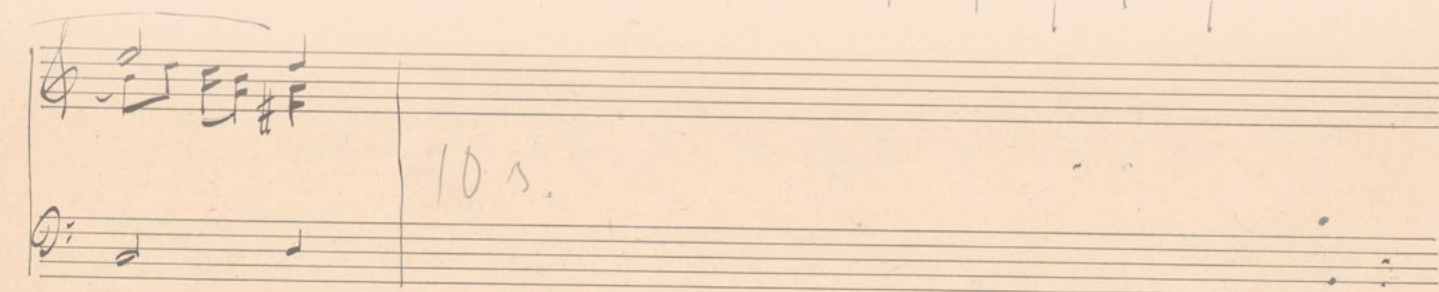
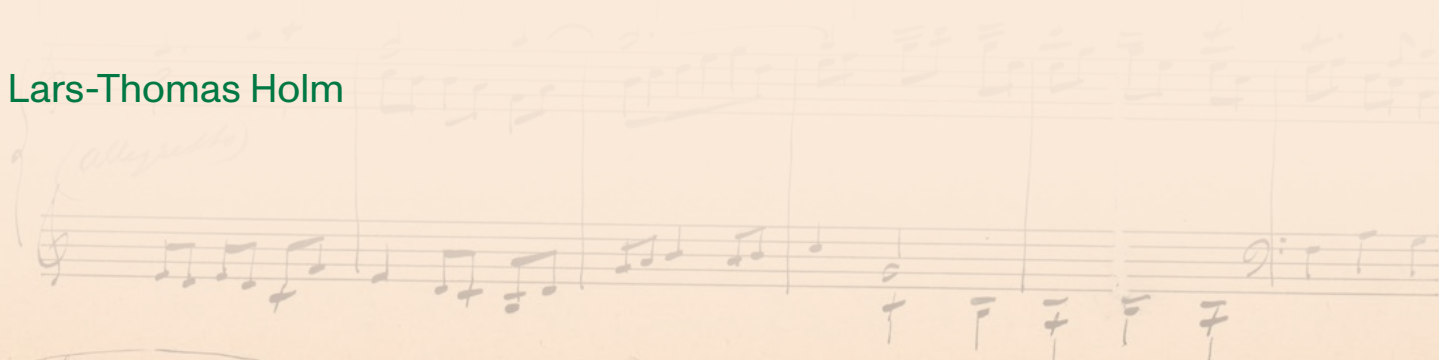


... glimt av skavler langt der ute ...

