

# Om videnskabelig editionsteknik

AF MICHAEL FJELDSØE

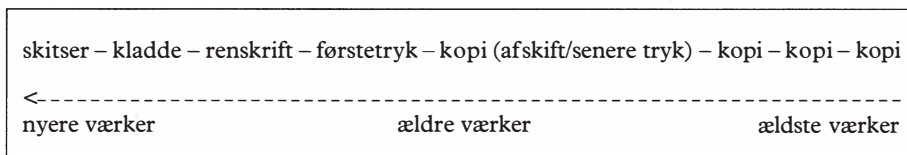
*Der auf die quellenkritische Methode  
bezügliche Gegensatz zu "wissenschaft-  
lich" wäre nicht "praktisch", sondern  
"unwissenschaftlich."*<sup>1</sup>

Nærværende artikel er blevet til i forbindelse med et kursus i editions-  
teknik afholdt på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universi-  
tet, i efteråret 1997. Den er et forsøg på at sammenfatte og diskutere  
den eksisterende litteratur på området med særligt henblik på nogle af  
de teoretiske forudsætninger for videnskabelig udgivelsesvirksomhed  
og disses konsekvenser for en moderne, videnskabelig editionspraksis.  
Artiklen tager form som en diskussion af kriterierne for, at en udgave  
kan betegnes videnskabelig efterfulgt af en fremstilling af den moderne  
videnskabelige-praktiske udgaves forudsætninger.<sup>2</sup>

## Indledning

Et lidt ældre syn på editionsteknik finder man i rendyrket form hos  
Hans Albrecht, der til det tredje bind af den gamle MGG-udgave fra  
1954 skrev artiklen "Editionstechnik".<sup>3</sup> Han er af den opfattelse, at edi-  
tionsproblemer primært lader sig bestemme som transskriptionsproble-  
mer, og at når transskriptionen er korrekt foretaget, er resten af edi-  
tionsarbejdet forholdsvis uproblematisk. Jeg deler derimod den opfat-  
telse, som findes i nyere fremstillinger, at transskriptionen kun er et  
første trin i processen. Når først transskriptionen er foretaget – eller  
hvis det ikke er nødvendigt med en transskription – står man overfor de  
"egentlige" editionstekniske problemer, som principielt er de samme  
for al musik. Og i forlængelse heraf er det ikke spørgsmålet om vanske-  
lighederne ved transskription af nodeteksten, men derimod spørgsmå-  
let om situationen vedrørende kildeoverleveringen, der er editionstek-  
nikkens helt grundlæggende spørgsmål og det punkt, hvor udgivelsen af  
musik fra forskellige epoker i sidste ende adskiller sig fra hinanden.

Overordnet kan man udtrykke det således: jo ældre musikken er, desto “yngre” er kilderne i forhold til værket.



På ovenstående model over et værks tilblivelsesproces er det tegnet en baglæns pil, der betegner værkets alder.

En sådan model er naturligvis grov og forenklet og gør ikke rede for umuligheden i at trække skarpe grænser mellem “nyere”, “ældre” og “ældste” værker. Men grundlæggende udsiger modellen noget meget væsentligt, nemlig at kildeforholdene er radikalt anderledes for værker fra middelalderen end de er for værker fra det 19. århundrede. Og jeg mener, at denne forskel er af mere grundlæggende karakter end det faktum, at det er vanskeligere at transskribere gamle nodetekster end nyere.

Albrecht repræsenterer en opfattelse af editionsteknik, der er præget af, hvad de videnskabelige udgaver i alt væsentligt beskæftigede sig med frem til ca. 1950, nemlig udgivelse af værker, hvor man ikke anså deres værkarakter som et problem. Man havde et givet værk, oftest et mesterværk, der som sådan ikke var problematisk, man måtte blot finde den pålideligste kilde og derefter gøre den tilgængelig og læsbar gennem transskription. Man rettede selvfølgelig også de åbenlyse fejl. Udgiverens uddannelse, omhu og stilkendskab garanterede for udgavens pålidelighed.

At Albrecht i al væsentlighed identificerede editionstekniske problemer med transskriptionsproblemer, fremgår tydeligt af hans artikel og er også bestemmende for dens opbygning, der alene af den grund er værd at kaste et blik på. I et indledende afsnit om “Grundfragen” præsenterer han følgende definition på editionsteknik:

“Unter musikalischer Editionstechnik (auch Editionspraxis genannt) versteht man die Art und Weise, in der Musik hrsg. wird, und zwar vorwiegend solche Musik, deren originale Aufzeichnung bei der Edition einer mehr oder minder abweichenden graphischen Wiedergabe unterzogen werden muß. (...) Editionstechnische Fragen treten stets dort auf, wo z.B. ungebräuchlich gewordene Noten und Zeichen sinngemäß durch die jeweiligen Gegenwart gebräuchlichen zu ersetzen sind.”<sup>4</sup>

I de følgende afsnit fremlægger han – opdelt i kronologisk ordnede tidsafsnit – de editionstekniske problemer, som er karakteristiske for hver periode.<sup>5</sup> Fremstillingen dækker tiden fra middelalderens enstemmige musik til og med det tidlige 19. århundrede. For tiden efter ca. 1830 kan han, i overensstemmelse med sin definition, konstatere:

“Wie bereits angedeutet wurde, hat das mittlere und späte 19. Jh. seine Kompos. mit so genauen Vortragsangaben versehen, daß eine Edition solcher Werke praktisch der wörtlichen Wiedergabe entspricht. Kleine Differenzen zwischen Original und Edition betreffen immer nur das Graphische.”<sup>6</sup>

Følger man Albrechts opfattelse, finder man i musik, der er komponeret siden midten af forrige århundrede, – det 20. århundrede er end ikke nævnt – ikke længere editionstekniske problemer af betydning. Sådan er det naturligvis ikke.

