

Gåden om gåden

100 års spekulationer omkring Edward Elgars
"Enigma"-variationer

af Bo Marschner

*Tilgnet John Bergsagel i taknemmelighed
og i anledning af hans 70-års fødselsdag*

1 · Temapresentation

Edward Elgars orkesterværk *Variations on an Original Theme*, op. 36 (1898-99), må af tre sammenhængende grunde regnes for at høre til blandt de værker inden for senere tiders musikhistorie som til stadighed har tiltrukket sig en helt speciel opmærksomhed.

Kompositionsteknisk set er der intet som betinger denne situation. Den komplikation der her skinner igennem skyldes følgende forhold: Ligeså uproblematisk som værket tager sig ud for øret og øjet, som "Tema med variationer", ligeså svært gennemskueligt er det med hensyn til den betydningsmæssige mystik som komponisten har lagt ind i det.

Der er endvidere tale om et musikhistorisk særtilfælde i den forstand at det længe har kunnet fastslås – igennem 65 år, nemlig siden Elgars død – at der næppe er udsigt til noget definitivt erkendelsesmæssigt gennembrud ved yderligere forsøg på at gennemtrænge de slør som værket til alle tider har været indhyllet i. Opklaringen af den gåde det angiveligt indeholder kunne til sidst kun ske gennem komponisten selv; han alene havde da meget længe haft nøglen – eller nøglerne – til dens skjulte mening.

Endelig, og her må man sige: til trods for denne tingenes tilstand, har Elgars *Variations* til stadighed været genstand for en intensiv granskning og diskussion. At det forholder sig sådan må nok for en stor del forklares derved at en gåde, alene som følge af at

den er uopklaret, ikke så let ophører med at stille udfordringer til intellektet. Dette måske ikke mindst hvor den selv efter mange årtier endnu ikke med nogen som helst sikkerhed kan påstås at være løst. Alligevel er det igen og igen blevet hævdet eller underforstået, i forbindelse med at nye eller modificerede løsninger er blevet fremlagt, at der førhen er blevet svaret forkert på det eller de gådefulde spørgsmål som værket ifølge komponisten skulle rumme.

Den vedholdende tiltrækningskraft Elgars *Variationer* udøver som en gådefuld sag, som et problemkomplex der rækker langt ud over musikken selv, har bibragt dette værk en usædvanlig forviklet og problematisk litterær receptionshistorie. Hvis det gælder som en hovedregel at et kunstværks æstetiske rang står i forhold til og i nogen grad direkte lader sig måle ud fra hvilke udfordringer det vedblivende stiller til forståelsen og tolkningen af det,¹ så kunne man fristes til at mene at Elgars værk må have en høj status i så henseende; højere end det i hvert fald er tilfældet ud fra en rent musikalsk vurdering. Som sådan foreligger der et symptom på en teoretisk defekt eller disproportionalitet.

Nu peger netop dette misforhold også på en karakteristisk og ejendommelig omstændighed ved den konkrete receptionsproces, nemlig dens gennemgående mangel på egentlig stringens i argumentatorisk henseende. Citatet i nedenstående, første fodnote hverken skal eller kan derfor gøres gældende overfor *Variationerne* på samme måde som f.eks. overfor Beethovens sene strygekvartetter eller Wagners *Ring des Nibelungen*. I virkeligheden gælder det for dem som har prøvet at "tyde" Elgars værk at de oftere har haft en forkert eller u hensigtsmæssig tilgang til selve de forståelsesmæssige problemer der eksisterer i forbindelse hermed, end at de har fremført tvivlsomme eller åbenlyst gale svar på gåden bag værket.

Dette skyldes ikke mindst nogle grundlæggende uklarheder omkring en forståelsesbasis, og de starter allerede med den oftest benyttede, men uofficielle titel "*Enigma*"-variationer. Den adopteres ganske vist også i denne artikel, men kun af rent praktiske grunde.

1 Jvf. Friedhelm Krummachers udsagn: "Ein Ende des Zwangs zur Reflexion wäre auch ein Ende der Wirkung, durch die sich Werke als Kunst ausweisen. Was sie lebendig hält, ist der Prozeß ihrer Rezeption, und die Änderungen, die sie erfahren, sind Zeichen ihrer Qualität. In der Veränderung durch ihre Rezeption lösen die Werke ihren Anspruch auf Dauer erst ein". ("Synthesis des Disparaten. Zu Beethovens späten Quartetten und ihrer frühen Rezeption", in *AfMw* 1980, s. 134.)

Hvad meningen angår er den nemlig ikke fejlagtig i sig selv, men den kan dog let give anledning til en grundlæggende misforståelse. Et eksempel herpå ses i en herhjemme vidt udbredt koncertfører, Gereon Brodins og Gerhard Schepelerns *Koncerthaandbogen*. Der står heri om dette værk – hvad der er ligeså lidt korrekt som at det "blev skrevet i 1899 (paa 14 Dage)",² og især betydeligt mere vildledende – at

Titlen "Enigma" (= Gaade) betegner, at Variationerne skal afspejle Smaatræk og Episoder, som var karakteristiske for nogle af Elgars Venner; Variationerne er derfor betegnet med Initialer eller Pseudonymer for de pågældende Personer.³

Dette er udtryk for en ren slendrian som vidner om at forfatteren næppe har haft føling med blot et par af de mange forsøg der er gjort på at opklare meningen med det prægende ord Enigma. For det første er "Enigma" ikke værkets titel, men det er mindre graverende i forhold til den videre forklaring, hvor det virkelig går galt. Det ville nemlig være ganske trivielt hvis gåden (som i givet fald var en hel række af gåder) havde været så vidt afsløret som Elgar selv gjorde det ved ikke bare at anføre initialer og *nicknames* for sine "*friends pictured within*", dvs. i variationerne, men ved ydermere at afsløre identiteten for en række af de pågældende personer.⁴ I opklaringen af disse detaljer består der kun ét spørgsmål som ikke forlængst er definitivt besvaret, nemlig hvilken af to Elgar nærtstående kvindelige personer der gemmer sig bag variation nr. 13s trods alt mere gådefulde identitetsangivelse *** (med undertitlen *Romanza*). Og dette forhold er naturligvis ganske uden betydning for en behandling af det specifikke problemkomplex som Elgars *Variations* er spundet ind i.

2 Elgar påbegyndte arbejdet i midten af oktober 1898. Det var instrumentationen der stod på i 14 dage; partituret er slutdateret den 19. februar 1899.

3 *Koncerthaandbogen*, bd. II, København 1957, s. 159f. – Elgars nære veninde Rosa Burley's bemærkning (i R. Burley, F.C. Carruthers: *Edward Elgar. The Record of a Friendship*. London 1972, s. 117): "At that time [1898], he was far more concerned with the variations than with the underlying theme and constantly challenged me to guess whom they represented" rehabiliterer ikke den givne misforståelse, hvilket den første henvisning til Elgars værkkommentar sidenhen vil gøre klart.

4 Elgar offentliggjorde selv ved to lejligheder nærmere oplysninger om personidentiteten bag de enkelte variationer: ved en mindekoncert i 1910 for vennen A.J. Jaeger (var. 9's "Nimrod") og senere i forbindelse med udgivelsen af et sæt Pianora-ruller. Disse noter blev siden udgivet af forlaget Novello som en brochure, tilføjet portrætter og med titlen *My Friends Pictured Within*.

Berettigelsen af at ophøje ordet Enigma som den dagligdags titel består i at værket som helhed rent stofligt bygger på en størrelse af dette navn, idet Elgar efter kort tid – i hvert fald inden uropførelsen – valgte at sætte dette ord, i anførselstegn, over sit 17 takter lange tema (skriften menes dog at være August Johannes Jaegers). Dette "grundstof" fremtræder i en påfaldende omstændeligt markeret, tredelt repriseform; bemærkelsesværdig er her den strengt taget overflødige dobbeltstreg – som måske til gengæld har betydning i forbindelse med gåden – imellem det første afsnit i g-mol og midterdelen i G-dur:

EKS. 1.

Andante $\text{♩} = 63$ "Enigma"

Measures 1-9: *sostenuto*, *p*, *pp*, *cresc.* (5)

Measures 10-19: *p*, *dim.*, *pp*, *cresc.* (10)

Measures 20-29: *sostenuto*, *mf*, *dim.*, *cresc.*, *Lira*, *pp*, *dim.* (15)

Measures 30-39: *mf*, *dim.*, *pp*

Med temaoverskriften "*Enigma*", og forstærket af nogle mest af alt kryptiske bemærkninger om værkets underliggende idé, offentliggjort i forbindelse med førsteopførelsen i London den 19. juni 1899, er det lykkedes Elgar (hvormed det antydes at det kan have været hans dybere hensigt) at rejse en række af mystificerende spørgsmål. Dette hoveddokument, hvis centrale ordlyd – den anden paragraf i nedenstående citat – er citeret utallige gange i litteraturen om Elgar, lyder:

It is true that I have sketched for their amusement and mine the idiosyncracies of fourteen of my friends, not necessarily musicians, but this is a personal matter and need not have been mentioned publicly. [...]

The *enigma* I will not explain – its "dark saying" must be left unguessed, and I warn you that the apparent connection between the Variations and the Theme is often of the slightest texture; further, through and over the whole set another and larger theme "goes" but is not played. [...] So the principal theme never appears, even as in some late dramas – e.g., Maeterlinck's *L'Intruse* and *Les Sept Princesses* – the chief character is never on the stage.⁵

I sin sikkert meget bevidste sproglige formulering er dette udsagn et pragteksempel på vildledende retorik: Allerede den første sætning om gåden ("*The enigma I will not explain...*") udtaler, med en pludselig og afgørende skærpelse af Elgars berettigede afvisning af selv at kramme ud med løsningen, en absurd attitude til den givne gåde, nemlig at den ikke er stillet med henblik på at blive besvaret! Denne tilsyneladende underordnede betydning af gåden synes at være begrundet i en svagere sammenhæng i stoflig forstand mellem temaet og visse af variationerne. Altså: ud fra en granskning af variationerne (f.eks. deres portrætterende status) vil man ikke få noget svar på gåden. På baggrund af denne forklaring kan man nærmest få det indtryk at gåden ikke bare er forbundet med temaet, men at temaet i sig selv *er* eller stiller gåden.