En problematisering av *Fassung letzter Hand* i Ludvig Irgens-Jensens verker

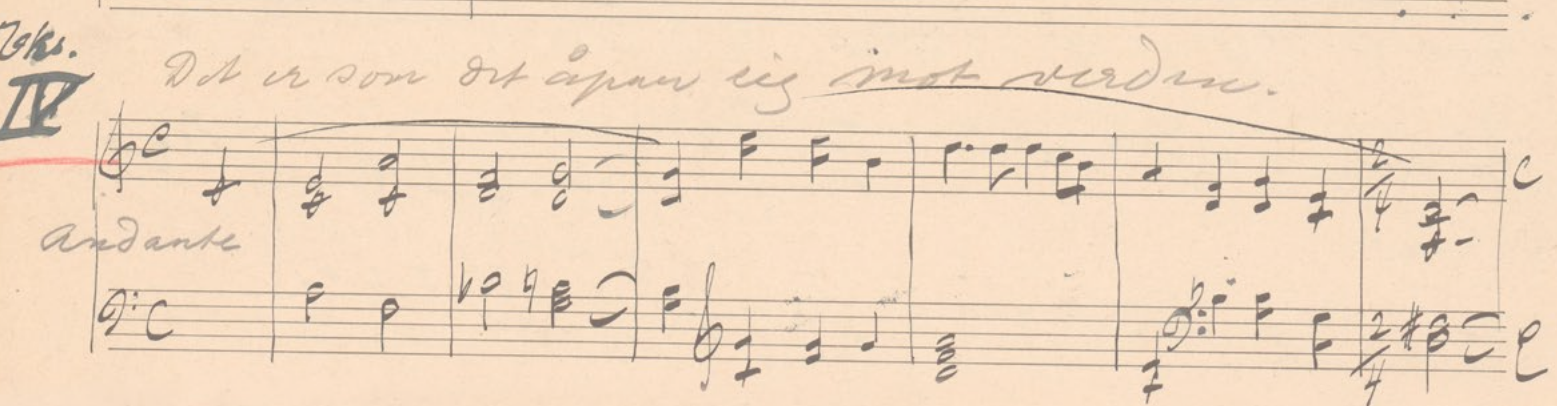
Lars-Thomas Holm

Allegretto



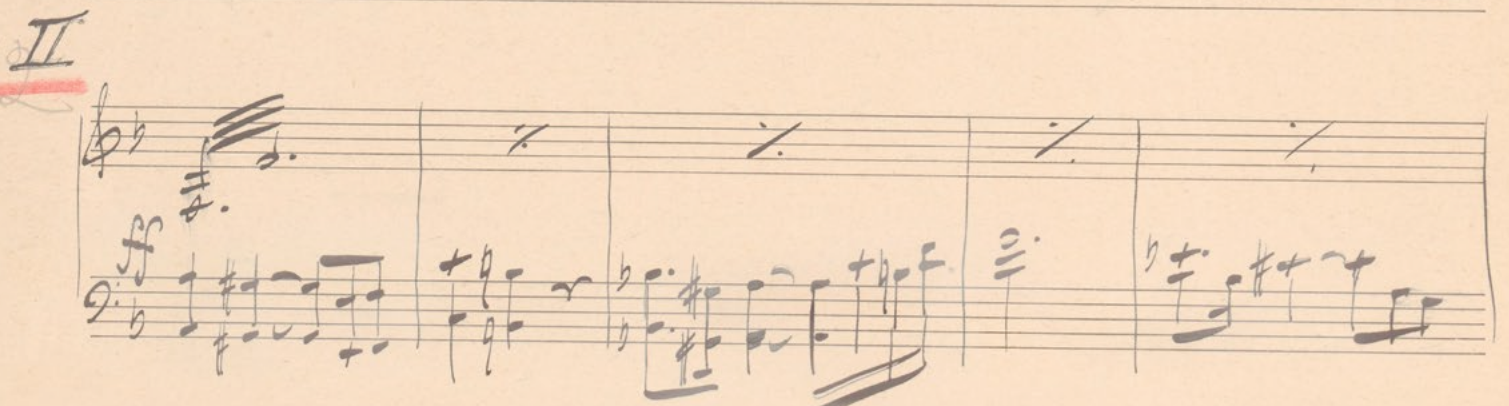
Andante

Det er som det åpner seg innst verden.



Storm som slår alt ned på en del

ff



... glimt av skavler langt der ute ...

En problematisering av
Fassung letzter Hand
i Ludvig Irgens-Jensens verker

Lars-Thomas Holm

NMH-publikasjoner 2024:2

© Norges musikkhøgskole og Lars-Thomas Holm

Forsidebilde: Symfoni i d-moll (1942), autograf, kilde KL EX.

Blyantinskripsjoner i Irgens-Jensens håndskrift, fra side 5, tredje system:

«Det er som det åpner seg mot verden».

Fra side 2: «Storm som slår alt ned på sin vei».