## **Kriterier for den videnskabelige udgave**

Der er tre afgørende punkter, som må være opfyldt, for at man kan tale om, at en udgave er videnskabelig i moderne forstand. For det første må den bygge på den tekstkritiske videnskabelige metode, som har sit udspring i den klassiske filologi, for det andet må det kræves, at den skelner mellem metode og målgruppe og ikke går på kompromis med den videnskabelige metode i et misforstået forsøg på at være en praktisk udgave, og for det tredje, at den er sin egen indlejring i æstetiske og samfundsmæssige normsæt bevidst og tager højde for det i sin måde at arbejde på.

### *Den tekstkritiske metode*

Det første og afgørende kriterium for, at man kan tale om en videnskabelig udgave, er, at den er udarbejdet på grundlag af den videnskabelige tekstkritiske metode.<sup>7</sup> I sin artikel “Über den Wert musikalischer Textkritik” giver Georg von Dadelsen følgende definition på tekstkritik:

“Unter Textkritik versteht man allgemein jedes kritisches Verfahren, das sich bemüht, die autentische Form eines überlieferten Textes herzustellen.”<sup>8</sup>

Det er afgørende, at han her taler om tekstkritik som “ein Verfahren”, en *metode* til at finde den autentiske tekst eller måske rettere: den mest autentiske tekst. Der er ikke kun tale om en bestræbelse på at finde den efter bedste evne, som kan tage mange former, men om en metode. Denne metode karakteriserer han som en juridisk fremgangsmåde, hvor man betragter kilderne som vidneudsagn, og behandler dem som i en retssag. Man analyserer, hvor vidnerne stemmer overens, og hvor de divergerer. Hvor uafhængige vidner eller kilder stemmer overens, går man ud fra deres rigtighed. Divergenserne kan bruges til at afsløre vidnernes eller kildernes indbyrdes afhængighedsforhold. Metoden, som tilskrives Karl Lachmann, har sit udspring i den klassiske filologi og kan studeres i Paul Maas’ fremstilling *Textkritik*.<sup>9</sup>

Den tekstkritiske metode falder i tre faser: *recensio*, *examinatio* og *divinatio*. I den første fase (*recensio*) bestemmes og beskrives kilderne, deres indbyrdes afhængighedsforhold afgøres og anskueliggøres i en *stemma*, et stamtræ. På dette grundlag vurderes kilderne og resultatet af vurderingen lægges til grund for det videre arbejde. De to sidste faser er det egentlige revisionarbejde. *Examinatio* er en eksamination eller efterprøvnings af, om den nodetekst, der er fastslået som den (mest) autentiske, er fejlfri og stilistisk og logisk konsistent. Hvor det ikke er tilfældet, må man forsøge at forbedre de konstaterede fejl og mangler (*divinatio*).<sup>10</sup>

Dadelsens pointe er, at det er tekstkritikkens første del, der er den vigtigste:

“Der wichtigste und folgeschwerste Schritt ist der erste, die Recensio mit der Filiation der Quellen.”<sup>11</sup>

Det er den omhu og skarpsindighed, hvormed kildeordningen og kildevurderingen foretages, der ligger til grund for den grad af sikkerhed, hvormed revisionen kan foretages, og det er den konsekvente fastholden ved denne tekstkritiske fremgangsmåde, der kendetegner en udgave, der fortjener betegnelsen videnskabelig.

Den tekstkritiske metodes udgangspunkt i den klassiske filologi medfører, at metoden bærer præg af at være skabt til en kildesituation, hvor der ikke eksisterer originaler, men kun senere afskrifter af vidt forskellige karakter. Erkendelsen af, at det ikke altid lader sig gøre at bruge metoden med held, enten fordi kilderne ikke lader sig føre tilbage til én kilde eller fordi der aldrig har eksisteret én endegyldig version af værket, har

ført til, at metoden er blevet heftigt kritiseret. Svaret på denne kritik ligger ikke i simpelthen at afskrive den tekstkritiske metode som ubrugelig eller forældet, hvad Dadelsen finder især har været udbredt på musikfilologiens område:

“Hier ediert man auch heute oft nach dem vorwissenschaftlichen, vor-Lachmannschen Verfahren, deklariert ein zufällig erhaltenes Autograph oder, wo dieses fehlt, die am besten lesbaren ältere Handschrift zum Codex optimus, folgt der Mehrzahl der Quellen oder mischt sie nach Gutdünken, verzeichnet mehr oder weniger ausführlich Varianten und abweichende Lesarten, oft auch nur belanglose Ver- und Andersschreibungen im Kritischen Apparat, der seinen Namen deshalb meist zu Unrecht führt, und präsentiert das Ganze dann womöglich als “Urtext”.”<sup>12</sup>

Dadelsen mener, at det først er i løbet af 1960'erne, at den konsekvente, tekstkritiske metode har fundet vej til de store videnskabelige udgivelsesprojekter. Afgørende er, at man, selv om tekstkritikken skulle vise sig ikke at føre til den autentiske nodetekst, må gennemføre den og derefter *drage konsekvensen* af dens resultater. Dadelsen understreger gentagne gange dette, og han lægger især vægt på *eliminatio codicum descriptorum*, dvs. at afskrifter, der med sikkerhed er bestemt som afhængige kilder, skal udelukkes fra det efterfølgende revisionsarbejde og ikke igen, efter forgodtbefindende, må drages ind som argument for noget som helst.<sup>13</sup> Afhængige kilder, dvs. kilder, der er skrevet af efter ældre, kendte kilder, kan således ikke bruges som belæg for revisioner. De kan højst inspirere udgiveren til at se nærmere på et bestemt sted i nodeteksten, hvis de giver en idé om, at stedet måske kunne være anderledes. Det må selvfølgelig bemærkes, at afskrifter, som komponisten på en eller anden måde har haft indflydelse på, ikke kan udelukkes som afhængige.

