andantino, et arrangement af Schumanns Träumerei og to langsomme arrangementer af populære sange<sup>21</sup>. Udover dette indspillede han en lang række orgelruller for M. Welte and Sons i 1913, men disse har indtil nu været utilgængelige bortset fra nogle ganske få overførsler. Disse 78'-indspilninger kan umiddelbart virke banale, tangerende det patetiske, men lytter man efter, opdager man hurtigt, at Edwin Henry Lemares versioner af Träumerei og Andantino'en byder på alle disse ovennævnte karakteristika. Träumerei-fortolkningen byder netop på *inégalité*, betonede optakter, flerstemmig behandling, asynkron akkorder og store udsving i det generelle tempo. Efter ovenstående gennemgang af nogle af 1800-tallets opførelsespraktiske tendenser kan det udelukkes, at det blot er excentriciteter, med hvilke Edwin Henry Lemare spiller. Til sammenligning kan man lytte til Alfred Grünfelds indspilning af Träumerei fra 1913, som er slående ens<sup>22</sup>. I Andantino'en spiller Edwin Henry Lemare akkompagnementet med sit eget rubato fuldstændig uafhængigt af melodien bevægelser og rubato.

Edwin Henry Lemare benytter sig netop fuldt ud af disse beskrevne virkemidler, og dermed placerer han sig direkte ind i den selv samme tradition, som først dokumenteres med Carl Reinecke via Camille Saint-Säens, Edvard Grieg, Charles-Marie Widor, Raoul Pugno, Ignaz Paderewski, Sergei Rachmaninoff, Josef Hofmann og siden til folk som Ignaz Friedman og Raoul Koczalski.

Som beskrevet i artiklen til min første CD med orgelmusik af Edwin Henry Lemare ("Edwin H. Lemare – Organ Works Vol. 1"), oplevede Edwin Henry Lemare, at han gik "af mode", endnu

<sup>20</sup> Se Nelson Bardens biografi om EHL i fire dele trykt i The American Organist, 1986

<sup>21</sup> [http://www.charm.rhul.ac.uk/sound/sound\\_search.html](http://www.charm.rhul.ac.uk/sound/sound_search.html) [aflæst 03.09.2001]

<sup>22</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=z8NTjnK8MsI> [aflæst 03.09.2011]

mens han var i live. Han blev systematisk skrevet ud af musikhistorien. Edwin Henry Lemares liv var spektakulært i alle henseender, og lige så tidstypisk som enhver anden romantisk virtuoso. Han, sammen med Sergei Rachmaninoff, Alfred Cortot og Josef Hofmann, markerede som nævnt sidste generation af denne gamle spilletradition, hvorefter nye skikkelser med en, hvad vi forstår som moderne spillestil, begyndte at gøre sig gældende. Her kan nævnes folk som pianisterne Arthur Rubinstein og Rudolf Serkin og organisten Marcel Dupré.

Det er ganske tydeligt, at inden for visse dele af orgelverdenen – det er nok især udpræget i Tyskland og i de områder, som var særlig tyskorienterede – gik man væsentligt mere radikalt til værks end i andre områder, når det gjaldt om at få indført denne moderne spillestil med krav om saglighed, objektivitet og strenghed. Sergei Rachmaninoff bevarede sit ry som en fænomenal pianist og musiker og på trods af, at han blev anset for et koryfæ i den sidste tid. Han indspillede f.eks. et ganske stort antal plader i 1942, altså mindre end et år før han døde, og hvis der ikke havde været interesse for hans kunst, var dette ikke sket. Charles-Marie Widor bevarede også sin status som den franske orgelmusiks Père Sprituel på trods af sine høje alder og forældede spillestil<sup>23</sup>.

Edwin Henry Lemares skæbne var desværre anderledes, hvilket ganske givet skyldtes hans tilknytning til det engelske symfoniske orgel og ikke mindst dets repertoire af transskriptioner og en bred folkelighed. Det nye og moderne krav stemte slet ikke overens med den æstetiske tilgang, Edwin Henry Lemare stod for. Jeg vil citere en bemærkning om Edwin Henry Lemare' sidste besøg i England i 1922, som utrolig præcist formulerer problematikken:

*"There was a great deal of sentimentality to his playing – a tendency to be a little bit lush [...] But Dupré electrified us, and Bonnet made us sit up and think. [...] but my impression was that Lemare was rather a drawback from the other two. Possibly he was more in the style that we knew and expected, but the feeling was that he hadn't got as much to say."*<sup>24</sup>