Hvad udsiger mon så – ifølge denne opfattelse – Elgars gåde-tema? Det mest stringente bud er vel dét som i grunden er fælles for samtlige gåders udsagn, nemlig spørgsmålet: "Hvem (eller hvad) er jeg?". Hvis dette skulle være tilfældet kunne der være en særlig mening i at begrænse gåden til selve temaet, idet vi da ydermere kan forstå den forvirrende bemærkning om den ofte spinkle forbindelse mellem tema og variationer som en bestyrkelse af føl-

5 Her cit. efter R. Burley, F. C. Carruthers, *op.cit.* (fn. 3) s. 119.

gende antagelse: Gådetemaet står for Edward Elgar selv som det overordnede og samlende midtpunkt for hans venner. Og disse fremstår, som de er set og karakteriseret af komponisten, i deres mere "partielle" individualitet i variationerne.

Det er i hvert fald et faktum at Elgar flere gange har brugt temaets fire første toner som sin personlige signatur,⁶ rytmen og kurvaturen i denne initialfigur leverer jo også en nærmest naturtro sprogmelodisk gengivelse af hans navn. Tager man nu i betragtning at værkets finale, den i særklasse længste variation nr. 14, er et musikalsk selvportræt – "E.D.U." er camouflage for "Edoo", fru Elgars private kælenavn for komponisten –, så kunne man nå til den overbevisning at løsningen af gåden simpelthen er givet i form af finalesatsen: svaret bliver givet til sidst.

Dette forslag synes ikke tidligere at have været fremsat. Det er nu heller ikke ganske seriøst ment, hvilket især skyldes at Elgars værkkommentar herefter tager en helt anden vending som problematiserer det tentative bud der netop er givet: Løsningen af gåden kan næppe (og slet ikke helt igennem) bestå i noget reelt nærværende som f.eks. finalen, alias den "manifeste", navngivne Edward Elgar. For ifølge den videre forklaring er "Enigma"-temaet ment som det klingende, blot og bart reale tema i værket, som i gådens perspektiv imidlertid ikke er det overordnede. Til gengæld er dette andet, 'større' tema stumt eller eksisterer højst som en abstrakt medklingende størrelse.

Det overordnede tema, 'hovedpersonen' som komponisten også kalder det, kommer derved snarere til at stå for et bagvedliggende, måske rent eller primært idémæssigt betydningsindhold i værket. I hvert fald: netop i og med at det er fraværende i konkret skikkelse synes det at være benævnelsen eller betydningen af dette "tema" som vil udgøre gådens løsning. I denne den mest sandsynlige meningskonstruktion fra Elgars side behøver man ikke at se nogen æstetisk apori; heller ikke selvom komponisten har tilkendegivet at et svar på det stillede spørgsmål er uønsket: Værket får derved blot tilføjet en aura af esoterik, hvilket kan siges at stemme overens med en karakteristisk kryptogrammatisk tilbøjelighed i Elgars hele mentale habitus.

6 Se Mrs. Richard C. Powell (f. Dora Penny, personen bag variation nr. 10, "Dorabella"): *Edward Elgar: Memories of a Variation*. London 1937, s. 35 samt facsimilen af et brev fra Elgar, indsat mellem siderne 36 og 37.

Nået så langt ud fra værkkommentaren ser det altså ud til at gåden næppe er identisk med selve temaet som "individuel" instans – i det mindste ikke uden at man inddrager en underforstået, henvisende betydning. Snarere består gåden i et særligt samspil mellem det manifeste og det latente tema. Men også denne sammenhæng er svær for ikke at sige umulig at lodde éntydigt: Er det overordnede, skjulte tema f.eks. at forstå som en konkret musikalsk dannelse, eller er der snarere tale om tema i anførselstegn, i betydningen et emne eller en idé? Hertil er der fremkommet adskillige konkrete bud, både i den ene og i den anden retning.

Opfattet i førstnævnte forstand er der yderligere valgmuligheder: Elgars udsagn kan jo også læses som en angivelse af at de samlede variationer er forbundet – på hvad måde dét så end skal forstås! – med det underliggende, aldrig klingende "*principal theme*", og at de således alligevel er inddraget i gådesammenhængen. Ordet '*goes*' udelukker ikke, selv i overført betydning som her angivet, en tolkning i retning af en skjult men alligevel konkret polyfon forbindelse som er virksom "*over the whole set*". (Denne opfattelse vil svare til Eric Sams' humoristiske sammenligning: "*like the lamb with Mary*", og ikke til alternativet "*like the lamb with mint sauce*."7) Det forekommer dog nærmest utænkeligt at Elgar skulle have intenderet endsige realiseret en sådan strengthed i værkets konstruktion.

Langt mere sandsynligt er det at man som grundlag for en løsning af gåden skal lede efter en art kontrapunktisk mekanik i forholdet mellem "Enigma"-temaet og det 'større' tema, og at en sådan alliance skal findes i form af et konkret samhörigt tema eller en ditto melodi. Dog gør det her ikke sagen lettere at en anden udtalelse fra Elgars side forvirrer tydingen af begreberne det givne og det 'større' tema yderligere: I forbindelse med en diskussion omkring en udvidelse af den afsluttende variation, som den tidligere nævnte A.J. Jaeger, Elgars nære ven på forlaget Novello og personen bag variation nr. 9, "Nimrod", plæderede for umiddelbart efter værkets uropførelse (og til sidst også udvirkede), skrev komponisten til Jaeger:

7 "*Variations on an original thema (Enigma)*", in *MT* 1970, s. 259.

[...] Now look here, the movement was designed to be concise – here's the difficulty of lengthening it – I *could* go on with those themes for 1/2 a day but the key G is exhausted – the *p r i n c i - p a l m o t i v e* (Enigma) comes in *grandioso* in the tonic [ciffrer 68, BM] and it *won't do* to bring it in again [...].⁸

De særligt fremhævede formuleringer i citatet peger i en ganske anden retning end dén vores forståelse hidtil er gået i, nemlig at det samlede udgangspunkt for værket, som indtil nu er kaldt for 'temaet' (= "Enigma"), måske i Elgars egen opfattelse af sagen består af *to* temaer – derfor måske også dobbeltstregen efter den 6. takt! –, hvoraf det første, nemlig mol-delen, således af Elgar benævnes 'motiv'. Det er da også kun denne del af "Enigma"-temaet der kommer ind *grandioso* flere gange i det afsnit af finalen som han her hentyder til, nemlig i det oprindelige slutforløb (ciffrer 68-76). Og her må '*principal*' nu simpelthen betyde det *første* af de to motiver (eller temaer!), ellers bliver forvirringen m.h.t. hvad der må forstås ved '*the principal theme*', nemlig det 'større', underliggende tema, simpelthen total. – I originalversionen af dette brev står "*principal motive (Enigma)*" da også som en rettelse af den oprindelige, overstregede formulering "*1st theme*".⁹

Opfattet i den videre, begrebslige eller diskursive betydning er mulighederne vide, som en række konkrete bud antyder: Ven-skab;¹⁰ eksistensens problem generelt;¹¹ den musikalske skabelses-proces som kommunikation;¹² Bach;¹³ Malvern Hills (nærmere bestemt den bølgende horisontlinie af de for Elgar hjemlige højde-drag).¹⁴ Nogle af disse er også potentielt forbundet med musikalske temaer: Således skulle efter det sidstnævnte (yderst tvivlsomme) forslag Enigma-temaet aftegne Malvern Hills' kontur; men det gælder også for 'Bach' (B-A-C-H-motivet¹⁵) og i forbindelse med

8 Cit. efter Michael Kennedy: *Portrait of Elgar*. London 1968, s. 61 (de spærrede fremhævelser tilføjet af mig).

9 Ian Parrott: *Elgar*. London 2. udg. 1977, s. 39.

10 Elgars ven, kritikeren Ernest Newman (m.fl.).

11 Percy M. Young: *Elgar, O.M.* London 1955, s. 279.

12 Jerrold N. Moore in *MR* 1959, s. 38 ff.

13 Delvis Jack Westrup in *Proceedings of the Royal Musical Association*, 23.4. 1960; mere definitivt Ian Parrott in *ML* 1973, s. 57 ff.

14 Anonym indsender, bakket op af D.I. Boffins, in *MT* 1938, s. 932, hhv. *MT* 1939, s. 59.

15 Marshall A. Portnoy in *MQ* 1985, s. 205 ff.

begrebet venskab: et tilbagevendende og ganske stærkt bud i forbindelse med dette idémotiv er Robert Burns-sangen *Auld Lang Syne* ("Should auld acquaintance be forgot"). Det sidstnævnte kommer vi til at vende tilbage til, og dét endda flere gange.

Efter en række troværdige udsagn at dømme synes grundbetydningen af det underliggende tema (hvadenten uden eller med anførselstegn) at have haft musikalske konnotationer fra første færd: Elgar selv opererede åbenbart med et skjult tema i form af eller i forbindelse med en melodi,¹⁶ og til at begynde med skal han igen og igen have ansporet sine venner til at finde den pågældende musikalske nøgle.¹⁷ Til trods for den relativt vidnefaste situation på dette punkt har nogle af de mest autoritative diskussionsdeltagere, især Ian Parrott, talt energisk for at alle forsøg på opsporing af et ledsagende tema i konkret musikalsk form indebærer at forholde sig til en kimære.¹⁸

Alt ialt rejser emnets karakter således med større styrke end sædvanligt spørgsmålet hvordan en relevant behandling af dette problemfelt lader sig gennemføre. Hvordan overhovedet legitimere en redegørelse for et sådant principielt uløseligt musikhistorisk/musikæstetisk tilfælde? Det er jo udelukkende i kraft af fremskridt m.h.t. erkendelse at et sent bidrag som dette vil kunne stå frem som andet og mere end et kuriosum, nemlig med en præntion om forskningsmæssig berettigelse.