#### *Skelnen mellem metode og målgruppe*

Det andet punkt omhandler nødvendigheden af ikke at blande spørgsmålet om tekstkritisk metode sammen med spørgsmålet om udgavens anvendelse i praksis, det være sig videnskabelig eller “praktisk” praksis. Det fordrer en skarp og konsekvent skelnen mellem to begrebsniveauer: på det ene niveau drejer det sig om videnskabelig metode, på det andet

drejer det sig om, hvilken målgruppe, udgaven er tiltænkt. Det er denne skelnen, Feder og Unverricht henviser til i det citat, der indleder denne artikel:

“Der auf die quellenkritische Methode bezüglich der Gegensatz zu “wissenschaftlich” wäre nicht “praktisch”, sondern “unwissenschaftlich.”<sup>14</sup>

Gennemførelsen af denne skelnen er et af de træk, hvor nyere fremstillinger om editionsteknik adskiller sig fra ældre. Sandsynligvis har det faktum, at de ældre monumentudgaver både var tænkt til brug for videnskabsfolk og forstod sig som videnskabelige udgaver i metodisk forstand (måske ikke i samme forstand som den moderne tekstkritiske metode, men dog i kraft af, at de var udarbejdede af tidens førende musikvidenskabsfolk), sløret blikket for, at de to anvendelser af ordet videnskabelig – som i den gamle praksis stort set kunne bruges om de samme genstande – ikke er logisk kongruente. Når der er grund til at specificere denne kritik, skyldes det ikke et behov for at påvise, at en ældre generation af videnskabsmænd var indlejret i en musikkultur, hvor videnskabeligheden af videnskabelige udgaver fremstod som en given ting, hvorom der herskede musikkulturel konsensus, men derimod, at denne ureflekterede brug af termen videnskabelig lever videre i dag. På ét plan har den overlevet som en almen talemåde, der indgår i den almindelige diskurs om kritisk reviderede udgaver, og som derfor ofte kommer til at sætte dagsordenen for diskussionen om udformningen af konkrete udgaver, også hvor udgiverne selv har foretaget den nødvendige skelnen mellem de to begrebsniveauer. På et andet plan lever den videre – hvad der måske er alvorligere – i musikvidenskabelige fremstillinger skrevet på et tidspunkt, hvor det ikke burde forekomme. Man kan således ikke gå ud fra, at en erkendelse, som er publiceret af feltets førende forskere, pr. automatik breder sig til efterfølgende fremstillinger. Et eksempel herpå er artiklen om historiske udgaver i “The New Grove”, som i 1980 uproblematisk modstiller begrebsparrene ‘scholarly’ – ‘critical’ på den ene side og ‘practical’ – ‘performance’ på den anden, hvor det om sidstnævnte type udgaver hedder, at de er “usually produced from unstated or secondary sources”.<sup>15</sup>

Heller ikke Howard Meyer Browns artikel “Editing” samme sted er uproblematisk. Her ligger mere eller mindre udtalt den opfattelse til grund, at det er mere videnskabeligt at lave en udgave, som visuelt ligger

tæt op ad kilden end en mere moderne udgave. Det er for Brown ikke en principiel henvisning til metoden, der begrundet udgavens videnskabelighed, og det fremgår af hans formuleringer, at han grundlæggende ser praktiske hensyn under synsvinklen: kompromis med videnskabeligheden.<sup>16</sup> Selv om han henviser til en skelnen mellem videnskabelig og praktisk *brug*, ligger der bagved en opfattelse af, at det er udgaven til videnskabelig brug, der er mest videnskabelig, også hvad angår metoden.

Heroverfor er det på sin plads at citere Christian Martin Schmidt, der er forbilledlig klar i sin skelnen:

“Daß aber bei praktischen Ausgaben der Wechsel der Zweckbestimmung auch eine Senkung des Qualitätsstandards, etwa eine geringere philologischen Strenge, notwendig zur Konsequenz haben muß, ist durch nichts zu begründen. Ausgaben, bei denen das tatsächlich der Fall ist, sind nicht “praktischer”, sondern “schlecht”.<sup>17</sup>

#### *Indlejringen i æstetiske og samfundsmæssige normsæt*

En udgaves afhængighed af sin tids æstetiske og samfundsmæssige forudsætninger legemliggøres i dens editionsretningslinier. Denne sammenhæng er undersøgt af Carl Dahlhaus,<sup>18</sup> der formulerer det således:

“Editionstechniken beziehen sich auf Editionsprinzipien, die ihrerseits von ästhetischen, sozialen, pädagogischen, politischen und ökonomischen Normen, Stimmungen und Strukturen abhängen. (...) Die Geschichte, in deren Kontext musikalischer Editionsprinzipien überhaupt erst verständlich werden, ist die Ideen- und Kulturgeschichte, die man seit einiger Zeit, statt sie beim Namen zu nennen, unter dem Etikett “Sozialgeschichte” versteckt, was jedoch unzweckmäßig erscheint, weil es den Irrtum nahelegt, daß in dem Geflecht von Kriterien, die man zur Schilderung eines kulturellen Systems braucht, die soziologischen prinzipiell die in letzter Instanz entscheidenden seien.”<sup>19</sup>

Dahlhaus undersøger editionsprincipper fra de sidste 150 år ud fra den synsvinkel, at de afspejler, at udgaverne, for overhovedet at eksistere, må legitimeres ideologisk og funderes økonomisk. Desuden afspejler de grundlæggende træk i en periodes musikkulturelle bevidsthed og musiksyn, ofte træk, som i samtiden fremstod som så selvfølgelige, at det ikke syntes nødvendigt at problematisere dem.



