

PubliMus

En skriftserie om musik

Ulrik Spang-Hanssen
Det fraværende ornament

PubliMus nr. 65-22

Århus, november 2022

Skriftserien PubliMus
v/ redaktør Carl Erik Kühl
Klintevej 24
8240 Risskov
Tlf: +45 30707830 · e-mail: carlerikkühl@gmail.com

Redaktion:
Carl Erik Kühl, ansvarshavende redaktør.
Celine Hastrup
Mikkel Thrane Lassen
Valdemar Lønsted
Christian Munch-Hansen

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Ulrik Spang-Hanssen

DET FRAVÆRENDE ORNAMENT

En selvhjælpsguide

Måske smager det ikke perfekt, men det smager formentlig stadig godt.¹

Denne artikel er tænkt som en håndsrækning til alle, professionelle som amatører, der har lyst til binde an med at spille tidligere tiders musik, og som stiller sig meget tøvende over for den store udfordring, som spørgsmålet om ornamentik udgør. Der er mange spørgsmål, der skal besvares, og man må vel at mærke holde sig for øje, at det er en stillingtagen i sig selv, hvis man blot viger udenom. Her er blot opremset nogle af de vigtigste:

- Hvordan udfører man de ornamentter, der står?
- Må man kun spille dem på én bestemt måde?
- Kan man erstatte dem med andre?
- Må man tilføje flere?
- Bør man ligefrem tilføje flere?
- Hvor vigtigt er det, at man har specialistviden om lige præcis den stilart, man spiller i nu?

Og mange flere. Her vil jeg indledningsvis forsøge at tage pippet fuldstændig fra læserne ved at hævde, at hele ornamentik-området er en gigantisk

rodebutik. Den opfindsomhed, som igennem århundreder er lagt for dagen, er intet mindre end betagende, men den bevirker også, at der er meget få absolutte regler, som man for alvor kan gøre gældende – om overhovedet nogen. Det vil derfor sige, at chancerne for at komme til at forbryde sig mod den praksis, en eller anden given komponist måtte have haft, er meget store. For det første kan det være vanskeligt at bestemme eksakt, hvordan forholdene og smagen har været på et bestemt sted til en bestemt tid, for det andet er det langt fra givet, at de enkelte kunstnere altid har holdt sig til én bestemt fremgangsmåde. Det er der faktisk meget der kan tyde på, at mange af dem ikke har. Derfor er det svært at præsentere entydige løsninger, men netop dét er på den anden side vældig frisættende, da det kræver den udøvendes fantasi og smag.

I det efterfølgende skal det forsøges at give et sammenfattende indblik i, hvad mulighederne kunne være. Der er udeladt en mængde muligheder, ligesom enkeltperioder ikke er detaljeret behandlet. Formålet er ikke at sætte den udøvende i stand til at identificere mærkelige tegn eller til at vide, hvordan et givet repertoire behandles helt korrekt. Formålet er at give vedkommende en idé om, hvad man kan stille op, hvis der, som det ofte er tilfældet, slet ikke står nogen ornamenter angivet. Artiklen vil indeholde grove generaliseringer, ind imellem så grove, at det nærmer sig det videnskabeligt forkerte. Jeg ved det godt og beder eventuelle specialister blandt læserne have forståelse for, at formålet kræver en vis forenkling.

Om

I 1908 holdt den ansete østrigske arkitekt Adolf Loos et foredrag, der med sin provokatoriske titel *Ornament und Verbrechen*², altså 'Ornament og forbrydelse', skulle komme til at forudgribe de kommende godt hundrede års holdning til dekorationskunst og udsmykning. Foredraget blev publiceret i *Frankfurter Zeitung* i 1929 og fremkaldte i sin samtid stor harme, men også entusiastisk tilslutning fra mange ligesindede, ikke mindst i arkitektbranchen.

Hans synspunkt er kort fortalt, at dekorationslyst er lig med primitivitet. Han skriver: ”Barnet er amoralsk. Papuaneren er det for os ligeledes. Papuaneren slakter sine fjender og fortærer dem. Han er ingen forbryder. Men hvis det moderne menneske slakter og fortærer nogen, så er han er forbryder eller en degenereret person. Papuaneren tatoverer sin hud, sin båd, sin åre, kort sagt alt, hvad han kan lægge hånd på. Han er ingen forbryder. Det moderne menneske, som tatoverer sig, er en forbryder eller en degenereret person. Der gives fængsler, i hvilke 80 procent af de indsatte har tatoveringer. De tatoverede, som ikke er i forvaring, er latente forbrydere eller degenererede aristokrater.”³ Og lidt senere i artiklens indledning når han, efter denne noget diskutabel konstatation, frem til følgende læresætning: ”Kulturens udvikling er ensbetydende med fjernelsen af ornamentet fra brugsgenstanden”. Nu kan man hævde, at eftersom Loos senere i livet blev dømt for pædofili, har fjernelsen af ornamentet muligvis ikke helt reddet ham selv fra forbrydelse og degenerering, men uanset dette er sentensen selvfølgelig absurd. Kulturen udvikler sig, som den vil – ligesom sproget, med aldeles ophøjet foragt for, hvad vi ældre medborgere måtte mene er korrekt sprogbrug. Ikke desto mindre var mange i Loos’ samtid, f.eks. komponisten Arnold Schönberg, fuldstændig enige med ham i dette synspunkt, og det har ydermere bevaret en stor gennemslagskraft til denne dag. Man behøver blot at kaste et blik rundt i nyere bydele for at konstatere en næsten fuldstændig mangel på gesimser og dekorationer, og selvom Dansk Arkitektur Centers hjemmeside mener, at modernismen i arkitekturen varede fra år 1900 til 1970, så er der ikke kommet flere udsmykninger siden.

Denne tendens har også holdt sig i musikken, selv inden for den såkaldt historisk velinformerede del af den ældre musik. Den amerikanske musikforsker og debattør Richard Taruskin argumenterede allerede sidst i det 20. århundrede for, at den moderne barokmusik på originalinstrumenter i alt væsentligt er en moderne bevægelse, mere end det er en barok sådan.⁴ Ikke meget har ændret sig i de 25 år, der er gået siden Taruskins bog. Jeg overværede for nylig en i øvrigt udmærket koncert med musik af Bach på originalinstrumenter eller kopier af sådanne. Det var dygtige musikere, de

intonerede godt og havde god klang, alt var i orden, men der var ikke en eneste lille trille i sigte i deres version af Bachs *Die Kunst der Fuge*. Det mindede meget om udførelsen i dette eksempel:

<https://www.youtube.com/watch?v=TXnjFiLSKDs>

J.S. Bach, *Die Kunst der Fuge*. Holland Baroque.

Man kan roligt konstatere, at det ikke er en tankegang, der var særlig almindelig før Loos, og den ville med sikkerhed have været meget fremmedartet på Bachs tid. At dette er tilfældet, kan man let se ved at betragte et utal af slotte, kirkebygninger, biblioteker og våbenskjold og meget mere fra perioden. Her er et enkelt eksempel, biblioteket i Admont i Østrig fra 1776 ved arkitekten Josef Huber:



Biblioteket i Admont, Østrig

Det næste billede er fra DOKK1, Aarhus' sidste skrig i biblioteksbranchen. Forskellene er slående, men det er lighederne også. Begge rum er i flere niveauer og har højtsiddende lysindfald og søjler. Der er altså ligheder i den måde, to arkitekter med 250 års mellemrum har tænkt 'bibliotek'. Forskellene består navnlig i, at der på billedet af det moderne bibliotek ikke er nogen bøger

og meget få ornamenter, kun en enkelt hængende fremtoning midt i rummet, der meget tydeligt kan rubriceres under begrebet 'kunst', og derfor ikke rigtig tæller med:



DOKK1, Århus

På samme måde vil jeg hermed vove den påstand, at tilstedeværelsen eller fraværet af ornamenter og udsmykninger netop udgør en af hovedforskellene på et udtryk, som en barokmusiker ville kunne have genkendt, og det vi som oftest hører i dag. Nu kunne man have troet, at det ville være anvendelsen af gamle instrumentformer, der først og fremmest ville gøre et dramatisk og fremmedartet indtryk på os. Men det er faktisk ikke tilfældet. Hør f.eks denne udførelse af Contrapunctus I fra *Die Kunst der Fuge*, som vi også stødte på før:

<https://www.youtube.com/watch?v=2Dwp-TWboY0>.

J.S. Bach, *Die Kunst der Fuge*. Essener Philharmoniker.

Disse musikere spiller ikke på historiske instrumenter, det kan man blandt andet se på celloens pind og kontrabassens snegl, men bortset fra at instrumenteringen er lidt forskellig, tempoet en anelse hurtigere og stemningen tilbage i $a=440$, så er selve opfattelsen af værket præcis den samme. Det ville være ganske vanskeligt i en blindtest at afgøre, hvem der spillede "historisk",

og hvem ikke. Havde man nu derimod forestillet sig, at nogen havde spillet værket med blot en moderat (efter tidens målestok) tilsætning af krummelurer og gesvejsninger, så var udtrykket blevet et helt andet:

<https://publimus.dk/sites/default/files/audio/31%20Die%20Kunst%20der%20Fuge.mp3>

J.S. Bach, *Die Kunst der Fuge*. Ulrik Spang-Hanssen, orgel

Hvor meget?