Kilden er oppbevart på Nasjonalbiblioteket i Oslo, under arkivoppføring

MUS MS 5863: e

ISSN 0333-3760

ISSN 2535-373X (online)

ISBN 978-82-7853-336-9 (trykt)

ISBN 978-82-7853-337-6 (pdf)

Norges musikkhøgskole

Boks 5190 Majorstuen

0302 OSLO

Tlf.: +47 23 36 70 00

E-post: post@nmh.no

nmh.no

Sats: Aksell, 2024

Forord

I løpet av dette omfattende prosjektets varighet er det mange som må takkes. Først jeg vil uttrykke dyp takknemlighet til min hovedveileder, professor emeritus Arvid Vollsnes, for sin urokkelige støtte, gode innspill, store kunnskap og tålmodighet, strukturelle veiledning og konstruktive kritikk. Uten hans veiledning og støtte ville denne avhandlingen aldri blitt til. En stor takk skal også rettes til min aller første hovedveileder Ståle Wikshåland (1953–2017) som pekte ut noen viktige veier i dette prosjektets aller første år.

Jeg vil også benytte anledningen til å takke bedømmelseskomiteen for svært viktige innspill til avhandlingsarbeidet, og for deres tålmodighet i innleveringen av dette omfattende prosjektet. Deres sentrale tilbakemeldinger har naturligvis fått påvirke avhandlingsteksten videre.

En stor takk skal også rettes til min biveileder og tidligere mentor, faglig leder og professor Bjarte Engeset ved Norsk musikkarv/UiS, for å ha bidratt med sin edisjonsfaglige innsikt, sin konstruktive kritikk, skarpe observasjoner og alltid like inspirerende og hyggelige samtaler.

Harald og Olav Irgens-Jensen (1927–2018), samt Karen Grüner-Hegge har vært helt sentrale bidragsyttere i dette prosjektet. Gjennom stor velvilje og uvurderlig hjelp har jeg fått tilgang til en rekke kilder som har gitt en bredere forståelseshorisont for de funn som har blitt avdekket gjennom forskningsarbeidet. Det være seg almanakkopptegnelser, tilgang til hittil ukjente kilder; som fullstendige manuskripter og skisser, en rekke notater og beskrivelser, og andre viktige kilder til den edisjonsfilologiske forskningen på Ludvig Irgens-Jensens verker. Her har vi alle naturligvis delt en stor interesse av å ivareta og synliggjøre det kunstneriske samarbeidet etter Ludvig Irgens-Jensen og Odd Grüner-Hegge. En særlig stor takk må rettes til Harald, som i de siste 1,5 årene har gitt meg tilgang til nye og høyst relevante privatarkiverte kilder til komponistens *Symfoni i d-moll*.

Førsteamanuensis Arnulf Mattes ved Senter for Griegforskning/Universitetet i Bergen skal også ha en stor takk for sin gode ansporing, verdifulle tips og morsomme utfordringer som opponent under min prøvedisputas. En stor takk til Jørn Fossheim for mange gode edisjonsfaglige diskusjoner omkring Irgens-Jensen og diverse andre komponister, våre alltid inspirerende lange samtaler og all hjelp med arbeidet tilknyttet typografiske og layoutmessige utfordringer i edisjonene. Takk også til Bjørn Morten Christophersen, Cathrine Winnes, Tanja Orning og Astrid Kvalbein for gode faglige og kollegiale diskusjoner og samtaler om sentrale tema i musikkarvbeid.

En stor varm hjertelig takk til min søster Heidi Christine Holm Stømer, og gode venner Katrine Pedersen, Jan Erik Hybertsen, Pernille Skjelbred, Thor Anders Trelease Eriksen, og Elsinie Haugstad for både støtte, fjell- og kaffeturer, omsorg og oppmuntring underveis. Elsinie skal også ha en stor takk for alle gode diskusjoner rundt nyansene i Dadelsens budskap.

Samtlige korrekturlesere skal ha en stor og hjertelig takk for all hjelp jeg har fått med gjennomlesing og rettelser av manus, disse er Ida Cecilie Holm, Katrine Pedersen, Pernille Skjelbred, Jane Odriozola og Hallvard Bruvoll.

En stor takk skal også rettes til:

- Bergen Filharmoniske Orkester og programsjef Oddmund Økland som lot meg få jobbe med Irgens-Jensen og Irgens-Jensen prosjektet samtidig med mitt assistentskap i orkesteret, i perioden 2015–2018.
- Trondheim Symfoniorkester og programkoordinator Birgit Hagerup Andersen for deres store nysgjerrighet og produksjonsinteresse rundt Irgens-Jensen prosjektet, og vårt lange samarbeid for øvrig.
- Ålesund Symfoniorkester ved Samuel Skrede, Matias Nesje og Astrid Josefine Eide som har vært viktige samarbeidspartnere i utforskningen av ukjente førsteversjoner til en rekke orkesterverk av Irgens-Jensen, samt i andre høyst relevante musikkarvprosjekt.