Et vist kompilat af de fremførte synspunkter er uomgængeligt i denne sammenhæng; men samtidig klart nok ikke tilstrækkeligt til at holde et videnskabeligt mål, hvor fintmasket det fangstnet man betjener sig af så end måtte være. En ledsagende kritik af de repræ-

16 F.G. Edwards artikel i MT 1900, s. 641 rummer henvisning til et udsagn af Elgar med følgende ordlyd: "*The title "Enigma" is justified by the fact that a phrase – which is quite familiar – may be found above the Theme*". Og så sent som i 1923 skal han have svaret venen Arthur Troyte Griffith (var. 7s "Troyte") på spørgsmålet om det var melodien "God save the King" som lå bag: "*No, of cause not, but it's so well known that it is extraordinary that no one has spotted it.*" (Dora M. Powell (var. 10s "Dorabella") in MT 1939, s. 60.)

17 Dora Powell: "*Elgar made it perfectly clear to us when the work was being written that the Enigma was concerned with a tune.*" (Kennedy, *op.cit.* s. 58.) Diana McVeagh udtrykker det således, med implicit reference til Dora Powell *op.cit.* (fn. 6) s. 24 (jvf. formuleringen dér): "*It has been suggested that the enigma may not be a tune at all but an idea; but here those who knew Elgar are adamant: there w a s a tune. [...] But Elgar, who when the work came out seemed almost to want his secret be guessed and teased his friends into racking their brains, in later years replied to questions about it with answers as enigmatic as the enigma.*" (Edward Elgar. *His Life and Music.* London 1955, s. 26.)

18 Elgar (fn. 9), s. 49.

sentative momenter i receptionshistorien er en ligeså oplagt nødvendighed, og det må i den forbindelse medtænkes om den enkelte forfatter mener at have "patent" på løsningen, eller om han har bestemte præferencer blandt de forskellige givne løsninger af den centrale gåde. Der gives også den mere specielle forudsætning – som man finder i et enkelt bidrag til gådekomplekset's behandling (jvf. note 19, først for) – der består i en grundlæggende skepsis m.h.t. overhovedet at kunne tale om nogen plausibel løsning. Behandlingen bliver i så fald rent argumentationsanalytisk.

En redegørelse for problemfeltet i form af en mere omfattende gennemgang af værkets centrale, dvs. litterære receptionshistorie er mig bekendt hidtil ikke givet.¹⁹ Hvad den følgende redegørelse i første række tilstræber er derfor en – ikke for snævert udvælgende – kommenterende og reflekterende fremstilling som har til formål at dække denne mangel. Det er dog min opfattelse at man bør gå et stykke videre end til at tegne en receptionshistorisk skitse. Navnlig må der undervejs tages stilling til de forståelsesproblemer som komponistens og de øvrige vigtigste kilders udsagn om værket har givet anledning til. For det er egentlig kun på et sådant grundlag man bliver i stand til at argumentere for hvilke svarforsøg i forhold til gåden der er at betegne som henholdsvis relevante og som uacceptable.

Hvad der endelig har bestemt mig for at tage del i de hundrede års diskussioner og spekulationer om de grundlæggende fortolkningsspørgsmål er det forhold at mine undersøgelser har resulteret i et par nye opdagelser – såvidt mit overblik over *Enigma*-litteraturen rækker²⁰ – inden for det dokumentariske fond som værket er indlejret i. Og selvom jeg ud fra de resultater der vil blive

19 Det nærmeste, desværre meget ufuldkomne forsøg på en sådan kritisk (og her først og fremmest ideologikritisk) revue er gjort i form af en studieopgave af John Fahnaes: *Kritik av teori. En uppsats om Edward Elgars "Enigma"-variationer och om de teorier som varit tongivande i debatten om "enigmat"* (Göteborgs Universitet 1993). Det heri vurderede tekstgrundlag begrænser sig til netop de fem bidrag til emnet som – uden at de repræsenterer nogen optimal dækning af det tolkningsmæssige landskab – er samlet i Christopher Redwood (ed.): *An Elgar Companion*. Ashbourne 1982 (s. 50-90): af Richard Powell (1920/1934), A.H. Fox Strangways (1935), Jack Westrup (1960), Roger Fiske (1969) samt Ian Parrott (1982). Der mangler således en stillingtagen til ihvert fald seks nyere, væsentlige indlæg om emnet: af Eric Sams (tre bidrag in *MT* 1970), Theodore van Houten (in *MR* 1976), Ulrik Skouenborg (in *MR* 1982) og Derek Hudson (in *MT* 1984).

20 Antallet af bidrag til dette emnefelt beløber sig ultimo 1992, ifølge Geoffrey Hodgkins' "Elgar: A Bibliography" (in *MR* 1993, s. 24 ff.), til 68, af hvilke jeg har kendskab til godt halvdelen af de relevante bidrag (manglerne udgøres først og fremmest af dagbladsartikler).

oparbejdet ikke går så vidt som til at tilbyde en afrundet og færdig løsning, så har denne situation gjort det nærliggende at overskride den neutrale iagttagers distancerede engagement og forholde mig som parthaver, dvs. som aktivt involveret fortolker, overfor samtlige væsentlige momenter i det foreliggende dokumentationsmateriale.

2 · Variationer – varianter og mønstre

I mængden af litterært fikserede bidrag til en løsning af gådekomplekset er det kun få som skriver sig fra Elgars levetid, og ingen af dem synes at have været af opsigtsvækkende karakter; i hvert fald refereres der ikke i senere diskussioner til den håndfuld der her er tale om.

Som det tidligste indlæg der har vundet status som brisant og som et i principiel forstand uomgængeligt forslag må anføres Richard Powells argumentation for melodien *Auld lang syne*²¹ som et kontrapunkt der er afgjort mere tilpasningsegnet til Elgars tema end nogen anden alment kendt engelsk melodi (se eks. 2, s. 30).

En anden betydelig styrke ved dette forslag ligger i at den første, af alle velkendte tekstlinier til Burns' sang føjer sig med optimal meningsfylde til et værk som er tilegnet komponistens "*friends pictured within*". Powell rådede desuden gennem sit ægteskab med Dora Powell, f. Penny – variation 10s "*Dorabella*" – over megen andenhånds viden om Elgar og de omstændigheder der knyttede sig til tilblivelsen af Variationerne. Selv var Dora Powell dog i mange år ikke indforstået med sin mands teori, hvor plausibel den end måtte forekomme. Dette ikke mindst på grundlag af at Elgar i 1928 havde modtaget en forespørgsel fra musikskribenten Dyneley Hussey, hvorvidt det skjulte tema var denne sang, og at svaret (meddelt på et postkort) på Elgar'sk lapidarisk vis havde lydt: "*No, Auld lang syne won't do*".

Disse få ord kan imidlertid ikke anses som en kategorisk afvisning af selve forslaget løsning – og dét er iøvrigt noget som mange kommentatorer har kunnet enes om; dertil er formuleringen "*won't do*" altfor flertydig. Som udtalelse af en yderst dreven

21 Powells artikel publiceredes i *ML* 1934, s. 203 ff; den var dog allerede konciperet i 1920, men blev af pietetshensyn ikke frigivet af forfatteren før efter Elgars død.

gåde- og kodeknækker, som Elgar var, er det nærliggende at forstå svaret på en anden måde end at *Auld lang syne* ikke vil fungere som et rimeligt kontrapunkt til "Enigma"-temaet: Snarere indebærer formuleringen at det ikke er nok bare at gætte på en passende melodi – der skal også gives en forklaring på ræsonen i dette svar, altså hvordan man er kommet til den givne løsning. Dora Powell blev da også senere overbevist om at Elgar havde talt usandt overfor hende om gyldigheden af hendes mands i hvert fald ret velbegrundede kombination.²²

EKS. 2.

Skuld auld acquaintance be forgot...

R. C. Powell:

Andante $\text{♩} = 63$; "Enigma"

sostenuto

p *pp* *cresc.*

dim. *pp* *cresc.*

dim. *cresc.*

Bra *loco*

22 Se Roger Fiske: "The Enigma: a solution", in *MT* 1969, s. 1124 ff. som refererer Dora Powells meddelelse herom til forfatteren.

Mrs. Powell er i det hele taget en vigtig mønsterdannende faktor i gådens receptionshistoriske forløb. Hun er den af "variationsbærerne", bortset naturligtvis fra Elgars hustru (der møder én i variation nr. 1, med sporadisk genoptagelse i finale-variationen), som var i hyppigst og mest personlig kontakt med komponisten i den tid hvor værket blev skrevet og umiddelbart herefter. Og hun følte sig længe i særlig grad opfordret eller ligefrem kaldet til at løse gåden om det underliggende, større tema. Forklaringen herpå skal søges i en ordveksling hun havde med Elgar (i november 1899) om spørgsmålet: "*what was the tune that 'goes and is not played'?*":

- Oh, I shan't tell you that, you must find it out for yourself.
- But I've thought and racked my brains over and over again.
- Well, I'm surprised. I thought that you, of all people, would guess it.²³

Dette kan selvfølgelig blot have været en drillende bemærkning fra Elgars side, fremsat uden andet formål end at fremkalde yderligere hovedbrud for den arme "Dorabella". Men sætningen har jo nu engang status af et primært kildeudsagn og er igen og igen blevet tilskrevet en sådan vægt. Og skal vi nærme os en troværdig løsning af gåden (eller indkredse det eller de bedste, mest sandsynlige svar), så går én af hovedvejene hertil via en vurdering af så mange af de givne ledetråde som muligt: Hvordan opfylder de forskellige udlægninger kriterierne for en kvalificerende argumentation?