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) indleder det andet hovedkapitel i sin berømte bog *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*⁵ således:

”Ingen har vel tvivlet på ornamenternes (‘Manieren’) nødvendighed. Det kan man mærke derved, at man overalt træffer på dem i rigelige mængder. De er dog uundværlige, når man ser på deres anvendelighed. De binder tonerne sammen; de gør dem beåndede; de giver dem, når det er nødvendigt, et vist eftertryk og vægt; de gør dem behagelige og tiltrækker derved en særlig opmærksomhed; de hjælper til at forklare deres indhold; om så dette er sørgeligt eller glædeligt eller af hvilken beskaffenhed, det sig være vil, så bidrager de altid dertil; de giver en anselig del af anledningen og substansen til det sande foredrag; en middelmådig komposition kan derigennem blive forbedret, hvorimod det bedste stykke uden dem vil forekomme tomt og indholdsløst, og det klareste indhold til hver en tid fremtræde utydeligt.”⁶

Derpå fortsætter Carl Philipp straks med en advarsel mod forkerte ornamentter, mod rigtige ornamentter forkert anbragt og sluttelig mod at bruge for mange af dem. Her vil det dog nok være på sin plads indledningsvis at anbringe en advarsel mod advarsler. En advarsel har altid et ærinde. Det kan være at tale for indførslen af en ny praksis eller at advokere for bibeholdelsen af en forældet praksis, som egentlig er gået af brug, det må man læse sig til ud af sammenhængen. Meget ofte har advarslerne tillige et polemisk ærinde. I dette tilfælde kan man se, at forfatteren gør sig til talsmand for, at komponisterne selv skal angive, hvilke udsmykninger der skal bruges, hvilket han roser franskmændene for at gøre. Han synes dog, at de førhen har anbragt for mange, næsten på hver eneste node, skriver han. Og angående mængden af

ornamenter er det ikke vanskeligt at finde citater, der på den ene side taler for nødvendigheden af udsmykning fra performerens side, på den anden side kraftigt advarer herimod. Her har vi Carl Philipps kollega Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795): “Man har bemærket, at det ikke er nok at afspille et antal foreskrevne klange i deres noterede rækkefølge og tidsmæssige værdier. Man har fundet, at det er nødvendigt at gøre denne række følsom for gehøret på en behagelig måde for at borttage enhver råhed, der endnu måtte klæbe til kompositionen, fra den. Heraf er spillemanererne vokset frem...”⁷

Modsat er der ingen ende på advarslerne, her er det Johann Mattheson (1681-1764), der opregner alle de mange fejl, en sanger kan gøre sig skyldig i: ”For det syvende opstår en stor forvirring, når figurer eller manerer [ornamenter], det være sig ved sang eller spil, bliver anbragt helt i uoverensstemmelse med de andre stemmer, eller også skejer således ud ifølge de fordærvede vælske [italienske] tvangsforestillinger, at de grundlæggende afbryder melodien og vidner om en meget slet smag.”⁸ For at få en nogenlunde retvisende idé om antallet af ornamenter må vi vende os til steder i skrifterne, hvor ornamentmængden ikke er det primære anliggende, hvor argumenterne rettes andetsteds hen, og ornamenterne bare ’følger med’.

Den spanske komponist Francisco Correa de Arauxo (1584-1654) beskriver i et fyldigt forord til sin *Facultad Organica* fra 1626 sin måde at notere på, sine fingersætninger og meget andet. Her kommer han ind på brugen af ornamenter, og han bruger fortrinsvis to slags: *quiebro*s, som vi enten ville kalde dobbeltslag eller mordenter, eller *redobles*, triller med forslag. Nærmest i en slags eftersætning til beskrivelsen af disse ornamenter kommer så følgende betragtning: ”Hvis musikken er fuldstændig (eller for størstedelen) uudsmykket [spansk *llana*, dir. overs. ’flad’], skal man ornamentere den med disse udsmykninger. Således kan en af disse bruges på alle slag på hel- og halvnoder (i overensstemmelse med de anførte regler), og det vil lyde godt, hvis nogle af tonerne indimellem forbliver uornamenterede. På fjerdedele i langsomt tempo kan man udføre en simpel *quiebro*, men kun på nogle af dem, ikke på alle. Jeg har set det gjort (om end sjældent) på ottendedele (i meget langsomt tempo og efterfulgt af sekstendedelsnoder), men aldrig på sekstendedele.”⁹ Her kan det være nyttigt at gøre sig klart, at alle disse

nodeværdier er fordoblet i forhold til den almindeligste nutidige notationspraksis. Det er tydeligvis Correas anliggende at forklare, hvor man kan bruge disse ornamentter, som han lige har belyst, og i den sammenhæng falder så den interessante bemærkning, at det vil "lyde godt, hvis nogle af tonerne indimellem forbliver udsmykkede". Disse udgør altså undtagelsen og har netop derved stor effekt.

Johann David Heinichens (1683-1729) afhandling *Der Generalbass in der Composition* fra 1728 er en udvidelse og bearbejdelse af hans egen *Gründliche Anweisung* fra 1711. Som titlen antyder, er hovedanliggendet at uddanne kommende generalbassspillere i kunsten at udfærdige en brugbar og smagfuld udsættelse af bassen i overensstemmelse med de derfor gældende regler. Hovedvægten ligger altså på et grundigt satsarbejde med stemmeføringsregler, fordoblingsregler og den slags. Men i 1728 finder han det nødvendigt at tilføje et kapitel, som hedder 'Vom manierlichen Generalbass', ('Om den udsmykkede generalbas'). Han indleder kapitlet med at gøre opmærksom på, at man selvfølgelig hverken kan eller skal forlange af begynderen, at han skal spille en større 'Manieren-Equipage' eller en alt for kulørt generalbas, inden han har begyndelsesgrundene på plads. Det vigtigste er, at han kan spille harmonierne, "ikke som før i tiden tre-stemmigt, men med 4, 6, 8, eller endnu flere stemmer". Så er der heller ikke så mange fingre til overs til at spille ornamentter. Ikke desto mindre kan der være stille passager eller andre anledninger - det kan være, hvis man spiller orgel [sic!] - til at anbringe nogle forsiringer med smag og diskretion. Forsiringerne er altså tydeligt en biting, som først kommer i spil som det allersidste, kan vi forstå. Men så kommer det: "Kunsten at spille en [manierlichen] generalbas består i, at man ikke overalt blot fladt anslår sine akkorder, men at man i alle stemmer (især i den yderste stemme i højre hånd, som stikker mest frem) hist og her anbringer en forsiring, hvilket ved et 4- eller lejlighedsvis 5- til 6-stemmigt akkompagnement med al bekvemmelighed lader sig gøre."

I stedet for dette slette akkompagnement:

Eks. 1

J. D. Heinichen, *Der Generalbass in der Composition*

ville det falde meget sirligere ud således:

Eks. 2

J. D. Heinichen, op. cit.

Selvom det for de fleste vil være ubekvemt at læse denne gamle c-nøgle fremgår det dog klart, at Heinichen tilføjer ti triller på tre takter. Selvom forfatteren i en fodnote udtrykkeligt gør opmærksom på, at det ikke er meningen, at man skal anbringe lutter triller i så kort et eksempel, så er det altså faktisk ikke ornamenternes antal, der gør ham betænkelig, kun det faktum, at det alene er triller. Han ville tydeligvis ikke have haft noget problem med at anbringe ti ornamenters på tre takter, hvis deres art blot var mere varieret.

En tilsvarende indirekte indikator på ornamentmængden finder man på en optagelse af et mekanisk orgel fra 1790 eller måske lidt før, et instrument som er lavet af orgelbyggeren Henry Holland. Dette orgel har bl.a. to tromler med Händels orgelkoncerter op. 4 nr. 2 og nr. 5. De frembyder rigt ornamenterede versioner af disse værker, og der er adskillige bemærkelsesværdige egenskaber ved dem. De langsomme satser er rigt ornamenteret, i F-dur koncertens 1. sats

er det stort set hver eneste node, bortset fra at der på et tidspunkt kommer tre noder uden ornamenter, hvilket faktisk har en ret påfaldende virkning i sammenhængen.

<https://publimus.dk/sites/default/files/audio/Ha%CC%88ndel%20Concert%20no%205.mp3>

G.F. Händel, *Orgelkoncert nr. 5*. Ulrik Spang-Hanssen.

Det er således helt i overensstemmelse med det, som allerede Correa de Arauxo ovenfor udtaler: ”det vil lyde godt hvis nogle af tonerne indimellem forbliver uudsmykkede”. Mere overraskende kan det derimod forekomme, når også de livligere satser fremtræder mere ornamenterede, end en moderne opfattelse ville have dikteret, endda også selvom denne opfattelse skulle være ’historically informed’. Eks. 3 viser en ornamenteret version af begyndelsen af den kendte ’See, the Conquering Hero Comes’ fra Händels oratorium *Judas Maccabæus*.¹⁰ Vi ser her, at langt de fleste af de længere nodeværdier ornamenteres, samtidig med at ottendedelene bliver punkteret, eller sagt på en anden måde spilles *inégal*, hvilket er et udtryk, der refererer til den franske manér med at spille visse underdelinger ulige. Dette vil føre for vidt at komme ind på her, men udgør et vældig interessant aspekt af ornamentationstanken.¹¹ Disse versioner af kendte stykker fra Henry Hollands orgel er i vores sammenhæng særdeles interessante, fordi de udgør et klingende vidnesbyrd om, hvad der rent faktisk formodedes at finde sted. Her er der ikke bare tale om påstande, argumenter og debatindlæg, nej, tromlernes ”programmører” har skullet sætte en stift for hver tone, der skulle udløses. Det vil sige, at der her har skullet sættes mange flere stifter end i den uudsmykkede originalversion, således som den fremtræder i de oprindelige udgaver. Det har man selvsagt kun gjort, hvis man har skønnet det nødvendigt for at fremkalde en genkendelig Händeloplevelse, der kunne være velbehagelig for aftagerne af disse instrumenter – det kræsne og købedygtige publikum.