Som centralt eksempel anfører Dahlhaus værkbegrebet, som indtil ca. 1950 stod som en uanfægtet og selvfølgelig forudsætning for editionsarbejdet. Det er en afgørende forskel på de ældre og de nyere udgavers editionsprincipper, at de nyere er skrevet i bevidstheden om, at værkbegrebets gyldighed er historisk begrænset. Det må man som udgiver tage højde for, for eksempel ved ikke at forudsætte det emphatiske værkbegreb i situationer, hvor det ikke har gyldighed, eller omvendt, ved ikke at afskrive gyldigheden af det emphatiske værkbegreb, hvor det rent faktisk er adækvat at forudsætte dets virkning.<sup>20</sup>

Denne historiske betingethed gælder naturligvis ikke kun for de ældre udgaver, men også for dem, der bliver lavet i dag. Det medfører, at man ikke kan forestille sig editionsretningslinier som et sæt objektive kriterier, uanset hvor bevidst de har forsøgt at overskue deres egen historiske placering, men at de altid vil stå som udtryk for deres egen tid. Det betyder, at enhver udgivelse er en *interpretation* på grundlag af de æstetiske og historiske forudsætninger, der kommer til udtryk gennem udgavens editionsprincipper. Chr. Martin Schmidt er helt klar på dette punkt<sup>21</sup> og præciserer:

“Diese Bedingtheit gilt für alle Typen von Ausgaben.”<sup>22</sup>

Dette mener han bogstaveligt: det gælder hele raden rundt fra facsimileudgaver over kritiske Gesamtudgaver til interpretationsudgaver. Og grunden er, at selv en facsimileudgave er baseret på kriterier, hvis gyldighed har historiske forudsætninger: en overbevisning om, at et fotografi er den mest autentiske videreformidling af en nodetekst, er ikke så selvfølgelig, som den umiddelbart fremstår.

At enhver udgave er et produkt af den tid, den er opstået i, har som konsekvens, at den ikke kan betragte sig som endegyldig.<sup>23</sup> Udgaven gælder indtil videre, ikke evigt. Det er oplagt, at nødvendigheden af transskription er et udtryk for dette. Hvis man stadig kunne læse den oprindelige nodeskrift, behøvede man jo ikke at transskribere. Men her gør det sig igen gældende, at transskriptionsproblemer ikke er identiske med editionsproblemer.

Efter transskriptionen er foretaget – eller hvis en transskription ikke er nødvendig – , står man stadig med et uløst problem, som også gælder for nyere musik. Det gælder vores måde at forholde os til et nodebillede på. Selv musik, som vi umiddelbart kan læse, kan være blevet læst



under andre forudsætninger i det 19. århundrede end den bliver i vore dage. Det er et problem, som kommer konkret til udtryk, når man diskuterer et væsentligt spørgsmål i editionssammenhæng, nemlig spørgsmålet om analogitilføjelser.

Det er velkendt, at nodebilledets ekspliciteringsgrad blev øget væsentligt i løbet af det 19. århundrede, og at Mahlers partiturer omkring århundredeskiftet satte en standard, som i det 20. århundrede har fungeret som forbillede. Denne udvikling, hvor komponisten gennem sin præcisering af nedskriften tager hånd om eller kontrol med stadig flere aspekter af opførelsen, som før i vidt omfang var enten underforståede eller overladt til interpreten, har i det 20. århundrede ført til, at den præcise og udførlige notation er blevet normalsituationen, som musikerne har vænnet sig til. Det 19. århundredes mindre udførlige notation skyldtes ikke primært, at komponisten var mere ligeglad med det klanglige resultat, men at der ikke var behov for den. Den antydningssvise angivelse af artikulationen, som man ofte finder, var i en forholdsvis homogen musikkultur tilstrækkelig, og realiseringen af den en indarbejdet del af det 19. århundredes orkesterkultur. I vore dage har dette forhold ændret sig, orkestermusikerne er ikke længere i samme grad opdraget til at videreføre antydede spillemåder i overensstemmelse med traditionen, men til at spille, hvad der står. Der kan således være gode grunde til at eksplicitere artikulationen i passager, hvor den kun er skrevet ud i begyndelsen af et afsnit og underforstået skal videreføres.

Det er ikke sikkert, at det forholder sig sådan om 200 år, og er derfor netop et eksempel på, at vore dages musikkultur stiller betingelser, som vore dages udgivelser må forholde sig til.

## **Den historiske udvikling af videnskabelig editionspraksis**

For at forstå baggrunden for – eller som Dahlhaus ville sige: ideen bag – de forskellige typer af udgaver, er det formålstjenstligt at se dette spørgsmål i forbindelse med den historiske udvikling inden for det område, der bedst kan betegnes videnskabelig editionspraksis.<sup>24</sup>

### *Denkmäler- og monumentudgaver*

Indtil ca. 1850 var udgivelse af ældre værker ud fra historisk interesse en undtagelse.<sup>25</sup> Langt hovedparten af, hvad der blev udgivet, var vær-

ker, der var en del af tidens repertoire, dvs. nye eller nyere værker, og dertil ældre værker, som stadig blev spillet.

Fra midten af det 19. århundrede begyndte en ny epoke i editionshistorien, hvor den første store række af såkaldte Denkmäler- eller monumentudgaver blev sat i gang, hvad enten det drejede sig om Gesamtudgaver eller udgaver på tværs af komponistnavne som *Denkmäler deutscher Tonkunst*. Den første af disse udgaver var den gamle Bach-udgave, hvis første bind udkom i 1851.<sup>26</sup>

Igangsættelsen af disse udgaver var et led i opbygningen af en national kulturel selvbevidsthed, hvad enten det drejede sig om at udgive nationens førende komponisters samlede værker eller samlinger af udvalgte pragtstykker fra den nationale kulturarv. Betegnelserne Denkmal og monument peger på denne funktion som mindesmærke og dokumentation for den nationale kulturs storhed og dybe rødder. Det nationale argument havde således afgørende vægt og som Dahlhaus peger på, var definitionen af udgaverne som nationale mindesmærker forudsætningen for, at man kunne legitimere at udforme udgaverne uden at tage hensyn til, om de kunne bruges i praksis. Tilspidset formulerer Dahlhaus, at det slet ikke var meningen, at værkerne skulle bruges, de skulle æres.<sup>27</sup>

Argumentet, at de udgivne værker kunne bruges til noget, var dog ikke fraværende. Og selv om nytten af de store udgaver i første række skyldtes værdien af at have værkerne til rådighed til studiebrug, undlader f.eks. Bach-udgaven ikke at nævne, at udgaven også kan bringe nydelse og dannelse til kunstens venner. Hvordan denne sammenvævning af argumenter finder sted kan studeres i forordet til det ovennævnte første bind af Bach-udgaven:

“Joh. Seb. Bach ist am 28. Juli 1750 in Leipzig gestorben. Als man im vergangenen Jahr vielerorts in Deutschland sich rüstete die hundertjährige Wiederkehr dieses Tages durch musikalische Aufführungen zu feiern, musste sich lebhabter noch der Wunsch aufdrängen, dem grossen Meister, dessen Ruhm das verflossene Jahrhundert nur befestigen und erhöhen konnte, ein Denkmal zu stiften, das sein Gedächtniss auch den kommenden Jahrhunderten treu und sicher zu überliefern vermöchte. Eine Ausgabe seiner sämtlichen Werke, welche diesen Zweck am reinsten und schönsten erfüllt, ist eine Ehrenschild der Nation, durch deren Abtragung eines der dringendsten Bedürfnisse der

Kunst und Wissenschaft der Musik befriedigt wird. Noch ist der bei weitem grösste Theil der Compositionen Bach's entweder gar nicht oder nur in unzureichender Weise veröffentlicht, für das Studium der Künstler und Kunstforscher, für Genuss und Bildung der für ernste Musik empfänglichen Kunstfreunde liegt ein unglaublich reichen Schatz noch ungehoben da."<sup>28</sup>

Det var altså ikke så meget de praktiske problemer, der opstod, da man i hundredeåret for Bachs død ville fejre ham med opførelser, som det var ønsket om at matche denne fejring i det praktiske musikliv med et mindesmærke over komponistens storhed, hvilket bedst kunne ske gennem en pålidelig udgave af alle hans værker. Denne opgave blev defineret som nationens æresgæld. Ved at betale gælden tilbage opnåede man samtidig at opfylde behovet for at have værkerne tilgængelige, i første række så de kunne studeres. Henvisningen til "Genuss und Bildung der (...) Kunstfreunde" har kun haft mindre betydning for udformningen af udgaven, hvad der bl.a. ses af, at der ikke blev lavet stemmemateriale til værkerne, ligesom det næppe har været udslagsgivende for at igangsætte udgaven.<sup>29</sup>

Et sted hvor hensynet til mulige opførelser måske har spillet ind, er i argumentationen for, hvilken kilde, der skulle danne grundlag for Bach-udgavens første bind. Her valgte man nemlig det originale stemmemateriale fra Leipzig med følgende begrundelse:

"Wer die Originalpartituren S. Bach's kennt, die sehr flüchtige, vielfach corrigirte und überschriebene, oft schwer zu entziffernde Schrift derselben, wird nicht in Abrede sein, dass solche Stimmen, die zu grossem Theil von S. Bach's Hand selbst geschrieben, und wo dies nicht der Fall ist, von ihm revidiert, berichtigt und mit Vortragsbezeichnung versehen worden sind, zur Herstellung einer vollständigen, die Intention des Componisten unzweideutig darlegenden Partitur dem Autographon derselben immer weit vorzuziehen sind."<sup>30</sup>

#### *Instruktive udgaver og interpretationsudgaver*

Overfor de nævnte udgaver, der i første række enten var tænkt som museumsstykker eller historiske dokumenter og var indrettet til brug for den videnskabelige forskning, stod i det 19. århundrede de vidt udbredte interpretations- eller instruktive udgaver. Disse var forsynet med

allehånde tilføjelser og “forbedringer”, som skulle videregive enten en opførelsestradition, som man opfattede som autentisk, eller en fortolkning, hvis kvalitet udgiveren – ofte et kendt og respekteret navn –borgede for. Sådanne interpretationsudgaver, som f.eks. Hans von Bülow’s udgave af Bachs *Wohltemperierte Klavier*, er bearbejdede i en grad, som vi i dag slet ikke er vant til, og siger mere om det sene 19. århundredes musiktænkning end om Bach-tidens.<sup>31</sup> Disse udgaver er i sagens natur heller ikke videnskabelige udgaver i metodisk forstand.

### *Urtekstudgaver*

Urtekstudgaverne, hvoraf de første udkom i 1890’erne, har ikke deres udsping i et modsætningsforhold til Denkmäler-udgaverne, men må derimod forstås som opposition til interpretationsudgaverne. De var en reaktion på, at der gennem flere generationer af interpretationsudgaver blev påført værkerne flere og flere lag af fortolkende tilføjelser, så det til sidst var umuligt at gennemskue, hvor og hvem tilføjelserne stammede fra. Urtekstudgaverne var et forsøg på at vende tilbage til den originale, af komponisten autoriserede nodetekst, typisk førsteudgaven.

Urtekstudgaverne var tænkt til praktisk brug som afløsning for de forkætrede interpretationsudgaver, som de dog ikke formåede at udkonkurrere. Det betyder, at de ikke lever op til deres navn i streng forstand, idet de ikke leverer den så at sige uberørte tekst videre, men giver den en form, der er praktisk anvendelig. Det kan f.eks. være gennem tilføjelse af fingersætning, strøgangivelser eller lignende, i en form, der gør, at de kan erkendes som udgiverens tilføjelser.<sup>32</sup>

I bestræbelsen på at præsentere den autentiske tekst tenderede urtekstudgaverne mod også at blive kritisk-videnskabelige udgaver. I det omfang, urtekstudgaven formår at fastslå, at det er den autentiske nodetekst, der videregives, og kilderne behandles i overensstemmelse med den videnskabelige metode, dækker de to begreber stort set hinanden. En urtekstudgave, der ikke arbejder på grundlag af den tekstkritiske metode, formår omvendt ikke med tilstrækkelig sikkerhed at fastslå, at det faktisk er den autentiske nodetekst, der leveres, og kan derfor ikke dokumentere, at den bærer sit navn med rette.<sup>33</sup> Man kan sige, at en kritisk-videnskabelig udgave er en urtekstudgave undtagen, når resultatet af den kritisk-videnskabelige fremgangsmåde på grund af kildernes manglende overlevering ikke formår at trænge tilbage til den oprindelige tekst, men må nøjes med at bringe den “bedst mulige” udgave.<sup>34</sup>