Den udbytterige dialektiske forbindelse mellem mange generationer af musikere igennem mange århundreder blev i begyndelsen af det 20. århundrede skiftet ud med en totalitarisme og til tider fanatisme. I stedet for at forholde sig til sin arv vendte man sig radikalt fra den og gjorde direkte det modsatte. Forklaringen på dette er utroligt mangefacetteret, og det vil være alt for omfattende at gå i dybden med det her. Generelt kan man dog ret markant spore en ny spillestil fra omkring 1940 og frem, og denne spillestil var så anderledes, at den ikke kunne inkludere folk som spillede "gammeldags". Forklaringen rummer elementer fra de politiske, intellektuelle og naturligvis de kulturelle områder, men også selve plademediet og brugen af magnetbåndet og dets mulighed for at klippe og redigere var medvirkende.

### Hvad gør vi så?

Når vi som klassiske musikere spiller musik, er vi næsten altid bundet til den problematik at skulle spille musik, som er utidssvarende – altså dybest set en anakronisme. Men hvad gør vi så? Autencitet er ofte et nøgleord i en sådan diskussion. Hvordan gør vi noget autentisk, og hvad gør, at noget er autentisk?

<sup>23</sup> Se evt. Oosten, Ben van, *Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn: P. Ewers, 1997

<sup>24</sup> Barden, Nelson, Part 4: San Francisco, Portland, Chattanooga, Hollywood, *The American Organist* Vol.20, No.8, August 1986



Man kan sige, at vores job er at fortolke og gøre musikken aktuel i det 21. århundrede for et nutidigt publikum og i en nutidig kontekst. Dette kan forklares med den tyske filosof Hans-Georg Gadamer's begreber om *erfaringshorisonter* og *horisontsammensmeltninger*. I følge Hans-Georg Gadamer har enhver tid og enhver person sin egen erfaringshorisont, som er givet via tid, historie og sted. Altså har vi i det 21. århundrede og f.eks. J. S. Bach hver vores erfaringshorisonter. Vores (moderne) opgave er så via studier på bedste vis at indkredse J. S. Bach erfaringshorisont. Når vi så fortolker, i følge Hans-Georg Gadamer, er tricket ikke at genetablere J. S. Bachs erfaringshorisont, for det er vi dybest set ude i stand til. Vi skal derimod foretage en horisontsammensmeltning og dermed skabe en ny erfaringshorisont for både os i det 21. århundrede og J. S. Bach. Derved bliver den hermeneutisk fortolkende manøvre ikke et forsøg på en tidsmaskine tilbage i tiden, men en bevægelse i nutiden indeholdende store dele af en gammel erfaringshorisont<sup>25</sup>.

Nu skulle man tro, at når musikere i det 20. århundrede har skullet fortolke et værk af J. S. Bach, W. A. Mozart eller helt åbenlyst romantikkens komponister, har de vendt sig imod de historiske indspilninger. Men det har de fleste ikke på trods af den evige jagt på autenticitet. Der er blevet konstrueret historiske praksisser, opførelsespraktiske paradigmer ud fra en lang række skriftlige kilder og ikke mindst påståede overleverede idéer fra mentorer og læremestre, hvilket i og for sig er virkelig fint, men det klingende resultat er dog utrolig langt fra det, som de gamle indspilninger vidner om.

Disse tendenser er godt eksemplificeret i et brev af den legendariske Pulitzerpris-modtager, musikkritiker og forfatter til mange værker om historiske indspilninger og musikere, Harold C. Schonberg, hvor han i 1997 beskriver sin deltagelse som jurymedlem i den berømte Chopin klaverkonkurrence i Warszawa i 1995:

*"After the finals we retired for a discussion session. The head of the jury, Jan Ekier, dismissed the efforts of the one good pianist. This, he said, was not "the true Chopin style."*

*I saw red, and grabbed the microphone.*

*"Mr. Ekier," I said, "I think I know something about the Romantic style. But what is the true Chopin style? Is the true Chopin style represented by the Polish pianist Paderewski, with his poor technique, exaggerated rubatos and constant tempo shifts? Or is it represented by the Polish pianist Hofmann, whose style was pure, simple and if anything, classic? Or the Polish pianist Friedman, with the exuberance and rhythmic freedom you all admire? Or the Polish pianist Arthur Rubinstein, with his unaffected, warm, very literal approach? Tell me, what is the true Chopin style?"*