Eks. 3

The image displays three systems of musical notation for the piece 'See the conqu'ring hero comes' by G.F. Handel. Each system consists of two staves: the top staff is the 'Original Melodi' and the bottom staff is the 'Ornamenteret' (ornamented) version. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The ornamented version includes various ornaments such as triplets (marked with '3') and sixteenth-note runs (marked with '6'). The second system continues the melody, with the ornamented version featuring a long sixteenth-note run (marked with '9') and a triplet. The third system shows the end of the piece, with the ornamented version including several triplets and a final sixteenth-note run (marked with '9').

<https://publimus.dk/sites/default/files/audio/See%20the%20conquering%20hero%20comes%20uornamenteret.mp3>

<https://publimus.dk/sites/default/files/audio/See%20the%20conquering%20hero%20ornamenteret.mp3>

G.F. Händel, af *Judas Maccabæus*. Original og ornamenteret.

Vi ser her, at langt de fleste af de længere nodeværdier ornamenteres, samtidig med at ottendedelene bliver punkteret, eller sagt på en anden måde spilles *inégal*, hvilket er et udtryk, der refererer til den franske manér med at spille visse underdelinger ulige. Dette vil føre for vidt at komme ind på her, men udgør et vældig interessant aspekt af ornamentationstanken.¹² Disse versioner af kendte stykker fra Henry Hollands orgel er i vores sammenhæng særdeles interessante, fordi de udgør et klingende vidnesbyrd om, hvad der rent faktisk formodedes at finde sted. Her er der ikke bare tale om påstande, argumenter og debatindlæg, nej, tromlernes ”programmører” har skullet sætte en stift for hver tone, der skulle udløses. Det vil sige, at der her har skullet sættes mange flere stifter end i den uudsmykkede originalversion, således som den fremtræder i de oprindelige udgaver. Det har man selvsagt kun gjort, hvis man har skønnet det nødvendigt for at fremkalde en genkendelig Händeloplevelse, der kunne være velbehagelig for aftagerne af disse instrumenter – det kræsne og købedygtige publikum.

Hvad?

De historiske kildeskrifter og traktater indeholder en forvirrende mængde af ornamenttegn og -betegnelser. Det er ikke alene geografien og de forskellige epoker, der bidrager til den store forvirring, det er også individuelle præferencer og meninger. Der findes næppe to autorer, heller ikke fra præcis den samme tid og det samme område, der bruger nøjagtig de samme betegnelser om nøjagtig de samme forsiringer. Alene tegnene udviser en forbløffende mangfoldighed. I Robert Doningtons klassiske bog fylder hans ornamentoversigt seks hele sider og frembyder 125 forskellige tegn eller endda tegngrupper med forklaringer.¹³ Lægger man så dertil, at ingen autorer historisk set har kunnet blive enige om, præcist hvad man skal kalde alle disse forekomster, så vil den "almindelige" musiker være tilbøjelig til at give blankt op. Det er dog heldigvis ikke helt så indviklet, som man kunne være tilbøjelig til at tro. Der er trods alt grænser for, på hvor mange forskellige måder, man kan kombinere de ganske få toner, som de fleste ornamentter består af, og derfor aftegner der sig hurtigt en systematik. Her kan vi indledningsvis igen vende os til Heinichens skole, idet han fastslår, at der grundlæggende findes to klasser af ornamentter, nemlig de faste, som han mener altid forbliver uforandrede og de større, som vi selv skal finde på.¹⁴ C.P.E. Bach udtaler sig analogt: "Ornamentterne lad sig meget vel inddele i to klasser. Til den første regner jeg sådanne, som man dels angiver ved visse vedtagne tegn, dels ved små noder; til den anden klasse hører sådanne, som ikke har noget tegn og består af mange korte toner".¹⁵

Man taler almindeligvis om 'wesentliche' og 'willkürliche Manieren', idet man bruger benævnelser, som er blevet almindelige det sidste par hundrede år, og som mindst daterer sig tilbage til 1840.¹⁶ Det vil med andre ord sige, at de 'wesentliche' hovedsagelig er de udsmykninger, som har standardiseret sig, og som kan angives ved et tegn. De andre derimod er for omfangsrige til at kunne standardiseres – antallet af mulige kombinationsmuligheder bliver for stort. Som eksempel på disse kunne man anføre Corellis angivelige ornamentter til hans sonater op. 5, således som de kan ses i Friedrich Chrysanders (1826-1901) udgave fra 1888. Denne artikel vil fortrinsvis beskæftige sig med de

væsentlige, fordi de ”allerede gennem længere tid således har hørt til klaverspilletts inderste væsen og uden enhver tvivl vil forblive på mode til alle tider”.¹⁷ Carl Philipp skriver også i den samme paragraf, at man egentlig godt kan undvære dem (de vilkårlige), hvis man blot tilføjer et tilstrækkeligt antal af de andre. Der skal altså, ifølge alle autorer, være noget, der bløder op på den skrevne tekst. Uenigheden går på hvor mange ornamentter, der skal tilføjes, og i hvilken grad det er ønskværdigt, at komponisten skriver dem ind på forhånd.

De gamle teoretikere er ikke helt enige om noget som helst, og derfor er de selvsagt heller ikke enige om en inddeling af de væsentlige ornamentter. De har stort set alle sammen et yndlingsornament, som de mener fortjener en ganske særlig indplacering, og desuden er det tydeligt, at moden skifter, også hvad forsiringer angår. Jeg mener dog på baggrund af mange års musiker- og undervisningsvirke at kunne opstille seks praktiske klasser af ornamentter, som er nemme at huske, og som er brugbare for den, som står med sit instrument og skal finde på noget. Robert Donington har udover den klassiske, tidligere citerede bog *The Interpretation of Early Music* også skrevet en mindre, praktisk anlagt håndbog *The Performer's Guide to Baroque Music*.¹⁸ Han indleder kapitlet om forsiringer med at skrive: ”Disse enheder [de væsentlige manerer] er for størstedelens vedkommende helt bemærkelsesværdigt inkonsistente i deres benævnelser og deres tegn; men langt mindre inkonsistente i den måde, de opfører sig på. Et dybdegående studium af dem er meget nødvendigt for specialister i mange forskellige stilarter inden for barokmusik. Det er ikke nødvendigt for den almindelige musiker.” På tværs af alle disse mange tegn og benævnelser kan der udkrystalliseres et mindre antal bevægelsesmåder, som er forholdsvis ensartede på tværs af tider og steder, og som, hvis man ikke gør krav på videnskabelig specialiststatus, gør, at man kan komme meget langt med nogle grove kategorier og, ikke mindst, med kombinationer af disse.

Først og fremmest: De fleste ornamentter er valgfri og overladt til den udførendes veltrænede fantasi og smag. Det kan ikke betragtes som helt valgfrit, om der i det hele taget skal være nogen i kontekster, hvor man normalt ville forvente en høj forsiringsgrad, og enkelte kan faktisk betragtes som obligatoriske. Det drejer sig især om kadencetrillen og om den lange

appoggiatura (det lange forslag), dette sidste især i recitativer. Fraværet af ornamenttegn bør ikke afholde nogen fra at spille eller synge en forsiring, som er passende; omvendt vil tilstedeværelsen af et tegn ikke kunne forhindre den udøvende i at ændre dette, hvis man finder det mere elegant eller simpelthen bedre kan lide noget andet.

Dette *caveat* gælder i forstærket grad, jo mere velkendt og kanonisk en komposition måtte være, og i første række Johann Sebastian Bachs musik. Bach *Père* har opnået en slags overkomponist-status, som gør, at hans musik betragtes som fuldstændig urørlig; end ikke den mest obligatoriske kadencetrille kan tilføjes uden sjælekvaler, for slet ikke at tale om valgfri ornamentter. Christian VIs hofkomponist Johann Adolph Scheibe (1708-1776) skrev i 1737 sin velkendte kritik af Bach, hvori han giver udtryk for, at Bachs musik skulle være alt for kompleks og unaturlig, netop fordi han skriver ornamentterne ud i stedet for at overlade dem til den udøvende. Denne kritik går efter min opfattelse på de 'willkürliche Manieren' og ikke på de små ornamentter, som med undtagelse af enkelte udskrevne gennemgange og dobbeltslag ikke findes i højere grad hos Bach end i anden af samtidens tyske musik, hverken udskrevet eller angivet ved tegn. Det er efter min opfattelse komplet usandsynligt, at netop Bach's musik skulle være så godt som trillefri, navnlig når man læser hans søns holdning til spørgsmålet, eller når man betragter hans fætter Johann Gottfried Walthers nodetekst. Han havde nemlig den vane, måske under fransk påvirkning, at skrive langt flere små ornamentter ind, end det ellers var skik iblandt de samtidige tyskere.