Derudover må man medtænke det element af askese, der indgår i urtekstudgavernes selvforståelse. De forstår sig selv som udgaver, der føjer så lidt som overhovedet muligt til originalteksten. Det ovennævnte faktum, at udgaverne fra starten var tænkt til praktisk brug, gør dog, at urtekstudgaverne ikke er fanatiske på dette punkt. Man kan derfor ikke indrette en definatorisk skelnen mellem urtekstudgaver og kritisk-videnskabelige udgaver efter et kriterium, der går ud fra at den ene slags går videre i sine tilføjelser end den anden. Snarere må man sige, at både et nodebillede, der ikke kan anvendes i praksis, såvel som en udgivelse, der "går for langt" i antallet af tilføjelser til nodebilledet, falder uden for begrebet urtekstudgave, selv om begge former eksisterer inden for begrebet kritisk-videnskabelige udgaver. At "gå for langt" efter urteksttilhængernes asketiske opfattelse behøver ikke at betyde, at tilføjelserne går ud over, hvad der er forsvarligt i en kritisk-videnskabelig udgave. Som det skulle fremgå af ovenstående, mener jeg, at urtekstudgaver kan placeres som tilhørende midterområdet af kritisk-videnskabelige udgaver, og at de har karakteristika som gunstig kildeoverlevering og mådehold med hensyn til tilføjelser.

Heinrich Schenker, der fra 1913-20 udgav en urtekstudgave af Beethovens sidste klaversonater,<sup>35</sup> lagde som den første afgørende vægt på at inddrage komponistens manuskripter som kildemateriale. Schenker selv drog den vidtgående konsekvens, at manuskriptet måtte være hovedkilde for editionsarbejdet, fordi allerede normaliseringen efter forlagets typografiske retningslinier og stikkerpraksis var en degenerering af den geniale komponist nedskrift. Finhederne og nuancerne i mesterens egenhændige nedskrift var den mest autentiske kilde til at viderebringe komponistens intenderede notetekst, og gennem normaliseringen af nodebilledet, som var uundgåelig i den trykte udgave, forsvandt netop de elementer, hvor komponisten sprængte normen, og som netop derfor anskueliggjorde hans genialitet.<sup>36</sup> Selv om Schenkers radikale fortale for principielt at anse manuskriptet som hovedkilde i vidt omfang er forladt i dag,<sup>37</sup> bidrog han afgørende til erkendelsen af manuskripterens vigtighed for den kritisk-videnskabelige udgave. Denne erkendelse indgår i grundlaget for alle store udgaver i vore dage.

Den holdning, som man finder hos Schenker og ligesindede, at den mest autentiske version af værket (dvs. urteksten) var manuskriptet, kan føre til den misforståelse, at urteksten også nødvendigvis må være

den tidligste færdige version af et værk (dets "Urfassung"). Det må fastholdes, at urtekst er modstykket til den bearbejdede, instruktive udgave. Diskussionen om, hvilken kilde, der leverer den mest autentiske tekst, værkets "Urfassung" – komponistens autograf – eller "Fassung letzter Hand" – den seneste af komponisten trykte og kontrollerede udgave, er en anden diskussion. Begge dele kan være tilfældet. De fleste videnskabelige udgaver deler i vore dage den opfattelse, at forudsat der er tale om forskellige stadier af et i princippet identisk værk – og ikke en omarbejdelse som medfører, at der eksisterer to i princippet ligeværdige versioner – så er Fassung letzter Hand den mest færdige realisering af, hvad komponisten ønskede at skrive.

#### *De nye videnskabelig-praktiske udgaver*

Stort set alle store udgaver, der er påbegyndt efter ca. 1950, påberåber sig at være videnskabelig-praktiske udgaver.<sup>38</sup> Begrebet er for så vidt uheldigt, fordi det ikke skelner mellem de to betydninger af videnskabelig, men det må forstås under den forudsætning, at det selvfølgelig drejer sig om metodisk videnskabelige udgaver. En præcis betegnelse ville således være "videnskabelige udgaver til brug såvel i videnskaben som i det praktiske musikliv". Der er således ikke tale om videnskabelige udgaver udelukkende til praktisk brug eller om udgaver, der falder tilbage i den misforståelse, at de skal lave et kompromis mellem den videnskabelige metode og den praktiske anvendelighed. Det er udgaver, der ønsker, på den videnskabelige metodes grund, at levere en node-tekst, der også kan bruges af det praktiske musikliv. Den øgede vægt, hensynet til den praktiske anvendelighed har fået, har sin parallel i den tendens, hvor man fra at markere afvigelser fra hovedkilden typografisk i nodebilledet – hvad der er mest praktisk for videnskabsfolkene – mere og mere er gået over til at levere en typografisk "normal" nodetekst og henvise redegørelsen for afvigelser fra hovedkilden til det kritiske apparat.

Behovet for sådanne udgaver bygger på gensidig afhængighed mellem udgave og musikliv. Udgaven skal kunne legitimere sin eksistens, og da det ikke længere kan ske alene ved at henvise til behovet for at bevare den nationale kulturarv, må det ske ved at henvise til, at der er nogen, der har brug for den. Modsat føler mange musikere et behov for at have en udgave til rådighed, der har videnskabens blå garantistempel for dets autenticitet.

Så længe man holder sig inden for grænserne af, hvad den videnskabelige filologiske metode giver mulighed for, kan man gå ret langt i retning af at tilpasse nodeteksten til de krav, det praktiske musikliv stiller. Men der synes på den anden side for det meste at være forståelse fra det praktiske musiklivs side for, at der er grænser for, hvor langt man kan gå.