Kan man overhovedet operere med en standard herfor? I en undersøgelse hvor det ikke kan være et objektivt korrekt resultat der tilstræbes, men i højere grad at skille skidt fra kanel: ja! Vi kan ganske vist ikke udelukke den mulighed at en abstrakt set rigtig løsning (som vi netop aldrig vil få kendskab til, med mindre et afgørende dokument skulle blive fundet på mirakuløs eller tilfældig vis) kan basere sig på en ukvalificeret argumentation for ét eller flere af de kildemæssigt givne spor som i så fald viste sig at lede frem til målet. Men det er heller ikke det afgørende i dén flertydige fortolkningsituation vi står i: Her bliver svage momenter i det argumentatoriske grundlag for en løsning kritiske eller ligefrem diskvalificerende for det pågældende svar. Argumenter og hypoteser

23 Mrs. R. Powell, *op.cit.* (fn. 6) s. 23 (den spærrede fremhævelse ved mig). – Sst., i fodnoteform, har hun erklæret sin skepsis overfor Richard Powells løsning, med tilføjelse af den velnok helt urealistiske forhåbning (1937): "*My own opinion is that when the solution has been found, there will be no room for any doubt that it is the right one.*"

må derfor vejes op imod andre, alene på basis af kilde- og udsagnsmæssig evidens hhv. meningsfylde. Og hovedkriteriet bliver således det forhold *hvor specifikt den enkelte ledetråd kan forbindes med foreliggende kendsgerninger eller troværdige kildeudsagn.*

Den autoritative bemærkning "You of all people..." fra Elgars side, at altså Dora Penny skulle have haft helt særlige forudsætninger for at løse den givne gåde, er ét af de udsagn der har været genstand for en række forskellige vurderinger, hvoraf et par stykker kan tages op til kritisk afvejning. Vi begynder i den lettere vægtklasse:

En anonym indsender til *The Musical Times* begrundede sin (tidligere omtalte) fortolkning af det skjulte tema som værende en afbildning af Malvern Hills ved bl.a. at forstå Elgars særlige satsbetegnelse i "Dorabella"-variationen: *Intermezzo* som en hentydning til hendes lejlighedsvisе besøg. Denne spinkle ledetråd spindes nu ud på følgende fantasifulde måde:

She was an "intermezzo", arriving on brief visits from another county. She "should have guessed of all people!" said Elgar. She was a frequent companion on cycle rides round, and walks across the hills, talking often of music in being and to come.²⁴

Uanset om Elgar på sådanne ture i landskabet skulle have givet Dora Penny endog meget lidt skjulte oplysninger om gådeaspektet i Variationerne, så er denne tolkning af hendes prioritet som gådegætter fremfor andre totalt blottet for evidens, idet vi, helt afgørende, ikke har et eneste konkret holdepunkt herfor. Dertil kommer, som noget ikke mindre graverende, dens manglende meningsværdi i og med at pointen i vurderingen af hendes særstatus er så helt ubetydelig. Som flere andre jeg skal anføre kan dette bud derfor uden videre afvises som spekulation; det spekulative indslag kan, som her, være af en sløj karakter eller have fastere grund under sig, men med deres fælles præg af tilfældighed ender de alle med påskriften: kassabel.

Noget stærkere står således den idé at "She of all people..." er en hentydning til sammenfaldet af navnet på hhv. variationen og operafiguren Dorabella. Redaktøren Irving Kolodin lancerede i 1953 en "Enigma Contest" i det amerikanske *Saturday Review* og foregreb i forbindelse med sin præsentation af konkurrencen -

24 MT 1938, s. 932.

selvfølgelig måtte det før eller siden komme til et sådant arrangement – netop den afgørelse som han og den resterende dommerkomité (George Marek og Elgars datter) senere traf, idet han så at sige ledte sine læsere ind på det spor han selv må have anset som det mest lovende for gådens opklaring:

If the reader deduces from [the foregoing] that Elgar wove something particularly related to the vivacious Miss Penny into the "Enigma", he will be deducing exactly what I do. If he knows, further, that Dora Penny became "Dorabella" to Elgar's circle because the composer saw in her a likeness to the "cheerful practicality" of the character in Mozart's *Così fan tutte*, and links that with Elgar's surprised "*I thought you, of all people, might guess it*", an all-out search of "*Così*" seems indicated. This is a mere opinion, a hypothesis.²⁵

Førstepremien gik til en vis Kirk Hollingsworth på grundlag af en argumentation hvis selvstændighed alene består i at terzetten "Una bella serenata" fra *Così fan tutte* (I. akt nr. 3) rummer en taktstruktur som ligner den man finder i de første syv takter i Elgars tema, og at dens begyndelse skulle være et "rimeligt godt kontrapunkt" til "Enigma"-temaet. Det sidste må tage sig ud som vist i eks. 3 på følgende side.

På denne baggrund må man indrømme Richard Powells temaforslag en nærmest suveræn kontrapunktisk funktionsduelighed, hvilket – eftersom også Hollingsworth, ligesom Powell, må lade sit udvalgte tema underkaste en tonal "kønsskifteoperation" – kan siges at være ret diskvalificerende for prisvinderens løsning. Så meget mere som han (som den eneste af de præmierede bidragydere) tog udgangspunkt i Mozarts opera; og denne ledetråd, der er forslaget eneste specifikke argumentatoriske pointe, havde han jo fået forærende.

Er *Così fan tutte* måske nok et ganske velbegrundet undersøgelsesfelt i lyset af "Dorabella"-variationen, og bliver den i særdeleshed understøttet af Elgars bemærkning til Dora Penny, så er den dog i indlysende grad defekt som nøgle til en gåde der angår et tema plus ikke blot én men 14 variationer. Komponist- eller værkreferencen er simpelthen ikke nærliggende i et omfang der kan legitimere gåden, for såvidt som denne må formodes at bero på et pointeret grundlag. En løsning på en konsistent musikalsk gåde må kort sagt ikke lade følgende spørgsmål stå hen som ubesvaret

25 *The Saturday Review*, 28. feb. 1953, s. 55.

Ferrando: U — na bel — la se — re — na — ta far'io voglio alla mia

de-a, far' i-o voglio far'io vo

glio al-la mia de-a.

10

Bra loco

eller mangelfuldt begrundet: Hvorfor lige dette tema/værk eller denne idé/titel/person? Et plausibelt svar kan fremtræde så subtilt det skal være, men begrundelsen, hvor raffineret eller hvor skjult dens nøglemoment end er, må være i høj grad indlysende set ud fra gådens udformning eller andre hertil knyttede oplysninger.

En granskning af løsningernes mængde tvinger gang på gang til en diskvalificering ud fra disse kriterier. Holder vi os til de givne forslag inden for den amerikanske konkurrence må vi bl.a. også gøre det af med følgende:

- Adagio-satsen fra Beethovens *Pathétique*-sonate op. 13, begrundet ud fra en konkret lighed med "Nimrod"-variationen. – Her indtager med andre ord A.J. Jaeger noget af den samme altdominerende position som ovenfor blev tilskrevet Dora Penny.
- Puccinis *La Bohème*, men kun på baggrund af partituret fra 1897, idet pagineringen blev ændret i senere udgaver og løsningen er baseret på tal-akrobatik ud fra dette partiturs sidenummerering. – Sådanne spidsfindigheder taler vist i tilstrækkelig grad for (eller snarere imod) sig selv; den eneste gåde-egnede pointe der kunne tænkes at udgå fra denne opera er vel sammenhængen mellem *E.E.* (for Elgar) og *mi-mi* (for Mimi).
- Satsen "None shall part us" fra Arthur Sullivans *Iolanthe*: Satstitlen turde være det stærkeste argument (jvf. "Should auld acquaintance be forgot"), men det relativeres unægtelig noget i lyset af den egentlige begrundelse (foruden en vis musikalsk lighed), nemlig at Elgar oprindelig skulle have tænkt på at inkludere Sullivan i rækken af sine *variationees*.
- Didos *Lamento* fra Purcells *Dido and Aeneas*: "When I am laid in earth, remember me!" – Forslaget falder helt afgørende på tekstens malplacerede pointe, især når det betænkes at komponisten var en fysisk robust mand på 41 år og stod umiddelbart foran sit gennembrud til national musikalsk lederstatus.
- "Agnus Dei" fra Bachs h-mol-messe. – Der refereres i artiklen "Winners of the *Enigma* Contest"²⁶ ikke til nogen nærmere begrundelse; man kan blot, som i forbindelse med det foregående, spørge forundret til hvori det meningsfulde perspektiv i dette forslag skulle bestå, musikalsk såvel som tekstligt.

Og det samme med utallige bud fremsat andre steder, lige fra absolute trivialiteter som "Pop goes the weasel", "Tarara-boom-de-ay" og "Home, sweet home" og til en pudsigt omstændighed som et forslag fra en meget ung Ian Parrott (sidenhen forfatter til en Elgar-monografi): Chopins *Nocturne* i g-mol, "for which Elgar showed his fondness later in 'Polonia'".²⁷ Mange år senere ses Parrott nem-

26 In *The Saturday Review* 30. maj 1953, s. 48 + s. 64.

27 *MT* 1939, s. 135.

lig at tage afstand fra ethvert konkret musikalsk stof som underliggende tema, og i den forbindelse afviser han sågar blandt andet den pågældende Nocturne (uden at nævne at forslaget oprindeligt var hans eget).²⁸

Ian Parrotts bidrag til gådens løsning beløber sig til fem-seks ialt, og blandt dem skal der her refereres til de tre: to varianter og en tredie, kompilerende udgave af disse,²⁹ som går i helt andre retninger end hans første spinkle forsøg. Da også han underbygger sin senere opfattelse med henvisning til Elgars benævnelse af Dora Penny som "*her of all people*" hører den naturligt til i denne sammenhæng.