De seks hovedkategorier

Her er et forslag til seks praktiske kategorier, som er lette at lære udenad, og som kan rumme langt hovedparten af de ornamenter, jeg kender til:

1.Forslag

2.Triller

3.Mordenter

4.Dobbeltslag

5.Schleifer, tierce coulée og gennemgange

6.Arpeggio

Jeg skynder mig endnu en gang at understrege, at der netop er tale om en grov inddeling i nogle ganske store kasser. Man vil ikke ved at læse det efterfølgende kunne få præcise opskrifter på, hvordan *én* trille opfører sig eller lignende, men man vil nok kunne få en idé om, hvilke fællestræk ornamenterne inden for kategorierne har, hvilke handlemuligheder, den udførende har, og hvilke kombinationsmuligheder, der hyppigt kan foreligge.

1. Forslag (accent, port de voix, coulé, appoggiatura)

Et forslag er et en-tonet ornament, der enten trin- eller springvis fører op eller ned til den noterede hovedtone. Det kan falde på eller før slaget og være enten kort eller langt.

Når denne kategori af ornamenter bliver nævnt først, er det fordi, vi læner os op ad flere historiske forbilleder, bl.a. C.P.E. Bach og Mattheson. Vi har vænnet os til at betragte trillerne som de vigtigste forsiringer, men meget tyder på, at flere af de forfattere, vi ofte forlader os på i disse spørgsmål, anser det såkaldte forslag som endnu vigtigere, især i den senere del af barokperioden. Den dansk/tyske benævnelse *forslag* er for så vidt uheldig, som mange

ornamenter af denne art faktisk falder *på* slaget og ikke *før* slaget. Det ser vi allerede i Carl Philipps §2 (op. cit), hvor han netop anfører, at der findes to arter. Ved den ene bliver de simpelthen skrevet ud på almindelige noder, og det er der ingen problemer i, men ved den anden bliver de antydnet med små hjælpenoder, hvorved hovednoden til enhver tid mister noget af sin varighed. I en senere paragraf (§4) anfører han hjælpsomt, at disse smånoder enten er af forskellig længde, eller også er de korte. Så blev vi så kloge! Heldigvis for os er hans nodeeksempler mere oplysende end hans tekst, og vi kan se heraf, at han anser de såkaldt lange forslag for at være de vigtigste. Her ses et par ekstreme, men på ingen måde usædvanlige eksempler:

Eks. 4



C.P.E. Bach, op. cit. Tabula V

Eks. 5



C.P.E. Bach, op. cit. Tabula VI

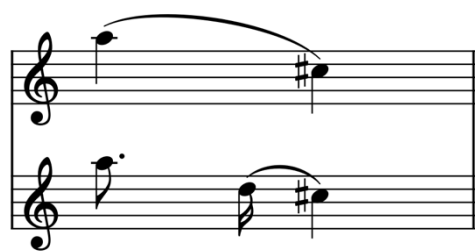
Ikke mindst ved Robert Doningtons indsats har de lange forslag, som falder på slaget, fået en fortrinsret, som måske ikke er strengt historisk holdbar. Virkeligheden synes at være langt mere nuanceret, således som det også fremgik allerede i 70'erne af den lange strid mellem Donington og amerikanske Frederick Neumann fra Princeton.¹⁹ Og her står vi nok ved et af problemerne ved både ornamentik og al anden musikalsk udøvelse: Der findes ikke inden for musik regler, der altid gælder. Som det er blevet formuleret af en anden amerikansk musikvidenskabsmand David Fuller: "Det er let at drømme på denne måde om musik, som vi har trehundrede års afstand til, men zoom blot ind, og reglerne kollapser i den uordentlige virkelighed."²⁰ Dette betyder, at det af mange musikere så frygtede barokpoliti i mange henseender

er effektivt sat fra bestillingen. Et barokpoliti kan man kun have, hvis der kan argumenteres for, at alt, hvad der ikke udtrykkeligt er tilladt, formentlig er forbudt. Imidlertid viser et nærmere eftersyn, at det forholder sig omvendt, Alt, hvad der ikke udtrykkeligt er forbudt, er sandsynligvis tilladt. Og hvis man finder et fænomen, der faktisk synes at være forbudt, skal man bare finde en anden forfatter, der tillader det.

Det gælder således om forslag og appoggiatura, at de enten kommer før, på, overskrævs på eller efter slaget, at de er lange, korte, eller ultrakorte og sluttelig, at de påvirker harmonien eller ikke. Hermed synes den arme musiker jo således at være sat på den så kaldte Herrens Mark. Men der ér faktisk retningslinjer:

1. Jo tidligere musikken er, desto større er sandsynligheden for, at der forekommer forslag, der skal placeres *før* slaget. Det ser ud, som om, der i løbet af 1700-tallet sker en bevægelse i retning af forslag, der ligger *på* slaget, og som er lange. Dette betyder ikke på nogen måde, at vi ikke ser forslag af begge arter i begge ender af perioden, det er et spørgsmål om vægtning. Her kommer et eksempel fra den franske orgelkomponist André Raison (ca. 1640-1719):

Eks. 6



André Raison, *Port de voix*

2. De fleste forslag går *legato* hen til deres hovednode, både dem der kommer før, og dem der kommer på slaget. I *Raisons* tilfælde sker dette sågar ”overlegato”, dvs. at begge toner kort klinger samtidig. Han skriver om overstående eksempel at ”man først skal løfte (slippe) d’et efter at man har

anslået cis'et." Carl Philipp skriver endvidere (§7), at alle forslag skal spilles kraftigere end hovednoden.

3. Det er vigtigt, og det gælder alle ornamentter, at de placeres således, at de musikalske regler af f.eks. harmonisk art, der var gældende på musikkens tilblivelsestidspunkt, overholdes, at der ikke f.eks. opstår parallelle kvinter eller oktaver. Men som sædvanlig ser man absolut, at disse regler bliver brudt.

4. Om forslag *på* slaget gælder det ifølge C.P.E. Bach, at de i lige taktarter kan forekomme både på stærke og svage slag, i tredelt taktart derimod kun på de stærke, og da helst før en lang tone.

5. Samme forfatter bringer en liste over nyttige steder: Før sluttriller, før halvkadencer, før indsnit, før fermater og før sluttoner, med eller uden forudgående triller (§9). Opmærksomheden henledes her igen på, at disse nyttige anbefalinger fortrinsvis gælder hans egen musik, og man skal derfor være lidt mere forsigtig, inden man bruger de samme regler på hans fars.

6. Hos Johann Joachim Quantz (1697-1773) i hans berømte *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* finder man også den velkendte, men meget sjældent overholdte, anbefaling af, at den lange *appoggiatura* skal vare i halvdelen af hovednodens værdi – er der tale om en punkteret node, eller en node med en pause bagefter, så dog to tredjedele, eller således at opløsningen først falder i pausen. Se eks. 7.

Eks. 7



J.J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*

7. Om korte forslag skrives der simpelthen, at de altid forbliver korte, undtagen i visse situationer i adagio eller andre langsomme tempi, hvor de kan være lidt længere. De noteres i reglen som ottendedele i små noder og kan ind imellem være svære at skelne fra de lange forslag.

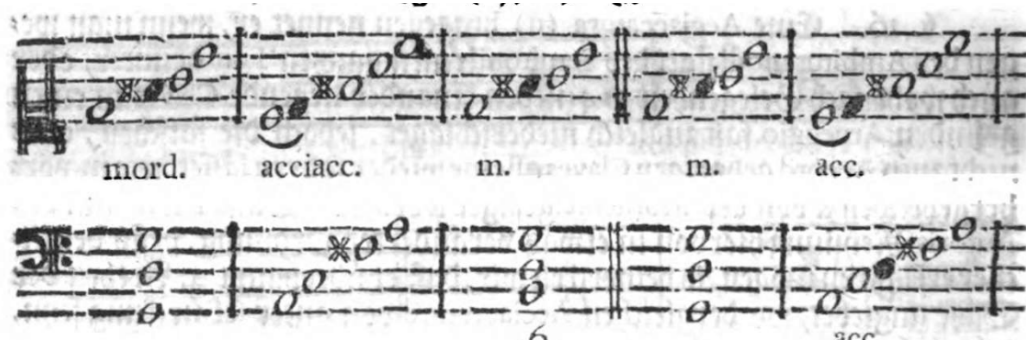
8. Alle disse forslag med deres opløsninger (Abzüge) virker særdeles godt i særligt følsomme satser (sehr affectuösen Stellen), hvorimod de ved andre lejligheder ville gøre satsen for mat, medmindre de kombineres med livligere ornamenter.

Det er interessant, at man i de ganske enkelte tilfælde hvor man kan kontrollere, hvad der rent faktisk blev gjort - altså ikke blot, hvad de gamle påstod, at de gjorde eller agiterede for, at man skulle indføre - ofte støder på overraskende sagsforhold. Det drejer sig især om de mekaniske musikinstrumenter, der endnu findes i funktionsdygtig stand. Jeg skal her henvise til Emily Baines' højst interessante afhandling om mekaniske orgler i 1700-tallets England og ikke mindst deres forhold til samtidige komponister, navnlig Händel. Her kan vi læse, at man i de tidligere instrumenter, fremstillet mens Händel var i live, ikke finder de lange forslag, der falder på slaget. Ligesom i øvrigt triller, der begynder med en lang overnode, stort set ikke forekommer, som vi skal se det senere. Hvor meget dette potentielt påvirker vores måde at spille et så centralt repertoire som Händels musik på, er uoverskueligt.