Der forekommer selvfølgelig grænsetilfælde, hvor det er svært at afgøre, om der er tilstrækkeligt belæg for en revision eller ej. Men det er netop grænsetilfælde, problemer, der optræder inden for en forholdsvist snæver margen omkring grænsen for de revisioner, der kan forsvares på den videnskabelige metodes grund. Der er ikke tale om én lang glidebane, der begynder, lige så snart man indlader sig på at forsøge at leve op til det praktiske musiklivs fordringer. Sådanne grænseproblemer ville i lige så høj grad opstå, hvis man trak grænsen for, hvad man ville tilføje, efter mere restriktive kriterier end ved grænsen for det videnskabeligt forsvarlige.

## Noter

1. Georg Feder og Hubert Unverricht: "Urtext und Urtextausgaben", *Die Musikforschung* XII (1959), s. 437.
2. Der findes foruden en lang række artikler to nyere monografier på området: Georg Feder: *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editions-technik*, Darmstadt 1987 samt James Grier: *The critical edition of music. History, method and practice*, Cambridge 1996. Førstnævnte er en yderst komprimeret fremstilling af editionsteknikkens mange aspekter, men er på enkelte punkter problematisk, som det vil fremgå af denne artikel. Grier tager en række af de grundlæggende problemer, som også er omtalt her, op på en yderst kompetent måde og har til hensigt at bidrage til diskussionen om editionsteknikkens teoretiske grundlag snarere end at være en egentlig lærebog i editionsteknik.
3. Hans Albrecht: "Editionstechnik", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949-1986, bd. 3 [1954], sp. 1109-1146.
4. Albrecht, op.cit., sp. 1109.
5. En række fremstillinger bevarer den i kronologiske epoker opdelt fremstillingsform helt (Howard Meyer Brown: "Editing", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed.: Stanley Sadie), London 1980, bd. 5, 839-848) eller delvist (Carl Dahlhaus: "Editionstechnik", *Riemann Musik Lexicon*, Sachteil, Mainz 1967, s. 250-253), hvad der indikerer den vægt, de lægger på transskriptionsproblemer forstået som grundlæggende metodiske problemer ved edition. En fremstillingsform, der er opbygget efter systematiske principper, og som altså i formen svarer til den opfattelse, at den videnskabelige metode grundlæggende er den samme for al edition, som formuleret i Georg von Dadelsen (Hrsg.): "Vorwort des Herausgebers", *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Bärenreiter: Kassel m.v. 1967, s. 7-16, finder man først i Feder, op.cit., Christian



- Martin Schmidt: "Editionstechnik", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 2, Kassel m.v. 1995, sp. 1656-1680 og Grier, op.cit.
6. Albrecht, op.cit., sp. 1145.
  7. Denne prioritering, ligesom artiklens grundsyn, står i gæld til Dadelsen 1967, op.cit. og Georg von Dadelsen: "Über den Wert musikalischer Textkritik", *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag* (Hrsg. von Georg von Dadelsen & Kurt Dorfmueller), Frankfurt a.M. 1972, s. 41-45.
  8. Dadelsen 1972, op.cit., s. 41.
  9. Paul Maas: *Textkritik*, 4. Auflage, Leipzig 1960. Første oplag udkom i 1927. En grundig diskussion af metoden og dens fordele og ulemper finder man i Grier, op.cit., s. 62-95.
  10. I den klassiske filologi skelner man mellem to typer af *divinatio*, nemlig *emendation*, som Dadelsen betegner "evidente forbedringer" og *konjektur*, som han karakteriserer som "mulige forbedringer", Dadelsen 1972, op.cit., s. 41. Den samme skelnen finder man hos Maas, op.cit., § 15. Der er tale om en skelnen på baggrund af graden af sikkerhed, hvormed en revision gennemføres, uden at denne grænse er præcist defineret. Feder anfører tilsvarende, at man taler om emendation ved "høj sandsynlighed" (Feder, op.cit., s. 68). Brown synes at definere forskellen efter andre kriterier, idet han forklarer emendation som ændringer foretaget med belæg i en anden kilde, Brown, op.cit., s. 840.
  11. Dadelsen 1972, op.cit., s. 41.
  12. Dadelsen 1972, op.cit., s. 42. Brown gør sig til talsmand for at vælge én god kilde som grundlag i stedet for at indlade sig på filologisk tekstkritik og filiation og anfører, at de fleste moderne udgivere er enige om dette, Brown, op.cit., s. 840. Denne modstilling be-
  - ror i hvert fald delvist på en manglende forståelse for den gode tekstkritikers arbejdsmåde. Jvf. også Feders diskussion heraf, Feder, op.cit., s. 58f.
  13. Dadelsen 1967, op.cit., s. 10f. og s. 15.
  14. Feder og Unverricht, op.cit., s. 437.
  15. Sydney Robinson Charles: "Editions, historical", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed.: Stanley Sadie), London 1980, bd. 5, s. 848.
  16. Det fremgår f.eks. af følgende formulering, hvor hensynet til praktisk brug karakteriseres som pragmatisk: "And there seems to be no single solution to the problem of editing medieval and Renaissance music that does not involve equally unsatisfactory compromises between scholarly idealism and pragmatic realism." Brown, op.cit., s. 842.
  17. Schmidt, op.cit., sp. 1664.
  18. Carl Dahlhaus: "Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien", *Fon-tes artes musicae XXV* (1978), Kassel m.v. 1978, s. 19-27.
  19. Dahlhaus 1978, op.cit., s. 19. Dahlhaus benytter her, som så ofte, lejligheden til at plædere for sin strukturhistoriske tilgang til musikvidenskaben, her polemisk benævnt idé- og kulturhistorie, men i virkeligheden karakteriseret som identisk med socialhistorie, hvis man blot forlader den hierarkiske, marxistisk inspirerede placering af de sociologiske elementer som de i sidste ende afgørende. Dahlhaus' formulering, som må betegnes som et studie i, hvor mange stikpiller man kan placere mellem to punktummer, indebærer samtidig en påstand om, at socialhistorikerne i virkeligheden bedriver idéhistorie, selv når de påstår, de er marxister. Men pointen, som Dahlhaus sjældent har formuleret så eksplicit som her, er, at socialhistorie og strukturhistorie ligger tæt op ad hinanden, og når blot man undgår vulgære udgaver og holder fast i, at den "sidste instans", hvor sociologiske forhold er afgørende, ligger langt væk, er