Det mest særegne ved hans udlægning af gåden er at den hævdes at være af dobbeltbundet art: idémæssig og musikalsk, men uden nogen forbindelse mellem de to lag.

Gådens idé udleder Parrott af teksten til epistlen på quinquagesima søndag; i 1899 var det den 12. februar, dvs. på ugedagen inden afslutningen af værkets instrumentering, hvor det af mrs. Elgars dagbog fremgår at komponisten var i kirke. Der læses på denne dag fra Paulus' 1. Korinterbrev, kap. XIII; jvf. især vers 12: *Videmus nunc per speculum in aenigmate* ... ("Nu ser vi i et spejl, i en gåde, men da skal vi se ansigt til ansigt; nu kender jeg stykkevis, men da skal jeg kende fuldt ud, ligesom jeg jo selv er kendt fuldt ud.")

Som argument for at Dora Penny frem for alle andre skulle besidde forudsætninger for at gennemskue dette dunkle grundlag for gåden giver Parrott den forklaring at hun var datter af en præst. Og dén ødelægger mere end den gavner; i hvert fald er det et umådeligt meget svagere argument end det mere plausible holdepunkt som udgøres af de billedlige henvisninger til en gåde og ligeledes et spejl (jvf. portrættingen af vennerne – tretten ialt,³⁰ ligesom 1. Kor. XIII består af 13 vers). Ganske vist er der på dette tidspunkt og frem til maj måned 1899 intet dokumentarisk belæg for benævnelsen "Enigma", hverken i forbindelse med værket eller temaet;

28 "It is unnecessary to try to fit in such tunes as [...]; all have been suggested, but their 'greatness' must be questioned." (Parrott, *op.cit.* (fn. 9) s. 49.) – Formodentlig refererer han her dunkelt til Elgars ordlyd om et "larger theme".

29 Jvf. henvisninger i fn. 9 (1977), fn. 13 (1973) og fn. 19 (1982).

30 Der er 13 angivne personer, men Elgar omtalte selv (jvf. citat s. 23) "*fourteen* [...] *friends*", hvorved han enten har medtalt sig selv (var. 14), inkluderet en hund (i var. 11) eller opereret med at "Enigma"-temaet skjuler en fjortende ven.

men derfor kan bibelteksten jo godt tænkes at have været det udløsende moment bag temaets hhv. værkets karakteriserende overskrift.

Gårdens musikalske grundlag er hos Parrott ganske isoleret fra denne sammenhæng, idet den ses i ét af Elgars store forbilleder: Johann Sebastian Bach. Denne løsning grunder sig på at det metrisk ejendommelige tema, med dets fjerdedelspauser på 1-slagene i mol-afsnittet, kunne lede tanken hen på at det måske ikke var værkets oprindelige udgangspunkt, men at det istedet selv er opstået som en variation, for sidenhen at avancere til tema. "Urtemaet" bliver istedet identificeret i form af variation nr. 11, "G.R.S" (organisten George Robertson Sinclair) og denne sats' tilbagevendende g-mol-element (første gang t. 2-3) anset som en parafrasering af Bachs *Pedal-Exercitium* for orgel,³¹ BWV 598, i samme toneart (Sinclair skal have været en organist med en suveræn pedalteknik). Ideen med denne variation som værkets forestillede genetiske kerne har Parrott iøvrigt overtaget fra Jack Westrup, som lancerede den i en noget mere uforpligtende form.³²

Begrundelsen for dette hypotetiske sagsforhold er dog overordentlig brøstfæddig: For det første – forudsat at man i det hele taget var liberal nok til at dele synspunktet om temaets karakter af en variation og derfor ville give ideen om et sådant avancements-hhv. degradationsforhold en vis kredit – ville det være betydeligt mere nærliggende at betragte to andre fuldtaktiske variationer, "Nimrod" (nr. 9) og den ligeledes meget tema-nære variation nr. 4, "W.M.B.", som mere oprindelige musikalske ideer, og i den forstand som mere typiske "tematiske" konceptioner end "G.R.S."³³ Denne kritik kan man dog roligt spare sig, eftersom målet herfor har en så udpræget spekulativ karakter, og da man med større rimelighed kan forklare temaets melodiske vakuum på 1-slagene ved henvisning til at det "udfyldes" af et ikke-klingende tema, som Elgar dunkelt har antydnet det.

For det andet hviler argumentationen på en fremhævelse af det påfaldende i at Elgar har bortledt opmærksomheden fra referencen

31 Nodeeksempler i Parrott (1971), s. 48.

32 Jvf. reprint i *An Elgar Companion* (fn. 19), s. 74 f.

33 Hovedkriteriet herfor er i begge tilfælde forekomsten af den karakteristiske symmetriske rækkefølge af mol-temaets rytmeværdier, over et to-takters modul: to 8.-dele, to 4.-dele, to 4.-dele, to 8.-dele, i de to mere udpræget tema-nære variationer.

'Bach' – og explicit fra G.R.S. – gennem sine oplysninger om at satsen aldeles ikke handler om denne organist, men om en *malheur* der en dag vederfaredes hans altid ledsagende bulldog, Dan. Hvad dette kuriøse moment har givet anledning til af typisk engelsk excentricitet fra Parrotts og Westrups side skal der ikke gås nærmere ind på her. Der skal blot spørges til om den pågældende sammenhæng kan gælde som velmotiverende for en gåde, uanset om man, som Parrott, ser et fingerpeg i Elgars programbemærkning om hundens "*rejoicing bark*" efter at den er kommet velbeholden i land ovenpå dens ufrivillige tur i floden Wye: Udtalt på worcestershire'sk kunne 'Bach' være konnoteret i dette '*bark*'. Og dernæst skulle 'Johann (Sebastian)' være underforstået i en bemærkning i brevform til Jaeger om at Elgar havde "*looked at the theme through the personality (as it were) of another Johnny*"; hvorved udtrykket 'another' er forstået anderledes end i den normale betydning: 'en ny (figur for hver ny variation)', nemlig som: 'en anden' end August J o h a n n e s Jaeger.³⁴

Endelig mener Parrott sig også istand til at observere at 'Bach' er indeholdt i selve "Enigma"-temaet, nemlig med *b* som første tone og *h* som sidste (den picardiske terts på første taktslag i t. 7) plus to *tenuto*-toner *a* og *c*: (ottendedelsnoderne på sidste taktslag i t. 2). Det kvalificerer ikke just hans argument, som i forvejen minder lidt for meget om at pille rosiner ud af en plumkage, at der er en hel del andre *tenuto*-angivelser i de seks mol-takter, nemlig over samtlige tolv forekommende ottendedelsnoder!³⁵

Hermed – trods denne hverken indlysende eller perspektivrige musikalske forklaring – har Parrotts tydningsforsøg nu ikke udspillet sin receptionsprægende rolle. Men forinden han igen får lov at fremstå som "*Enigma-Solver-in-Chief*",³⁶ og da på grundlag af en dansk gådegætters vurdering af ham som sådan, vil jeg endnu en gang lade søgelyset falde på Dora Penny, for at vise at hun i det

34 Parrott (1973), s. 60.

35 Så er der en smule mere idé i Marshall A. Portnoys argument for den enslydende musikalske løsning 'Bach', nemlig at "Enigma"-temaets fire første toner kan ses som en udvidet, diatonisk version af det kromatiske B-A-C-H-motiv. ("*The Answer to Elgar's Enigma*", in *MQ* 1985, s. 208.) – Derefter begiver Portnoy sig ud i de vildeste talspekulationer, baseret på at navnene E-L-G-A-R og J-S-B-A-C-H gemmer på en fælles talværdi: 43, som han derpå finder bekræftet i antallet af toner i "Enigma"-temaets 1.-violinstemme t. 1-10 (1. mol-del samt dur-delen).

36 Denne kompliment har han gerne ladet sig bære med, jvf. Parrott (1982) s. 87.

mindste én gang er blevet fortolket på en virkelig troværdig måde som den nøgleperson komponisten ser ud til at have gjort hende til – selvfølgelig ikke i selve gådens perspektiv, men som bærer af en art bagdørsnøgle til Elgars Enigma.

– Hvad er det umiddelbart mest karakteristiske ved Dora Penny? må man forestille sig at Theodore van Houten³⁷ på klassisk detektivmanér har spurgt sig selv i midten af 1970'erne, forståeligt utilfreds med de mange mere eller mindre *far-fetched* løsninger på spørgsmålet om hendes særstilling som gådegætter. Svaret han giver er: hendes efternavn. Og et blik herpå – ikke som navn men som mønt (fra Victoriatiden og den Edwardianske æra) – afslører noget interessant: en kvindeskikkelse, nemlig *Britannia* "ruling the waves".

Her er en umiddelbart indlysende og plausibel forklaring på Elgars bemærkning til og om Dora Penny forenet med henvisningen til en anden melodi som er kendt af alle. Den står som et træffende valg af et symbol for en idé der ganske vist mangler forankringen i det overordnede tema 'venskab' – som så meningsfuldt er sat i høj-sædet i Powells løsning – eller i selve ordet 'gåde' hhv. spejl, som det er styrken i Parrotts bud. Til gengæld forbinder det sig umiddelbart med Elgars musikalske prætentioner på dette tidspunkt, jvf. følgende brevudsagn:

I hope some day to do a great work – a sort of national thing that my fellow Englishmen might take to themselves and love – not a too modest ambition!³⁸

"Enigma"-variationerne blev den første komposition af Elgar som kom til at opfylde denne bestræbelse, uanset at det underliggende nationale tema ikke blev opfanget – såfremt det nu altså skulle være dét der angiver løsningen. Som idé betragtet kan *Britannia, England*, siges at udtrykke en motivation som Elgar snart ikke længere havde brug for som implicit fundament,³⁹ hvorfor han også – og det samme kan iøvrigt gælde hvis man vil føre venskabs-motivet i marken – meget passende kunne nedtone gådeaspektet i

37 "You of all people": Elgar's Enigma", in *MR* 1976, s. 130 ff.