1a. Acciaccatura

Omtalen af den såkaldte acciaccatura bliver her bragt under hovedafsnittet om forslagene, da disse to begreber forekommer meget tæt forbundne. Det drejer sig om at indføre akkordfremmede toner i anslaget af en akkord. Man anslår akkorden i en hurtig arpeggio og indfører deri akkordfremmede toner, som man omgående slipper. Dette eksempel er lånt fra Heinichen:²¹

Eks. 8

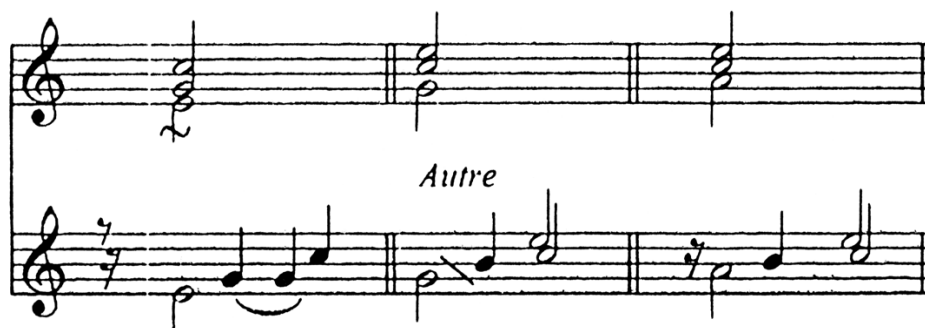


Heinichen, op. cit.

Man vil kunne se, at han benævner nogle af eksemplerne 'mord.' 'Og andre 'acciacc.'. Heinichen refererer her til den italienske komponist Francesco Gasparini, som i 1708 udgav afhandlingen *L'Armonico Pratico al Cimbalo*. Iflg. Heinichen bruger han ordet 'mordent' på en helt anden måde end vi, idet han kalder visse af de forekomster, som vi kalder 'acciaccatura' for mordent, nemlig tilsyneladende i de tilfælde, hvor han indfører en kromatisk harmonifremmed tone i sin akkord. Er der derimod tale om en diatonisk, skalaegen tone, bruger han samme udtryk som vi.

Acciaccatura er et umådeligt brugbart ornament for cembalospillere og ikke mindst for generalbasspillere. Man vil nok skulle omgås dem med lidt større forsigtighed på orgel, men de eksisterer afgjort, f.eks findes de beskrevet hos den franske barokkomponist Jacques Boyvin (1649-1706) netop i en orgelbog.²²

Eks. 9

Jacques Boyvin, *Arpegement*

2. Triller (*Trillo, cadence, tremblement, shake*)

Ved begrebet 'en trille' forstår man altid et ornament, hvor den *noterede* hovedtone vipper afvekslende med tonen ovenover, diatonisk eller kromatisk efter kontekst. Det er vigtigt, at det drejer sig om *overnoden*, vippes der med noden nedenunder, er der tale om en mordent. Trillen udtrykkes oftest ved disse velkendte tegn:



Eks 10

Der er ingen principiel forskel på disse tegn. Man støder tit på meninger om, at bølgestregen ikke indbefatter efterslag, hvorimod *tr*-tegnet gør, men det er ikke et holdbart synspunkt. Tegnene er i princippet ligeværdige og angiver kun, at der oscilleres med overnoden. Der er en hel mængde forhold, man ikke kan aflæse af dem:

Hvordan trillen begynder
 Hvordan den slutter
 Hvornår den slutter
 Hvor hurtig den er
 Om den udvikler sig tempomæssigt undervejs

Vor grundige ledsager, C.P.E. Bach, nævner en mængde steder, hvor triller er nyttige: efter et forslag, ved gentagelse af den forrige node, ved lange noder og ikke mindst ved fermater og kadencer.²³ Kadencetrillen på dominantakkorden hører jo, som før nævnt, til de obligatoriske ornament, om end et nærmere eftersyn naturligvis afslører, at heller ikke denne regel er uden undtagelser. Efter en berettiget advarsel om, at man skal være forsigtig med triller på mere følsomme ("affectuösen") steder, inddeler han trillerne i fire arter, nemlig de almindelige, dem der kommer nedefra, dem der kommer ovenfra og praltrillerne.

De almindelige triller

Hvad er så en almindelig trille? Det er en trille, som ikke har en særligt determineret begyndelse eller slutning. Problemet er bare, at der er ganske stor forskel på hvilke trillekonstruktioner, der indregnes under dette begreb.

Herunder ses D'Angleberts almindeligt kendte ornamentationstabel, som, fordi J.S. Bach i 1710 har skrevet den af til brug for undervisningen af den ældste søn Wilhelm Friedemann, er blevet normgivende, ikke alene for hans egen musik, men faktisk for langt størstedelen af barokmusikken i det hele taget.

Eks. 11



D'Angleberts ornamentationstabel

<https://publimus.dk/sites/default/files/audio/eksempel%2010.mp3>

D'Anglebert, de fire første eksempler

Som det allerførste punkt, ser vi ganske rigtigt et 'tremblement simple', og der er grund til at fremhæve to ting: For det første begynder trillen hurtigt, altså uden forlængelse af den første tone, for det andet begynder den på overnoden. Den trille, som vi nu om dage er mest vant til at høre, nemlig med en

forlængelse af den første tone, som er overnoden, kommer først som det næste punkt, et 'tremblement appuyé', hvilket måske kan oversættes med 'en trille med eftertryk'. Alt andet lige må man antage, at den mere specifikke trille, som først bliver nævnt på andenpladsen, af D'Anglebert regnes for mindre almindelig end den simple, som han nævner først.

Spørgsmålet om, hvorvidt en trille altid begynder på overnoden eller ej, optager sindene vældigt. Som tidligere nævnt var spørgsmålet genstand for ophidset debat mellem Frederick Neumann på den ene side og stort set alle andre på den anden. For overnodens forrang gælder først og fremmest, at den er nævnt i rigtig mange tabeller fra D'Anglebert og frem, i hvert fald til og med Daniel Gottlob Türk.²⁴ Så sent som på sidste side af Beethovens manuskript til Waldstein-sonaten op. 53, hvor han forklarer udførelsen af sine triller, noterer han dem på præcis denne senbarokke manér.²⁵ Det er faktisk først Johann Nepomuk Hummel, som i 1828 begynder at advokere for hovednodetrillen i sin *Anweisung zum Piano-Forte Spiel*, hvorefter man finder begge former op igennem det 19. århundrede. Imod overnoden taler ikke mindst Emily Baines 'arbejde, hvori hun, efter en omhyggelig undersøgelse og transskription af et antal mekaniske ure og mekaniske orgler fra England i det 18. århundrede, når frem til, at de ure, som er bygget på Händels egen tid, hovedsagelig anvender hovednodetriller. Hun skriver: "Hvad der er specielt relevant for udøverne af den såkaldte HIP [Historically Informed Practice] er det faktum, at kun få triller begynder med overnoden, og at de få, der er, angives specifikt i partituret. Dette betyder, at hovednodetrillen er 'normen' og overnoden undtagelsen, stik imod den almindelige moderne forståelse af denne periodes stil."²⁶

Vi finder imidlertid også talrige henvisninger, der kun kan tydes som anvisninger på triller, der begynder på hovednoden både før slaget og på slaget hos flere franske mestre fra perioden, som f.eks. Bacilly, Rousseau og Dandrieu.²⁷ Denne sidste har sågar i sin ornamenttabel i sin *Premier Livre d'Orgue* fra 1728 et tegn for en hovednodetrille, her som det tredje eksempel i rækken:



Eks. 12

J.F. Dandrieu, *Premier Livre d'Orgue*

Det har kollegerne ikke, men det betyder ikke, at Dandrieu har været den eneste, der har brugt dette ornament. Læg mærke til den forskel, der også her er på den simple trille og den med lang overnode i det andet eksempel fra venstre. Det kunne tjene til at understrege, at den trille, vi bruger mest, nemlig 'appuyé', ikke har været den almindeligste.

Meget tyder også på, at hovednodetrillen har været dominerende eller i hvert fald almindelig langt op i 1600-tallet, men der findes mange udskrevne eksempler på, at man også har kendt til overnodetrillen. Man har bare kaldt den "en trille med et forslag" eller lignende.²⁸ Trillen er begyndt som et éntonigt ornament tilbage i renæssancen eller før, og er først gradvist gået over dels i den nu velkendte trilleform, dels i vibratoet. I megen musik er det nødvendigt at se på konteksten, inden man beslutter sig for en trille. En brugbar fremgangsmåde er at se på, hvilken trille der giver størst dissonanseffekt, hvis der er tale om en tone, man ønsker at fremhæve. Triller har, som man allerede kan se af ovenstående tabeller, tre afdelinger: Begyndelsen, hovedforløbet og slutningen – ikke helt overraskende. I virkeligheden er der her tale om diverse kombinationer af det simple trilleforløb med andre ornamentter. Det kan muligvis i simplificeret form stilles således op:

Begyndelser	Forløbsmuligheder	Slutninger
Hovednode node	ubruds	helt hen til følgende
Overnode kort	med drejning midtvejs	
Overnode lang (dvs. forslag + trille)		
Med drejning fra oven	afbrudt	forslag til flg. node
Med drejning fra neden sidst	med hviletone undervejs	med drejning til

Alle varianter kan både forekomme med begyndelse før slaget og på slaget.