- det ikke så afgørende for praksis, om man arbejder med "struktur" eller "i sidste ende hierarkisk struktur" som princip.
20. Dahlhaus 1978, op.cit., s. 25f. Tilsvarende Schmidt, op.cit., sp. 1659.
  21. "jede Edition (...) ist immer auch Interpretation", Schmidt, op.cit., sp. 1659 og "entscheidend ist (...) der Aspekt, daß die Editoren (...) sich über die prinzipielle Bedingtheit von Edition als Interpretation im klaren waren." Schmidt, op.cit., sp. 1662. Dette er også Griers udgangspunkt, og han præciserer udgiverens rolle i sin formulering: "the task of the editor is to establish and present a text that most fully represents the editor's conception of the work, as determined by a critical examination of the work, its sources, historical context and style." Grier, op. cit., s. 37. Modsat mener Albrecht, at en udgave først bliver interpretation i det øjeblik den ikke begrænser sig til transskription, Albrecht, op.cit., sp. 1109f.
  22. Schmidt, op.cit., sp. 1663.
  23. Ludwig Finscher: "Gesamtausgabe – Urtext – musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben.", *Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hrsg. von Martin Bente, München 1980, s. 193-198, her s. 197.
  24. Fremstillingen af denne sammenhæng bygger primært på Finscher, op.cit.
  25. Jvf. Charles, op.cit., s. 848-849, hvor han opregner tidlige eksempler på historiske udgivelser.
  26. *Joh. Seb. Bach's Werke*, hrsg. von der Bach-Gesellschaft, Leipzig 1851ff.
  27. Dahlhaus 1978, op.cit., s. 21. Schmidt indtager her et andet synspunkt. Han anfører, at det var ønsket om at gøre værkerne tilgængelige for den musikalske praksis, der lå bag "die Anfänge der wissenschaftlichen Edition im 19. Jh. (...), als man sich aufgrund des allgemein wachsenden Interesses für ältere Musik und im Kontext der Erneuerungsbewegung der katholischen Kirchenmusik" begyndte at udgive musik først og fremmest fra det 15. og 16. århundrede, Schmidt, op.cit., sp. 1662.
  28. Forord i *Joh. Seb. Bach's Werke*, hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, bd. 1, Leipzig 1851, s. III-IV. Forordet er underskrevet af M. Hauptmann, Otto Jahn, Breitkopf & Härtel, C.F. Becker og I. Moscheles og er dateret Leipzig, december 1851.
  29. Stadig i dag, hvor argumentet om imødekommelse af et behov fra musiklivets side har fået afgørende betydning for igangsættelsen af store, videnskabelige udgivelsesprojekter, spiller argumentet om udgivelsens "nationale betydning" en rolle for, hvilke projekter, der kan realiseres.
  30. "Vorwort des Herausgebers", *Joh. Seb. Bach's Werke*, bd. 1, s. XIII, underskrevet af M. Hauptmann.
  31. Et eksempel på interpretationsudgavernes argumentation finder man i Edition Steingräbers udgave af Mozarts *Konzert-Rondo* i D-dur, K.-V. 382, udgivet for 4-hændigt klaver. Den angiver på titelbladet: "Ausgabe mit unterlegter zweiter Klavierstimme von Eduard Mertke. Neu bearbeitet von Bruno Hinze-Reinhold." Sidstnævnte skriver i sit forord, dateret januar 1928, at Mertkes bearbejdelse af orkestersatzten til anden klaverstemme så vidt muligt er overtaget uantastet, hvorimod det om Mozarts klaverstemme hedder: "Im Solopart wurde versucht, die Primitivität des Mozart'schen Originals in bezug auf Phrasierung, Nuancierung usw. mit dem modernen Empfinden in Einklang zu bringen, ohne in Übertreibungen im letzteren Sinne zu geraten."
  32. Feder og Unverricht, op.cit., s. 432 og 438. I modsætning dertil definerer Brown urtekstudgaver som udgaver, "which purport to reproduce the com-

- poser's score without editorial intervention." Brown, op.cit., s. 842.
33. Feder og Unverricht, op.cit., s. 435. At der findes urtekstudgaver til praktisk brug, som udgives uden kritisk apparat og derfor ikke fremlægger beviser for, at de faktisk er urtekstudgaver, anfægter ikke dette synspunkt.
34. Dahlhaus 1978, op.cit., s. 23.
35. Heinrich Schenker: *Beethoven. Die letzten Sonaten. Erläuterungsausgabe von Heinrich Schenker*, 1. udg. Universal Edition, Wien 1913-1920, hrsg. von Oswald Jones, Wien 1972.
36. Schenker, op.cit., *Sonate A Dur op. 101. Kritische Einführung und Erläuterung*, s. 3-6.
37. Feder indtager dog dette synspunkt, og det er problematisk, at han lader det fremstå, som om det stort set er ubestridt: "Grundsätzlich hat das Originalmanuskript den Vorrang vor der sog. Originalausgabe, denn seit Heinrich Schenkers Untersuchungen an den Autographen Beethovenscher Klaviersonaten wissen wir, daß manche Feinheiten der Notierung durch den Druck unwiederbringlich verloren gingen." Feder, op.cit., s. 53. Hertil anfører han i en note to tekster, som har "z.T. abweichende Meinungen". Senere skriver han: "Bei Original-Überlieferung gibt es nichts auszuwählen: das Originalmanuskript birgt den Originaltext." Feder, op.cit., s. 56.
38. Dahlhaus 1978, op.cit., s. 21f.

## Summary

The article addresses the problem of editing music within the modern concept of critical editions useful for scholarly and practical purposes. Discussing the theoretical conditions of critical editing, it is stressed that a critical edition is a question of methodology, and the fact that an edition is made suitable for practical purposes, too, should not be understood in terms of compromising with critical standards. The discussion of on what basis an edition may be considered a critical edition is followed by a brief historical outline of scholarly and practical editions.