38 Elgar til Joseph Bennett, 17.3. 1898; cit. efter Jerrold N. Moore (ed.): *Edward Elgar. Letters of a Lifetime*. Oxford 1990, s. 62.

39 John Bergsagel har i denne forbindelse helt à propos, i en privat meddelelse til mig, henvist til Elgars bemærkning "I write the folk songs of this country".

en offentlig sammenhæng, ligesom han senere også gjorde det i den private sfære.

Dette måske så meget mere som *Rule, Britannia!* ikke (på samme måde som *Auld lang syne*) lader sig føje kontrapunktisk sammen med Elgars tema på nogen tvangfri måde – bedst, men ikke uden skurrende momenter går det med dur-delens fire takter:

EKS. 4.



Til gengæld er det én af van Houtens mange andre pointer at et fragment af melodien til *Rule, Britannia!* ("Britain never, never, never shall be slaves") er indeholdt i "Enigma"-temaet, endda som dets første fem toner,⁴⁰ hvilket han derpå sammenholder med Elgars bemærkning i den føromtalte værkforklaring:

[...] So the principal theme *never* appears [...], the chief character is *never* on the stage.

EKS. 5.



En anden detalje han gør opmærksom på, og som ligger noget på linie med *never never*-argumentet (også hvad dets svagere styrke angår), er korrespondensen mellem den tekstlige symmetri i ordene:

40 I "Nimrod"-variationen vil van Houten endog "påvise" tonerne til *never, never* i ren udformning (dur) sammen med begyndelsen af *Rule, Britannia!* – men argumentet er tyndt, se nodeeks. 5.

“Rule, Britannia! Britannia, rule [the waves]” og mol-temaets tilsvarende rytmiske organisation (jvf. t. 1-2 og tilsvarende med de øvrige 2-taktsmoduler). Ud fra sådanne detaljer bliver det alt i alt, efter van Houtens mening, muligt at forstå Elgars udtalelse om at værkets underliggende, større tema (*Britannia/Rule, Britannia!*) “går” sammen med “Enigma”-temaet “*through and over the whole set*”, uden at det optræder i nogen konkret form som værkets mysteriøse “*chief character*” (*Britannia*).

Som hos Parrott har vi at gøre med en løsning der ikke er ensidigt fokuseret i musikalsk eller idémæssig retning, og hvor det for van Houtens vedkommende må ses som en væsentlig styrke, i forhold til Parrott, at hans to løsningsaspekter er umiddelbart forbundne – det gør ingen forskel om man hæfter sig ved det ene eller det andet “tema”.

Dette bidrag indeholder endnu en interessant pointe (og dét uanset om den så alene betegner van Houtens måde at lege Elgar på): Han gør nemlig opmærksom på den anagrammatiske læsning af ordet *Enigma* som: *I am Eng* (= England eller English), i analogi med Elgars mange kendte anagrammer, f.eks. ELGAR = LARGE = REGAL og navnet på hans bolig fra foråret 1899: *Craeg Lea* som permutation af C[arice, datteren], A[lice, hustruen] og E[dward] *Elgar*. Men når han så yderligere vil brillere i kryptogrammatisk snilde ved at tyde partiturbemærkningen i finalesatsen (cif. 76): “*Organo, ad lib[itum]*” som camouflagede af en hjemmestrikket latinsk sætning: “*Dum argo it Albion*” (“Mens skibet” – som også ses på mønten! – “drager mod England”), så skyder han decideret over målet.⁴¹

“*I [Britannia] am England*”: Læst på denne måde besvarer gåden sig selv ud fra selve overskriften, “*Enigma*”, og fremstår som endnu en tilsløret person i værket, den femtende.⁴² Den samtidig her-

41 Det samme gælder for den række litterære “fund” som tilsammen skal underbygge van Houtens teori om at Elgar også har set hovedparten af de i variationerne portrætterede personer “afspejlede” i Alexander Pope’s *Epistle to Dr. Arbuthnot*. Sådanne evidenskriterier ligner de nu og da sette teorier om anvendeligheden af pyramidernes proportionsforhold til helt andre beregningsformål, eller om de operationer der udføres på Bibelen og hvorud fra dens status som kilde til forudsigelse af verdenshistoriske hovedpersoner menes at kunne “bevises”.

42 Van Houten gør opmærksom på (*op.cit.* s.131) at Elgar mange år senere, i overvejelser om at anvende “*Enigma*”-variationerne som grundlag for en ballet, fortalte vennen Troyte Griffith (var. 7) at han tænkte sig “*Enigma*”-satsen danset af “*a veiled dancer*”, og således formodentlig af en kvinde, eftersom Elgar ikke sagde “*a masked dancer*”.

med givne underbygning af England som et centralt element i gåden lader sig yderligere bestyrke, og dét væsentligt, af et par andre dokumentfaste udtalelser fra Elgars side. Og med disse tilføjelser gør jeg min egen entré på scenen i et egentligt opklarende ærinde.

Det bliver i den forbindelse stadigt mere klart at gåden må have haft en ganske privat karakter, og at det derfor i en vis forstand var med god grund når Elgar i sin værkkommentar lod sig forlyde med at "*its 'dark saying' must be left unguessed*": Den egnede sig ikke til en offentlig afsløring der gik længere end til den for selve gåden mest af alt irrelevante opklaring af identiteten af variationernes baggrundsfigurer. For i virkeligheden – og her går min egen forklaring i en anden retning end van Houtens – tyder en række omstændigheder på at det ikke så meget er Britannia, Elgar har villet identificere med gådens større hovedinstans: England, som det er – ham selv: "*I [Elgar] am England*".

På dette grundlag lader temaets mol-del sig stadigvæk fortolke som betegnende 'Elgar',⁴³ mens dur-delen altså vil betyde 'England'. Dette er altsammen indeholdt i komponistens "officielle" ana- og kryptogram-forråd samt i hans egne værkkommentarer: Programnoten fra uropførelsen taler om "*a larger theme which goes [...] through and over the whole set [...] but is not played*". Hvis dette nu forstås i indsnævret betydning som 'England' (og i denne forbindelse altså ikke konkret som dur-delen af temaet, der jo bliver anført i varierede former gennem hele værket), så giver det mening til gåden samt til Elgars tågede bemærkninger herom, i flere henseender:

Når ELGAR er LARGE foruden REGAL, og komponistens musikalske signatur er at finde i mol-temaet – og dette er altsammen Elgar'ske fakta –, så må et *larger theme* stå for noget større end både 'Elgar' og 'kongeligt', og derfor ret nærliggende for 'England'. Denne slutning skal om lidt vise sig at bestyrkes yderligere.

'*Larger*' er endvidere synonymt med *major*, og dette gådeelement har derfor naturligvis sit konkrete tilsvarende i dur-tema-

43 Det er velkendt at Elgar har citeret mol-afsnittet fra "Enigma"-temaet i sit senere værk *The Music Makers* til følgende tekst: "*sitting by desolate streams / for ever, it seems / the glorious futures we see*", og at han forklarede dette citat med ordene: "*I have used the opening bars of the theme (Enigma) of the Variations because it expressed when written (in 1898) my sense of the loneliness of the artist as described in the first six lines of the Ode and to me it still embodies that sense [...]*" (Cit. efter C. Redwood (ed.): *An Elgar Companion* (fn. 19), s. 61.)

delen. Det forekommer nærliggende at antage at Elgars ordvalg 'larger theme' (og ikke *a major theme*) viser "dunkelt opklarende" hen til denne dobbelte situation: "Enigma"-temaet er disponeret i en opadgående bueform (g-mol – G-dur – g-mol), sågar med en overflødig dobbeltstreg i overgangen mellem mol- og dur-delen. Det samlede temas højtoner rummes i det sidstnævnte afsnit som er præget af stigende melodilinier, modsat mol-partiernes descendensmelodik; endvidere har det en mere hymnisk, "national" karakter.

Til disse antydninger lægger jeg nu et udsagn fra et dokument som mærkværdigvis aldrig har været inddraget i nogen (af mig kendt) redegørelse for "Enigma"-temaet og dets gåde. Og dog er det en fuldgod og dertil åbenlyst informativ kilde til dens løsning.

Den 26. marts 1899 skrev Elgar fra sit nye hjem i Malvern et brev til Dora Penny, begyndende således:

My dear Dorabella

How funny you are!

Don't you know yet that 'England' is sufficient address for me?? The idea.

No: I shall not tell: you must find out all about Craeg Lea.

Well: Richter⁴⁴ has telegraphed that he will produce the Variations & I think 'Dorabella' is to be published separately as well (of course) as in the set: how like you that!⁴⁵

Her står forklaringen af gåden – som dog i denne sammenhæng ikke beskrives som sådan men med ordet 'idé' – klart at læse, hvis man vel at mærke i forvejen befinder sig på det spor som i øjeblikket forfølges.

Elgar identificerer sig selv med nationen: 'Edward Elgar, England' hævdes – endnu før uropførelsen, som dog er berammet (deraf samt af udsigten til værkets trykning⁴⁶ kommer, helt åbenlyst, komponistens kålhøgenhed) – at være alt nok som adresseangivelse for post til ham. De to henkastede bemærkninger om postadressen og den nye bolig kan virke umotiverede i sammen-

44 Den østrigske dirigent Hans Richter som uropførte Elgars *Variations*.

45 Mrs. Richard Powell, *op.cit.* s. 16.

46 Dette kom på ingen måde af sig selv, jvf. flg. udgivernote i *Edward Elgar. Letters of a Lifetime* (se fn. 38), s. 62: "[Elgar] offered Novello the *Variations* [...]. They told him they preferred short orchestral pieces, such as Edward German's Dances from *Henry VIII*, as being more commercial."

hængen, men de står på ingen måde som blotte indskydelser i forhold til de detaljer der vedrører brevets hovedtema, Variationerne. De indgår tværtimod som helt igennem væsentlige bimomenter i dets "gennemspilning". Dette understreges måske ikke mindst af den næsten snublende forbindelse, som Elgar etablerer i sit brev, mellem 'England' som den tilstrækkelige adresse og 'the idea'.