Her kan man udmærket lege 'byg din egen trille'. Fremgangsmåden er den samme som på restauranternes menukort: Vælg én fra hver kategori, og det skal nok vise sig, at de fleste af de mulige resultater kan opdrives et eller andet sted i musikhistorien. Alle muligheder i begyndelseskolonnen kan forekomme både på og før slaget, sjældnere efter. Nogle forekomster vil der muligvis blive advaret imod som værende '*schlecht*', '*übel*' eller '*cattivo*', men det er kun et tegn på, at de rent faktisk har fandtes, ellers var der ingen grund til at advare. Naturligvis har der været stærkt skiftende moder; jeg tror, man skal se på ornamenten og ganske specielt på triller og forslag omtrent ligesom på vidden på bukseben i tøjmoden. Der er egentlig ikke så forfærdelig mange måder, det kan gøres på, så modeskabere er hele tiden nødt til at gribe til løsninger, som man har set før: snævre ben, vide ben, trompetbukser – ind og ud. Det vil sige, for nu som eksempel at vende tilbage til overnodetrillen på slaget, at det godt kan være, at den er hovedreglen, men der har hele tiden fandtes en accepteret praksis for det modsatte – og visse år kan man ligefrem tænke sig, at 'i år dikterer Paris hovednodetriller', kun for at se dem forsvinde igen året efter.

Komponisten Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737) har formuleret det således: "... det er næsten det samme med alle de andre ornamenten, som man giver forskellige tegn og forskellige navne, hvorefter følger, at selv mestrene ikke forstår hinanden, og at en elev, som har lært hos én mester, ikke forstår en anden og ej heller kender hans måde at notere på ... Det er næsten umuligt skriftligt at meddele den rigtige måde at udforme disse ornamenten på, siden

en erfaren mesters levende røst knap nok er tilstrækkeligt dertil ...”²⁹ Hvordan skulle vi i det 21. århundrede kunne finde den helt korrekte måde at spille triller på, når de samtidige mestre og deres elever ikke engang kunne forstå hinanden?

Trillernes tempo og regelmæssighed afhænger af smag og kontekst. Couperin skriver: ”Selvom trillerne er noteret lige i ornamenttabellen i min første bog, så skal de ikke desto mindre begynde langsommere, end de slutter: men denne udvikling skal være umærkelig.”³⁰ Dette er en mening, der modsiges af andre, men alle er i hvert fald enige om, at ornamenterne i almindelighed og trillerne i særdeleshed skal tilpasses omgivelserne. Jean Philippe Rameau skriver: ”... et ornament kan være udført så perfekt som muligt, hvis det ikke er vejledt af følelsen [måske *'feelingen'*] så vil det mangle et vist ubeskriveligt et eller andet, som giver det hele dets værdi; for meget eller for lidt, for tidligt eller for sent, mere eller mindre lang tid på *suspensions* [små agogiske forsinkelser], i tonernes til- eller aftagen, i trillernes slag, som man kalder *cadences*, hvis dette præcise udtryk, som situationen forlanger, mangler, så bliver ethvert ornament smagløst og kedeligt.”³¹ Her er der tale om en høj grad af rytmisk fleksibilitet i udførelsen, som ligefrem antager karakter af forlangende. Couperin og Rameau er enige om, at det ikke går an bare at spille ornamenterne, som de tager sig ud i tabellerne. Det er altså ikke kun et spørgsmål om, hvilket ornament der spilles, men mindst lige så meget hvordan.

3. Mordenter (*pincé, martellement, battement, beat*)

Mordenter defineres som vippende ornament, hvor den noterede tone alternerer med tonen *nedenunder*, diatonisk eller kromatisk, som situationen nu måtte være. Alternerer den med tonen *ovenover*, er der tale om en trille.



Eks. 13

Der findes teoretikere, der taler om 'omvendte mordenter', men lad os endelig holde det udenfor og holde fast i hoveddistinktionen. Mordenter hører til blandt de allernyttigste ornamenter, man har i sin værktøjskasse, når man gerne vil have "noget til at snurre", hvilket, som tidligere diskuteret, er nyttigt, når man gerne vil have musikken til at give dette overdådigt barokke udtryk, som en altertavle, et epitafium eller en orgelfacade kan have. En mordent har nemlig ikke nogen indvirkning på harmonien og kan derfor anbringes mange steder, i alle stemmer og i store mængder. Her er et eksempel fra Johann Gottfried Walthers Præludium i A for orgel.

Eks. 14



<https://publimus.dk/sites/default/files/audio/eksempel%2012%20Walther.mp3>

J.G. Walther, *Præludium i A* - Ulrik Spang-Hanssen, orgel

Man bemærker, hvorledes han anbringer otte mordenter på tre takter, i dette tilfælde for at give slagene særlig vægt, foruden naturligvis de tre triller. Mordenter har nemlig også den egenskab, at de kan afvikles meget hurtigt, og at der derfor er plads til dem mange steder, også når tempoet er hurtigt. Man kan med Carl Philipp skelne mellem lange og korte mordenter.³² Han gør sågar forskel på tegnene for de to slags, idet han forlænger bølgelinjen lidt for at angive de lange mordenter, men det er meget usædvanligt at støde på denne skelnen i litteraturen. Normalt må man blot holde sig til nodelængderne, korte noder tåler naturligt nok kun korte mordenter som i ovenstående eksempel, de lange har tit brug for et længere ornament for at fylde tiden ud.

De korte mordenter forekommer uden nogen forberedelse, og er sågar sommetider ultrakorte, især på tasteinstrumenter. Vi ser her Carl Philipps

opskrift på lange, korte og ekstremt korte mordenter. I eks. 15 foreskriver Carl Philipp for cembalister, at man anslår begge toner på én gang og løfter den underste med det samme:



Eks. 15

C.P.E. Bach, op. cit.

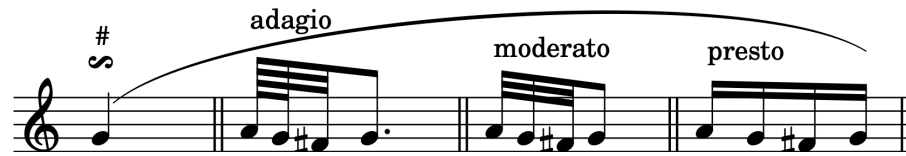
En variant af denne lynmordent kan nævnes for organister især, nemlig at man anslår den øverste tone og lader den ligge, mens man hurtigt anslår den nederste og forlader den igen. Mordenter kan bedst lide opadgående eller opadspringende bevægelser; ved nedadgående spring forekommer de sjældent og ved sekundvis faldende bevægelser aldrig – i det tilfælde vil man nemlig som oftest bruge den korte mordents omvending, praltrillen. Ornamentet forekommer ofte på overbundne, punkterede og synkoperede, gentagne toner.³³ Det forekommer at være en specialitet, når Carl Philipp nævner, at hvis tempoet er så langsomt, at ikke engang en lang mordent er nok til at få tiden til at gå, så må man slå den noterede tone an igen og forsyne denne gentagelse med en mordent.³⁴ Han advarer dog straks imod misbrug, og det må også her nævnes, at denne fremgangsmåde kun gælder for instrumenter, hvis toner naturligt klinger ud af sig selv, hvorimod den ikke er gangbar på andre instrumenter.

Et af de hyppigste kombinationsornamenter er forbindelsen mellem forslag og mordent, som kan iagttages i D'Angleberts ornamentationstabel ovenfor, 2. linje, 6. ornament 'cheute et pincé'. Kombinationen klinger uhyre velkendt i vore øren. Især er den selvfølgelig brugbar i fransk musik, men Carl Philipp nævner den også og siger i den forbindelse, at den må indrette sig efter de almindelige regler for opløsning af forslag og spilles piano.

Afslutningsvis kan det siges, at blandt alle ornamenten er mordenten den, som lettest lader sig anbringe i bassen.

4. Dobbeltslag (*Doppeltschlag, cadence, tour de gosier, gruppetto*)

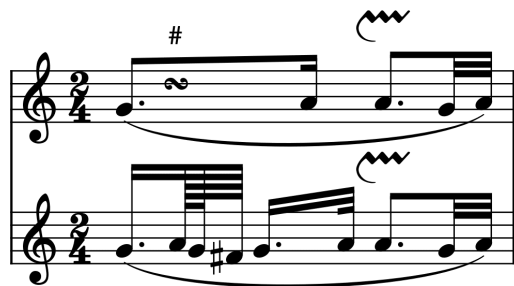
Et dobbeltslag er et drejeornament, der cirkler omkring den noterede hovednote. Vi kan igen tage et eksempel hos C.P.E. Bach.



<https://publimus.dk/sites/default/files/audio/eksempel%2014%20dobbeltslag.mp3>

Eks. 16

Nu er så spørgsmålet – ligesom ved flere af de andre ornamentter – om det altid ser sådan ud, som Carl Philipp foreskriver, og svaret er igen: Naturligvis ikke. Situationen er præcis ligeså speget, som den plejer at være. Der findes dobbeltslag, der er accentuerede og falder på slaget, som ovenfor, der findes dem, der først begynder efter, at hovednoten er slået an, som disse eksempler fra samme sted hos Carl Philipp.



Eks. 17

Og der findes dem, der begynder før slaget, f.eks. hos Haydn og Mozart. Det vil sige, at reglerne for, hvornår man udfører et korrekt dobbeltslag, er rummelige. Carl Philipp vier dette ornament et særdeles fyldigt kapitel, og det stemmer meget godt overens med, at vi for vores indre øre ofte hører dobbeltslaget som hørende til den wienerklassiske musik.