*Pause.*

*"Well, that was yesterday. Today is today."*

*Bullshit."*<sup>26</sup>

De ovenfor belyste opførelsespraktiske karakteristika, som kan iagttages fra historiske indspilninger, er stort set ikke tilstedeværende i den stil og æstetik, som præger moderne klassisk musikudøvelse, og det i en tid hvor en meget stor del af en musikers legitimitet og autoritet hentes fra en (påstået) historisk bevidsthed og historiserende vinkel. Det er virkelig

<sup>25</sup> Her kan henvises til Gadamer, Hans-Georg (2004) [1960], Sandhed og metode, København: Forlaget Systime, 2004

<sup>26</sup> Note til "A Century of Romantic Chopin", Marston Records [54001-2, 2010]

påfaldende nu, hvor alle generationer af 1800-tallets musikere er bevaret i form af diverse klanglige dokumenter, at moderne klassiske musikere ikke har lyttet til dem, uddraget nogle principper og (måske) taget ved lære.

Lad os som klassiske musikere blive inspireret af store middelalderlige katedraler, berømte koncertsale, skrattende shellacplader, pianoruller og gamle støvede traktater skrevet med gotisk skrift. Lad os i glimt genopleve svundne tiders klange, publikumshysteri og lad os via nodeskriften kigge over skulderen, imens de store mestre komponerede, men lad os hele tiden holde os for øje, at den "autentiske" musikudøvelse forstået som den eksakte gengivelse af en svunden tids musikudøvelse er blændværk og grundlæggende et falsum.

Vores fordring som klassiske musikere er ikke at rejse stakkels J. S. Bach fra graven igen og bede ham om at spille – nej vi skal med Hans-Georg Gadamer's ord spille musik med udgangspunkt i vores egen erfaringshorisont og med vores moderne muligheder, og først da bliver musikken autentisk.

*Lars Rosenlund Nørremark, Aarhus, september 2011*

### Kilder:

#### CD'er

"Ignaz Friedman – The Complete Solo Recordings 1923-1936", Pavillion Records [IF2000, 1992]

"Sergei Rachmaninoff – The Complete Recordings", RCA Victor [09026-61265-2, 1992]

"Raoul von Koczalski – Chopin", Dante [HPC042, 1996]

"The Piano G&Ts Volume 2", Appian Publications & Recordings [APR5532, 1996]

"Vladimir de Pachmann – Complete recordings volume 1", Dante [HPC056, 1996]

"Busoni – Complete Recordings" Naxos Historical [8.110777, 2004]

"The Complete Josef Hofmann Vol. 8", Marston Records [52044-2, 2005]

"Legendary Piano Recordings", Marston Records [52054-2, 2008]

"The Dawn of Recording – The Julius Block Cylinders", Marston Records [53011-2, 2008]

"Great Pianists – Rachmaninov 1", Naxos Historical [8.112020, 2009]

"The Welte Mignon Mystery Vol. XIII", Tacet [177, 2009]

"A Century of Romantic Chopin", Marston Records [54001-2, 2010]

"The Welte Mignon Mystery Vol. XV", Tacet [179, 2010]

#### Bibliografi:

Barden, Nelson, *Part 1: Becoming the Best*, The American Organist Vol.20, No.1, January 1986

Barden, Nelson, *Part 2: Pittsburgh and Australia*, The American Organist Vol.20, No.3, March 1986

Barden, Nelson, *Part 3: The Midlands, Liverpool, Freiburg*, The American Organist Vol.20, No.6, June 1986

Barden, Nelson, *Part 4: San Francisco, Portland, Chattanooga, Hollywood*, The American Organist Vol.20, No.8, August 1986

Gadamer, Hans-Georg (2004) [1960], *Sandhed og metode*, København: Forlaget System, 2004

Hamilton, Kenneth, *After the Golden Age*, Oxford: Oxford University Press, 2008

Leech-Wilkinson, Daniel, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, chapter 6, London: CHARM, 2009  
www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap6.html. (aflæst 03.09.2011)

**Internet**

Diverse opslag fra *The Reproducing Piano Roll Foundation*, <http://www.rprf.org> (aflæst 03.09.2011)

Diverse opslag fra *The International Historical Organ Recording Collection*, [www.ihorc.com](http://www.ihorc.com) (aflæst 03.09.2011)

Diverse opslag fra *Youtube*, [www.youtube.com](http://www.youtube.com) (aflæst 03.09.2011)

Diverse opslag fra *Encyclopedic Discography of Victor Recordings*, <http://victor.library.ucsb.edu> (aflæst 03.09.2011)

*Jeg gerne takke Christine Heuck Christensen, Torben Bech Schnedler, Jens Ramsing, Ulrik Spang-Hanssen og Simone Sefland Pedersen for kritik i forbindelse med nærværende artikel.*