Om 'ideen', det vil sige "Enigma", deklarerer det endda temmelig direkte at den lader sig løse ved overført anvendelse af den viden der vindes ved at finde ud af hvad der ligger i navnet *Craeg Lea*, og dette vil med bestemthed sige: gennem anagrammatisk tyding, hvilket dog Dora Penny på dette tidspunkt nok ikke kan have været klar over. Udtalelsen synes, til trods herfor, at tillade den antagelse at Elgar allerede på dette tidspunkt havde konciperet sin "Enigma"-idé (og skal det bidrage til evidenskarakteren af en løsning må det i hvert fald hævdes således), selvom der, som tidligere nævnt, ikke foreligger noget utvetydigt vidnesbyrd herom før godt en måned senere.⁴⁷

Et andet, knap så overset, men hidtil heller ikke ligefrem tilfredsstillende tydet udsagn fra komponisten underbygger sandsynligheden af den sammensatte gådeløsning 'Elgar' og 'England'. Her drejer det sig om et brev til Jaeger, dateret d. 7. april 1901, hvori der bl.a. står:

I'm glad you like Brahms - you're getting on - you'll arrive at Ed. German etc etc soon. [...]

You old Mosshead, go to bed & don't sit up playing the Nimrod Variation in the wrong key, with pen and ink!

Det spøgefulde, halvt uigennemtrængelige sprog i ovenstående citat er heltigennem karakteristisk for Elgars breve til de nærmeste venner. Så meget mening synes man dog at kunne læse ud af denne smagsprøve at Jaeger (som jo er forlæggert for "Nimrod"-variationen) i forvejen må have forelagt Elgar nogle detaljer vedrørende sine anstrengelser med at knække Variationernes gåde. Hvad der åbenbart ikke har været kronet med det store held: *Brahms* kunne se ud til at være forsøgt som nøgle til en sådan løsning.

Med vores opsamlede erfaring som ballast gives der i Elgars brev (som ser ud til at være et svarbrev) endnu en smuk pointe at

47 Som tidligere fremgået forudsætter Parrotts tese om gådens idémæssige indhold (I. Kor. XIII) at Elgar endnu tidligere må have opereret med overskriften "Enigma".

indfange: Han glider fra punktet Brahms – hvorunder hans benevolente "I'm glad you like Brahms – you're getting on..." bedst af alt lader sig forstå ironisk som: 'du er på vildspor' (det samme gælder bemærkningen om at Jaeger er "in the wrong key", med dertil hørende opfordring til at opgive for denne gang og begive sig i seng) – videre til at omtale den inferiøre, men på dette tidspunkt kommercielt bedre aflagte komponistkollega Edward German (se note 46). Dette er signifikant, men kun i lyset af at Elgar her har forkortet dennes fornavn på den usædvanlige men personligt karakteristiske måde: 'Ed.' (eller 'Ed:') – herved henviser han nemlig indirekte, og dog meget tydeligt, til sig selv, idet signaturen 'Ed. Elgar' er almindeligt forekommende netop i breve til nærtstående personer.⁴⁸

Denne ortografiske – og også på anden måde påfaldende – detalje betegner således uden tvivl en skjult henvisning til Elgars egenstilisering, pr. kontrast til 'German', som "Edward English"; og dermed har vi yderligere et indicium for dobbeltindholdet af gåden, "Enigma"-temaet, forstået som et forenet dobbeltportræt af Elgar og England.⁴⁹ Et resultat som Jaeger åbenbart endnu ikke var kommet frem til, men måske – måske netop ikke – var på vej imod ("du når nok snart til den forkerte Edward", dvs. til den halve løsning).

Men også bemærkningen "don't sit up playing the Nimrod Variation in the wrong key, with pen and ink!" kan det måske være interessant at beskæftige sig nærmere med.

For det første: Er 'ink' her at forstå som en rent lydlig henvisning til '[I am] Eng[land]' (≈ *Enigma*)? Den normale formulering ville jo lyde: "with pen and paper".

Dernæst hentydningen til at være "in the wrong key": "Enigma"-variationerne omfatter kun et snævert toneartsspektrum: g-mol og G-dur samt c-mol og C-dur (altså to variantforhold); herforuden – og kun i "Nimrod"-satsen – Es-dur (c-mols paralleltoneart). Temaet står noteret, hele vejen igennem, med g-mols fortegn – det er dette som strengt taget overflødiggør dobbeltstregen mellem takt 6

48 Se f.eks. gengivelser i Mrs. Richard Powell, *op.cit.* s. 15 og 16 og i *Edward Elgar. Letters of a Lifetime*, ligeledes s. 15 og 16.

49 Jeg antog oprindeligt, inden konstateringen af Edward Germans reelle eksistens, at "Ed. German" var et ordspil på *Ed[ition] Russe de Musique*, i betragtning af Jaegers stilling som forlægger samt hans tyske nationalitet. (Kussevitzyks forlag blev iøvrigt først grundlagt i 1909.)

og 7 -, og denne toneart er også i værket som helhed den almindeligste (den omfatter seks satser ud af de ialt 15).

Er man nu i sammenhæng med gådetemaet "i den forkerte toneart" når man arbejder på en løsning ("med pen og blæk") - eftersom gåden nu engang vedrører *temaet* ser jeg her bort fra at Elgar af en forståelig grund refererer til Jaegers egen sats "Nimrod" -, så må man åbenbart snarest skifte til c-mol, hvis det skal åbne sig i dette skumle ærinde. Og *kunne* Elgars påpegning af den "forkerte" toneart i sammenhæng med Jaegers (Es-dur-)variation mon ikke også være en underfundig opfordring til at transponere gådens nodetekst, "Enigma"-temaet, til den toneart som de tre b'er også står for: c-mol?⁵⁰

Temaets mellemdel kommer derved til at lyde i C-dur, og i denne transposition lader motivet i den første takt (t. 7) sig aflæse som en ikke altfor skjult formulering af 'England' (de resterende tre takter i dur-delen er sekvenseringer af dette motiv!): Det eneste ikke-musikalske bogstav i ordet England er N (som man måske kan sætte lig med *none* eller *nil*), idet L forbinder sig med A til *la* = *a*. Det afkodes da som følger (med N = tonen *f*, sekundært *d*):

EKS. 6.



Er man spidsfindigt anlagt vil man måske gå videre i Elgars brev og læse ordene: "You old Mosshead, go to bed ..." som en henvisning til det sted (i temaet) hvor 'bed' optræder som toner (*h - e - d*); det forekommer netop i dur-delen, hvor de findes på de tre første betonedede taktværdier (klarinetternes tre første fjerdedelsnoder,

50 Når Elgar slår ned på "Nimrod"-satsen kunne det også have en anagrammatisk begrundelse: Nimrod = d minor. Dette anagram hører ganske vist ikke til de autentiske, men vi har dog fra Elgars hånd ordet *Jaerodnimgeresque* ("Jaeger'sk"; se Kennedy, *op.cit.* s. 61). På denne baggrund kunne man fristes til at tyde Elgars brevsted som følger: "Du er på vildspor: spil ikke Nimrod/d minor-satsen i den "forkerte" toneart (Es-dur), men istedet "Enigma"-temaet i tonearten med tre b'er!"

t. 7-8). Ordet ['Moss]head' straks forinden understreger kun pointen i denne henvisning; jvf. den fremhævede højtone *a* efter *e*.

Længere kommer jeg ikke ad dette spor – og hvor langt bragte det os? Man kan næppe sige at de forskellige indicier og manipulationer summer op til nogen ultimativ løsning, trods det at der vel er mere dokumentarisk evidens for denne tydning end for så mange andre gisninger.

Hvad disse angår ligger det næsten i sagens natur at ophavet til dem nu og da har ladet sig forlede til at lancere dem med en form for tilkendegivelse af at det som dér er fremført må anses for det sidste og afgørende ord i sagen. Og det er nok den største fejl man i det hele taget kan begå i forbindelse med Elgars Enigma.

En overskrift af denne art finder man f.eks. i Ulrik Skouenborgs bidrag til emnet.⁵¹ Det drejer sig her om ét af de mere udpræget monoperspektiviske af slagsen; således er van Houtens dengang kun seks år gamle og meget stofmættede problembehandling uomtalt. Det sker fordi løsningen (eller en del heraf) for denne forfatter er givet på forhånd og dermed fremstår som uomtvistelig:

Many attempts have been made to solve the riddle, but only the solution offered by professor Ian Parrott will be referred to here, since his is the decisive discovery that the words "enigma" and "dark saying" point to St. Paul, I. Cor. XIII,12. This is the solution [!] but not the whole solution, since professor Parrott does not identify the unplayed principal theme. [...] I decided long ago not to accept an identification of the unplayed principal theme that did not confirm professor Parrott's reference to the biblical text. So I dissociated myself from the musical part of Parrott's solution [...].⁵²

Dette er som sagt næppe den bedste udgangsposition at indtage overfor den givne problematik. Og så skulle det ovenikøbet vise sig at kompromisforslaget: halvt Parrotts idémæssige løsning, halvt Skouenborgs musikalske – som involverer Brahms *Vier ernste Gesänge*, nr. 2 og nr. 4 (den sidste over Paulus-teksten fra I. Kor. XIII) – ikke vandt tilslutning hos det så højt estimerede forbillede. Parrott svarede i et læserbrev til *The Music Review*:

[...] After all his [Skouenborgs] excellent arguments, however, there remains one fatal flaw. There is no more connection *in the music* (despite the relevant words [i Brahms-teksterne] between *Vier ernste*

51 "Elgar's Enigma: The Solution", in *MR* 1982, s. 161 ff.

52 *Ibid.* s. 161 f.

Gesänge and Elgar's *Enigma* theme than the drop of a minor 3rd – a mere couple of notes.