Eks. 18

Beethoven, 1. Klaversonate, 2.sats

Dette eksempel er fra en tidlig udgave af Beethovens 1. sonate i f-mol, 2. sats (nøglerne er de vanlige g- og f-nøgler). Imidlertid synes ornamentet at forekomme mindst lige så hyppigt i tidligere musik. Her findes der også en helt anden version, end vi er vant til, som f.eks. her hos cembalisten og komponisten Jacques Chambonnières (1602-1672):



Eks. 19

Chambonnières, *Double-cadence*

Her ser vi en version, hvor hovednoten er ledsaget af sine to nedre nabotoner. Ornamentet forekommer også hos D'Anglebert (se ovenfor), hvor det anføres som indledning til en såkaldt *double cadence*, og umiddelbart derefter og uden yderligere forklaring kommer så den helt almindelige version, her under overskriften *sans tremblement*, uden trille. Det sidste dobbeltslagsagtige ornament hos denne forfatter, *sur une tierce*, synes helt og holdent at være hans egen opfindelse. Udførelsen af dobbeltslaget vil oftest være ensartet og hurtig, da der i de fleste tilfælde ikke vil være tid til andet, men der er dog en tendens til en ulige udførelse i langsomme tempi, som f.eks. ovenstående hos Carl Philipp (Eks. 16). Ifølge Donington er tendensen til ulige rytmer i

dobbeltslag tiltagende med tiden, men ikke desto mindre støder vi på følgende hos Raison:



<https://publimus.dk/sites/default/files/audio/eksempel%2018%20Raison%20double-cadence.mp3>

Raison, double cadence

C.P.E. Bach vier dobbeltslaget ikke færre end tretten sider, og det kunne tyde på, at han tilkender dette ornament en ganske særlig vigtighed. Ikke desto mindre er tegnet ikke specielt hyppigt forekommende i hans værker, og han skriver da også, at ”på trods af denne manérs nødvendighed i musikken, kender man dårligt nok tegnet fra andet end klavermusik: man finder den antydnet ved hjælp af det sædvanlige trille tegn, eller sågar ved tegnet for en mordent, som ofte bliver sat i stedet for en trille”.³⁵ Det vil altså sige, at man ikke alene har lov til, men sågar også sommetider pligt til at erstatte andre ornamentter med dobbeltslag. Han skriver også: ”Denne manér bruges såvel i langsomme som i hurtige stykker, ved bundne [legato] noder såvel som adskilte. En ganske kort tone tåler den ikke godt, da melodien let kan blive utydelig på grund af de mange noder, den indeholder, og som kræver en vis tid.”³⁶ Han advarer dog også: ”Denne skønne manér er simpelthen for godmodig, den lader sig sende allevegne hen og bliver af denne årsag ofte meget misbrugt, idet mange tror, at al forskønnelse og behagelighed ved klaverspillet består deri, at man hvert andet øjeblik anbringer et dobbeltslag.” Alle disse udsagn kunne godt tyde på, at hovedparten af de dobbeltslag, man på forfatterens tid ville få at høre, ville være anbragt af performerens snarere end noteret af komponisten.

Vender vi os til den meget smalle del af repertoire, hvor vi faktisk ved noget konkret om, hvordan det har lydt, nemlig de stykker af Händel, Purcell, Arne og andre, der findes på de engelske mekaniske orgler fra 1700-tallet,

støder vi meget oftere på dobbeltslaget, end selv en velinformeret barokspiller nutildags ville tro. Det sker både i den ”rene” form og i den ”udvidede” form, som også kan betegnes som en trille med efterslag, der slutter midt i den noterede nodeværdi. Emily Baines skriver f.eks: ”I F-dur koncertens [G.F. Händel] afsluttende sats (*Presto*) er dobbeltslaget det hyppigst forekommende ornament efter triller og mordenter. Det bruges mest til at udsmykke begyndelsen af længere noder, som således får eftertryk og en sprudlende karakter.”

5. *Schleifer* (*slide*, *coulér*)

Dette er et ornament, som består af to trinvis toner, der leder op eller ned til den noterede node:



Eks. 21

Donington, artikel i *New Grove*

Ifølge Doningtons meget velinformerede artikel i *New Grove*³⁷ kan dette ret indlysende ornament med sikkerhed spores tilbage til 1500-tallet. Indlysende kalder jeg det, fordi enhver begynder i ornamentationskunsten automatisk vil forbinde de noterede toner skalavis med hinanden, når man beder dem om at ’finde på noget’. Så meget desto mærkeligere er det egentlig, at der efter mit vidende ikke findes noget dansk ord for dette højst nyttige ornament. Det noteres på forskellig vis, enten ved hjælp af et (tysk) tegn, der desværre nemt kan forveksles med en trille med efterslag, eller ved hjælp af små noder:



eller ved en streg mellem de to noder i en tert, som i D'Angleberts ornamentationstabel ovenfor.



Ornamentet forekommer ifølge Carl Philipp både i en punkteret og i en lige form³⁸, således



C.P.E. Bach, Tabula VI fig. LXXXVIII

som først er eksempler på lige notation. Og dernæst



Eks. 25

C.P.E. Bach fig. XCIII

med nogle ret opsigtsvækkende eksempler på den punkterede.

Schleiferen er efter min formening et af de mest ekspressive ornamenter og er relativt nemt at anbringe, hvis man blot tager skyldigt hensyn til harmonien. Ikke mindst i tysk højbarok (Buxtehude, Bach, Telemann, etc.) vil man ofte med stor udtrykskraft kunne anbringe den punkterede variant. Ifølge Carl Philipp får dette ornament tankerne til at flyde (*macht die Gedanken fliessend*), og det er vel i grunden altid ønskværdigt.

Dette er begyndelsen af Dietrich Buxtehudes koralforspil *Herr Christ, der einig Gott's Sohn*:

Eks. 26



<https://open.spotify.com/track/43WTDEwTTzrNKc4PX6ek2F?si=584a2d46db5f4cf6>

Dietrich Buxtehude, *Herr Christ, der einig Gott's Sohn*. Ulrik Spang-Hanssen

Det er min indspilning. På den tredje fjerdedel i takt 2 spiller jeg i stedet for det noterede en langsom punkteret schleifer.

Her ser vi til gengæld en hurtig schleifer fra Telemanns 3. Metodiske Sonate, sidste sats:



Eks. 27

G.P. Telemann, *Metodisk Sonate nr. 3*

Denne schleifer falder som de fleste andre på slaget, men der findes også mange eksempler på udskrevne sådanne før slaget, så man bør ikke betænke sig på at anbringe sådan én, hvis man har lyst, og det lyder smukt i sammenhængen.

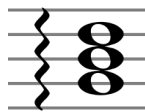
6. Arpeggio (*harpeggio, arpègement, batteries*)

Arpeggio, forstået som en kreativ brydning af akkorder, hvis toner er noteret samtidigt, har vel sin oprindelse fra lut- og fra cembalospillet. På disse instrumenter gør tonernes korte udklangstid det ønskværdigt at brede akkordernes varighed ud over den tid, som instrumentets natur i sig selv gør mulig. Ligeledes kan man på andre instrumenter, der ikke egentlig er akkordinstrumenter, simulere en akkordprogression ved at bryde disse samklange op på forskellig vis. Der kan altså være forskellige grunde til at arpeggiere en akkord, det være sig noteret eller ej:

1. At understrege en rytmisk accent
2. At bløde en akkord op

3. At få den til at vare længere – vel egentlig på alle andre instrumenter end orglet
4. At udsmykke den på anden vis – se acciaccaturaen ovenfor i afsnittet om forslag

Det er vigtigt her at understrege, at begrebet arpeggio omfatter alle slags akkordbrydninger, og altså ikke kun det successive anslag af akkordens toner i rækkefølge oppefra eller (især) nedefra. Et almindeligt tegn er dette:



Eks. 28
Arpeggio

Nogle komponister, især franske, holder af at specificere nøjere, om der er tale om nede- eller oppefra, enten ved hjælp af en streg igennem nodens hals, eller ved hjælp af disse 'hyrdestave' som her hos den franske barokkomponist Louis-Nicholas Clérambault (1676-1749), sidste sats 'Dialogue sur les grands jeux' fra hans første suite for orgel:



<https://publimus.dk/sites/default/files/audio/Grand%20jeu.mp3>
N. Clérambault – Ulrik Spang-Hanssen, orgel

Man ser her et par takter fra Alexandre Guilmants udgave fra begyndelsen af det 20. århundrede. Han videregiver i t. 2 loyalt disse bølgelinjer med et hak foroven, som skal antyde, at netop dette arpeggio skal gå nedad, men han udelader to tilsvarende, som står over 3. og 4. fjerdedel i samme takt i den svært læselige original. Han har muligvis syntes, at det blev for galt, selvom han ellers var en særdeles samvittighedsfuld musikvidenskabsmand. Hvad den præcise betydning er af det arpeggiotegn, der omhyggeligt er skrevet ind på nederste linje i højre hånd, tredje takt, får stå hen, måske er det blot en unøjagtighed i trykningen.