I wish I could believe that Brahms was the right "Johnny",⁵³ but the evidence is far too thin.⁵⁴

Efter gennemlæsning af artiklen må man nok medgive at evidensen er utilstrækkelig (men det samme gælder jo, og snarere endnu mere, den musikalske side af Parrotts løsning!). Og det understreges også i den ikke-musikalske argumentation når Skouenborg til støtte for Brahms som gådens musikalske nøglefigur griber efter den tilbagevendende tekstfrase i den fjerde af de *ernste Gesänge*: "... und hätte der Liebe nicht". I forbindelse hermed indlader han sig på det vovestykke at interpretere Ernest Newmans bemærkning om en sætning på fem ord som Elgar kort før sin død udtalte overfor ham, og som tilsyneladende var af så privat karakter at Newman aldrig har villet gengive dem.

Disse fem ukendte ord mener Skouenborg må have været: "*For I had no charity*" [Liebe, caritas],⁵⁵ mens Eric Sams, som også har beskæftiget sig med sætningen – i forbindelse med et andet værk, Elgars Strygekvartet –, foretager den unægtelig noget anderledes konjektur: "*I am a mere cryptographer*".⁵⁶ Det ene forslag er ligeså muligt eller umuligt som det andet – og dette kommer her dybest set ud på én og samme sag: Enhver spekulation herom er futil.

Det hele kunne synes noget enklere, her henimod slutningen af undersøgelsen, end det virkede i starten: Bach og Brahms, og for den sags skyld Mozart og Beethoven og samtlige andre store komponister og deres værker, er alle cirka lige meget, eller rettere lige lidt plausible som nøgleelementer i det gådekomplex som Elgars "Enigma"-tema er det synlige men højst dunkle udtryk for. Hvorfor netop den ene eller den anden af disse – "*of all people*" (or things) – skulle kunne motivere Elgars formentlig højst personlige gåde gives der næppe nogen oplagt pointe til støtte for.⁵⁷

53 "Johnny" er en hentydning til Skouenborgs egen jargon: "*But there have been other Johnnies than August Johannes Jaeger and Johann Sebastian Bach, so I take Parrott's point as further evidence that the hidden theme is by Johnny Brahms.*" (*op.cit.* s. 166.) – Se endv. tekst ad fn. 34.

54 *MR* 1983, s. 161.

55 Skouenborg, *op.cit.* s. 167.

56 E. Sams: "Elgar's Enigmas", in *ML* 1997, s. 411.

57 Et af de mere kuriøse argumenter for en komponist vedrører Elgars efterskrift i *Enigma*-partituret, et citat af Torquato Tasso: "*Bramo assai, poco spero, nulla chieggio*" [Jeg stræber efter meget, håber lidet, beder ikke om noget]. Disse ord er af Portnoy (fn. 35) forsøgt

Altså vel snarest løsningen: Elgar og England? (med eller uden *Rule, Britannia!*). Ja det ville jeg mene – hvis altså ikke der var blevet fremført nye argumenter til fordel for Richard Powells gamle idé om en troværdig basis i melodien *Auld lang syne*.

Den første som gjorde dette spor farbart på en ny måde er Eric Sams, med tre artikler fra 1970.⁵⁸ De er næppe særligt gennemskuelige, med mindre man er trænet i kryptogrammatisk tænkemåde; og man må navnlig på ét punkt simpelthen tro på Sams: når han hævder at have tydet Elgars brev i cifferskrift til Dora Penny (fra juli 1897 – hun forstod det aldrig), med følgende dechiffrede ordlyd:

Larks: It's chaotic, but a cloak obscures my new letters, a b [alphabet] below.

I own the dark makes E.E. sigh / when you are too long gone.

Den sidste linie ('own' er her synonymt med 'admit') associerer Sams, i særdeleshed på grundlag af dens versemål, med "Should auld acquaintance be forgot", og han underbygger denne iagttagelse med følgende vokal-korrespondenser:

[Dora Penny]	Should old acquaintance be forgot and days o' lang syne?
[Edw. Elgar]	I own the dark makes E.E. sigh when you are too long gone

Sams opridser yderligere (1970:692 ff.) en troværdig, sammenhængende kæde af evidensmomenter ud fra kilderne til den cifferskrift Elgar har benyttet, som endog – via Thomas Browne's *Religio Medici* (en litterær kilde som også andre kommentatorer har berørt) – inkluderer begrebet 'enigma' (og ligeledes *Auld lang syne!*). Derved kan også han, i sidste ende, give et mere begrundet svar på hvorfor Elgar tildelte Dora Penny en særlig status som gådegætter. Og endelig har han foretaget en afdækning af melodiske elementer i *Auld lang syne* i "Enigma"-temaet (1970:259) som adskiller sig fra den

lanceret som én af nøglerne til løsningen 'Bach' (Bramo assai [...] nulla chieggio). Man kunne med noget større ret – men jeg undlader det! – have anset det som en støtte for Skouenborgs løsning 'Brahms'.

58 E. Sams: "Elgar's cipher letter to Dorabella", in *MT* 1970, s. 154 ff.; "Variations on an original theme (Enigma)", in *MT* 1970, s. 258 ff. samt "Elgar's Enigmas. A past script and a post script", in *MT* 1970, s. 692 ff.

traditionelle kontrapunktiske applikationsmodel og derved snare- re ligner den som gør sig gældende i van Houtens opfattelse af forholdet mellem *Rule, Britannia!* og Elgars tema.

Det nyeste substantielle bidrag til "Enigma"-forskningen som jeg har at referere til, af Derek Hudson,⁵⁹ baserer sig stort set på en rent musikanalytisk redegørelse, ligeledes til fordel for *Auld lang syne*. Hudsons primære argumentation kan synes mindre overbevisende, da den går ud på – modsat Powells kombination af tema og melodi – at vente med at sætte *Auld lang syne* ind til i dur-afsnittet af temaet. Dette bevirker nu ikke den store forbedring just i dette afsnit, da melodien to halvdele jo er yderst lig hinanden. Men ikke bare skaffer han sig derved af med nogle af de værste dissonanser fra den kontrapunkterende helhed i mol-delen og med de to udfyldte takter, t. 5 og 6; også konverteringen af melodien første halvdel til mol undgås.⁶⁰ Sidst men ikke mindst har Hudson det rimelige synspunkt at fremføre til fordel for sin "variation" af Powells løsning at mol-delen af "Enigma"-temaet, som efter Elgars eget udsagn skal betegne den ensomme kunstner, næppe kan have været ment som grundlag for et kontrapunkt der tolker venskabet betydning.

Herefter forsøger også Hudson, i nogen grad på samme måde som Sams, at påvise spor af *Auld lang syne* i en række af variationerne. De fleste af disse betegner nu ikke videre overbevisende argumenter; men det gør til gengæld, og så meget desto mere, hans påvisning af den folkelige melodis kontrapunktiske funktionsduelighed hvor den for første gang lader sig indpasse i sin helhed i finale-variationen. Og det er her en særlig styrke ved Hudsons synspunkt at "satsen" udfolder sig på denne måde i forbindelse med den senere, forøgede slutning af værket, og ydermere ikke før end "Enigma"-temaet bliver anført, apoteotisk i G-dur, for tredje og sidste gang (se eks. 7).

Mine undersøgelser af Elgars gåde er hermed tilendebragt. Jeg kender ikke til senere bidrag til dens løsning som er værd at anføre i kraft af en fornuftig argumentation eller et nyt perspektiv.

59 D. Hudson: "Elgar's Enigma: the trail of evidence", in *MT* 1984, s. 636 ff.

60 Denne akavede omstændighed ved Powells løsning har Diana McVeagh (fn. 17) ment at omgå ved i mol-afsnittet at sætte *Auld lang syne* ind i B-dur!

The image displays a musical score for a piece titled 'EKS. 7.'. It consists of six systems of music, each with a piano (p) staff and a violin (v) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes measures 711, 731, 734, and 740, which are circled in red. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are various musical markings such as 'mf', 'p', and '8va' (octave up). The score is written in a standard musical notation style with a high level of detail.

Den egentlige, gennemgående hensigt under den foregående redogørelse har været at virke som advokat for komponisten, såvidt det er muligt. Ikke sådan at forstå at gådens mening er forsøgt forklaret som del af værkets æstetiske mening; dertil forekommer den både for esoterisk og for privat. Enhver omgang med værket *som musik*, via lytning eller analyse, kobler helt "naturligt" gåden og alt dens væsen ud. Det har derimod været hensigten at forsvare

Elgar imod alle sådanne ræsonnementer som må anses for at have føltes uvedkommende eller som rent nonsens for ham selv, og til gengæld at fremhæve alle sådanne momenter som fremstår i en positiv relation til diverse dokumentfaste forhold.

Kulegravningen af denne sag har, som tidligere annonceret, ikke tjent det formål at munde ud i et konkret løsningsforslag; hverken et selvstændigt svar eller én foretrukken løsning blandt de mange bud der er blevet givet i tidernes løb. Resultatet, om man overhovedet vil hævde en sådan betegnelse, må siges at bestå i en fremhævelse af to svar på den stillede gåde som de i særklasse mest plausible. Hvilket så iøvrigt forekommer mig at være det bedst mulige facit: en form for Salomonisk løsning, bestående i en kløvning af stridens genstand i to lige store og her måske dog ikke helt ubrugelige dele, men selvfølgelig uden den bagvedliggende visdom der muliggør en sejr for det retmæssige synspunkt. Til gengæld for disse mangler kan man – måske – nære et forfængeligt håb om at det givne kompromis, mellem problemets løsning og dets suspendering, vil kunne medvirke til at sagen om Elgars gåde ikke behøver at procederes, om og om igen, i de næste hundrede år.

E3E c m u x 7 5 r u u n v m u u m 33 u u u u u u u u u
u
u u

T. L. Penny

Elgars brev i cifferskrift til Dora Penny, fra juli 1897