Imidlertid er jo langt de fleste af de arpeggi, som velsagens har lydt, unoterede. Jeg citerer Girolamo Frescobaldi fra det berømte forord til hans *Toccate e Partite* fra 1615: “Li cominciamenti delle toccate siano fatte adagio, et arpeggiando;” dvs ’Begyndelserne på toccataerne udføres frit og arpeggiando’ (min oversættelse). Når jeg oversætter ’adagio’ med ’frit’ i stedet for ’langsomt’, er det fordi såkaldt musikeritaliensk endnu ikke var opfundet på det tidspunkt. Ordene betød blot det, de nu betød på dagligdags italiensk, hvor ’adagio’ dengang betød noget i retningen af ’bekvemt’.

For at understrege min pointe fra før, at arpeggio altså ikke kun består af simple akkordbrydninger, kan jeg citere følgende eksempel på en realisering af et violinarpeggio. Det stammer fra Corelli-eleven Francesco Geminiani's *How to play on a violin* (1751), og her kommer først, hvordan han forestiller sig, at notationen kan se ud i partituret:



Eks. 30

Geminiani, *How to play on a violin*

Og dernæst kommer så diverse forslag til realiseringer, f.eks. denne:



Eks. 31

Geminiani, op. cit.

Dette er det første af adskillige avancerede eksempler, som Geminiani bringer, men allerede her ser man klart, at der ingenlunde er tale om blot og bar afspilning af akkordens toner i rækkefølge oppefra eller nedefra. Her er der tillige tale om rytmiseringer, punkteringer og gentagelser af udvalgte toner.

Råd og vink

Ovenstående er et forsøg på en grov systematisering af den kaotiske jungle, som ornamenterne historisk udgør. Der er mange flere, end jeg her har kunnet komme ind på, og der er andre autorer, der som før nævnt har kategoriseret lidt anderledes end her. Det er efter min mening mindre væsentligt. Der kommer med sikkerhed ikke nogen tilbage fra baroktiden og besværer sig. Og skulle der endelig komme én, ville vedkommende højst sandsynligt ikke være særlig enig med det resultat, som vi frembringer nu; men han ville på den anden side set heller ikke være enig med en eventuel anden besøgende fra den selvsamme fortid. Barokmenneskene var meget glade for og ivrige efter at modsige hinanden. Det var faktisk præcis ligesom med nutidens kompositionsmusik, hvorom komponisten Poul Ruders skal have udtalt, at miljøet i Danmark består af syv komponister, der sidder på første række ved alle uropførelser af hinandens musik, som de derpå skynder sig hjem og tager skarp afstand fra i Dansk Musik Tidsskrift. For nu at citere ham selv, denne gang direkte: "... manden er ude af stand til at foretage den simpleste A til B manøvre på et stykke nodepapir, uden at falde ned af den stol han sidder på"³⁹ Debatten og skrivelserne var nøjagtig ligesådan dengang. Som vi så det hos Montéclair lige før, kunne de forskellige mestre og deres elever ikke engang forstå hinanden. Det betyder så igen, at der ikke findes en éntydig samtidig virkelighed, som vi kan gøre os håb om at nærme os ved hjælp af flittig forskning. Dette gælder især i spørgsmålet om ornamentik.

Derfor kan vores forståelse af udførelsen af tidligere tiders musik aldrig blive dækket ind af en enkelt kilde. Argumentationer som "Correa anfører i 1616, at ..." eller "Peri modsiger klart ..." kan være rigtige nok, men kan faktisk ikke bruges som sandhedsbevis for noget som helst. Kan nogen mon stadig huske forne tiders overhead-projectors? Disse infernalske maskiner, hvor de transparenter man lagde på glaspladen nødvendigvis altid vendte forkert? Musikalsk evidens kan lignede ved at tage en bunke af disse plasticark og lægge dem oven på hinanden. Dér, hvor der aftegner sig mørke skygger, kan man måske regne med, at der er tale om en tendens, som dog ingenlunde er uden undtagelser.

Nogle leveregler kunne være:

- Der skal være ornamenter nok. Mængden er tydeligvis vigtig. Se eventuelt J.S. Bachs egne forsirede versioner af flere satser, især sarabander, i de engelske suiter.
- Udelad aldrig kadencetriller, undtagen selvfølgelig hvor de ikke er mulige
- Husk, at man kan bygge mange forskellige triller
- Mordenter på vej op, praltriller på vej ned
- Løse fortegn er ofte en indikation på et godt sted til at anbringe noget
- Det samme er punkteringer
- Undersøg, om en trille engang imellem kan erstattes af en dobbeltslagskonstruktion
- Spar ikke på forslag, schleifer, port de voix og coulé
- Et velanbragt arpeggio er lifligt, og det er ikke nogen undskyldning, at du spiller på et éntonigt instrument
- Eksperimentér. Man kan ikke have nogen idé om territoriets omfang, hvis man aldrig har undersøgt, hvor grænserne går.

Rigtig god fornøjelse med det, men vid, at en ornamenteret spillestil kan være forbavsende kontroversiel. Som en fortvivlet engelsk underviser engang skreg på et mesterkursus: "Oohnononono!!! Kill the ornaments and let the music live!" Men det vidste man ikke i baroktiden.

NOTER

- ¹ Den israelsk-engelske mesterkok Yotam Ottolenghi i Politiken, 12/10 21.
- ² Vergangenheitsverlag, 2011, e-bog.
- ³ Das Kind ist amoralisch. Der Papua ist es für uns auch. Der Papua schlachtet seine Feinde ab und verzehrt sie. Er ist kein Verbrecher. Aber wenn der moderne Mensch jemanden abschlachtet und verzehrt, so ist er ein Verbrecher oder ein Degenerierter. Der Papua tätowiert seine Haut, sein Boot, sein Ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein Verbrecher. Der moderne Mensch, der sich tätowiert, ist ein Verbrecher oder ein Degenerierter. Es gibt Gefängnisse, in denen 80 Prozent der Häftlinge Tätowierungen aufweisen. Die Tätowierten, die nicht in Haft sind, sind latente Verbrecher oder degenerierte Aristokraten.
- ⁴ Richard Taruskin: Text and Act, Oxford 1995. Mange af de deri bragte artikler er genoptryk af tidligere artikler.
- ⁵ Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753 og 1762, her i Bärenreiters facsimile.
- ⁶ Forfatterens oversættelse.
- ⁷ Marpurg: Anleitung zum Clavier Spielen, Berlin 1755, 2. udg. 1765, I,9 s. 36 (min overs.)
- ⁸ Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, Bärenreiter 1999, s. 193 (min overs.)
- ⁹ Correa de Arauxo: Facultad Organica, Sociedad Espanola de Musicologia, Madrid 2013, s. 64, min oversættelse fra udgivelsens engelske version.
- ¹⁰ Transskriptionen stammer fra Emily Baines' doktorafhandling 'The Ghost in the Machine', Guildhall 2017 s 135.
- ¹¹ For yderlige om dette se Spang-Hanssen: Musikken mellem moderne, Aarhus Universitetsforlag 2013 s. 193.
- ¹² For yderlige om dette se Spang-Hanssen: Musikken mellem moderne, Aarhus Universitetsforlag 2013 s. 193.
- ¹³ Robert Donington, op. cit. s. 573-79.
- ¹⁴ Heinichen: Der Generalbass in der Composition (1728), IMSLP s. 522 § 4.
- ¹⁵ C.P.E. Bach: op. cit. s. 52 §6.
- ¹⁶ Encyklopädie Musik-Wissenschaft 1840, autor August Gaty, opslagsord 'Manieren' set på <https://musikwissenschaften.de/lexikon/m/manieren/> 040122.
- ¹⁷ C.P.E. Bach: op. cit. s. 53 §7.
- ¹⁸ Faber & Faber, London, 1973.

- ¹⁹ Se Neumann "Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, With Special Emphasis on J.S. Bach," Princeton University Press 1978.
- ²⁰ Fuller: The Performer as Composer, s. 117 i Sadie et al.: Performance Practice, Macmillan Press, London 1989.
- ²¹ Heinichen: Op. cit. s. 536.
- ²² Jacques Boyvin: Ornamenttabel i Premier livre d'orgue.
- ²³ C.P.E. Bach: Op. cit: Side 71, Dritte Abtheilung, §1.
- ²⁴ D.G. Türk: Klavierschule 1789, Bärenreiter Facsimile 1962, s. 257.
- ²⁵ Donington: A Performer's Guide, s. 197.
- ²⁶ Baines, s. 94.
- ²⁷ Neumann: Misconceptions About the French Trill, The Musical Quarterly, Apr., 1964, Vol. 50, No. 2 (Apr., 1964)
- ²⁸ Donington: Opslagsord 'Ornaments' I New Grove Dictionary of Music, London, 1980 §III,3.
- ²⁹ Michel de Montéclair: Principes de la Musique, 1.udgave 1738, s. 78, min overs.
- ³⁰ Francois Couperin: L'Art de toucher le Clavecin. Paris 1717, ed. Breitkopf & Härtel s. 17, min overs.
- ³¹ Jean Philippe Rameau: Code de Musique Pratique, Paris 1760, s. 13, min overs.
- ³² C.P.E. Bach: op. cit., das zweyte Hauptstück, fünfte Abtheilung, §1
- ³³ Ibid. §7
- ³⁴ Ibid. §8
- ³⁵ Ibid. §17
- ³⁶ Ibid. §3
- ³⁷ New Grove, Macmillan Press, 1980, bind 13 s. 835
- ³⁸ Ibid. 7
- ³⁹ Poul Ruders, "Underground-tanker om kunst", *Dansk Musik Tidsskrift* 3 (1992/93): 100.