Jeg må også få rette en stor takk og fremheve følgende personer tilknyttet Norges musikkhøgskole (NMH): Sigrid Røyseng, Solveig Christensen, Tore Simonsen, Anders Eggen, Øivind Varkøy, Anders Førisdal og min tidligere fagseksjonsleder Frank Havrøy for deres tålmodighet, hjertelige støtte, lyttende råd og hjelpende bidrag underveis. En stor takk skal også rettes til Tore, for all hjelp med å utforme figurer og illustrasjoner, og med å etterbehandle en rekke bilder i avhandlingen. Mari Hulbækdal ved Aksell skal også ha en enorm takk for hjelpen med å sette dette litt utfordrende materialet så fint sammen i dette ferdigfremstilte avhandlingsformatet.

Mari Hulbækdal ved Aksell skal også ha en enorm takk for hjelpen med å sette dette litt utfordrende materialet så fint sammen i dette ferdigfremstilte avhandlingsformatet.

Jeg vil også uttrykke en hjertelig kollegial takk til mine medstipendiater på NMH for interessante, inspirerende og gode faglige diskusjoner, hjertelige støtte, fine mellommenneskelige samtaler og oppmuntring underveis. Særlig stor takk skal rettes til Nina T. Karlsen, Sunniva Thommassen, Christina Kobb, Monica Overå, Jan Gunnar Sørbø og Damla Tahirbegi.

En stor hjertelig takk skal også rettes til Birgitte Bjørnland, Ranja Aarnes-Eidshaug, Hildegunn Sørum Aukner og Vivienne Ericka Locke, som alle har bidratt til å få meg igjennom denne skrivefasen, og som har lyttet og bistått med både strenge og hjertelige råd underveis.

Jeg må også få gi en stor takk til Jorid Baumann, Ingrid Romarheim Haugen, Margrethe Bue og Inger Johanne Christensen ved Musikksamlingen på Nasjonalbiblioteket, Oslo, til hjelp med alskens spørsmål relatert til sorteringsrunder, innlevering av nytt kildemateriale, antall timer i konsertprogramarkivet og hyggelig reisefølge under Musikkarvkonferansen i Paris. Undis Hope og Otlu Alsvik ved biblioteket på Norges musikkhøgskole skal også ha en stor takk, spesielt for anskaffelsen av relevant faglitteratur og i hjelp med andre praktiske behov.

Til slutt går den varmeste og dypeste takken til Ida Cecilie. Ingen har fulgt eller levd tettere på dette arbeidet hos meg, enn Ida. Hun har lyttet, lest, korrigert, og oppmuntret gjennom alle faser av dette forskningsprosjektet. Tusen takk for all støtte, tålmodighet og utholdenhet, for all bistand og for å påminne meg hvor viktig det også er å ta seg tid til velfortjente pauser.

Der teksten skulle inneha feil, mangler eller uklarheter, påtar jeg meg det fulle ansvar for dette.

Sammendrag

... *glimt av skavler langt der ute* ...

En problematisering av *Fassung letzter Hand* i Ludvig Irgens-Jensens (1894–1969) verker

Dette edisjonsfilologiske prosjektet har tatt utgangspunkt i Ludvig Irgens-Jensens *Klaverkvintett* (1926–27), og orkesterverkene *Symfoni i d-moll* (1942–57) og *Canto d'omaggio* (1950). Hovedmålet for forskningsprosjektet er først og fremst:

- å fremstille nye kritiske utgaver av verkene. Dette er utgaver som skal videreformidles og gjøres tilgjengelige slik at disse verkene omsider kan bli fremført i nye moderne utgaver. Dermed bidrar utgavene til å skape en kunnskapsbase og en tolkningsmetode for en åpen og dynamisk tilnærming til verkene, på et presentasjonsnivå som aktivt forholder seg til kildene.

Men det har også vært et viktig delmål for avhandlingsarbeidet:

- å drøfte det vitenskapsteoretiske grunnlaget for edisjonene, og se nærmere på hvordan dette utvikles og erfares. Med andre ord å videreformidle relevante erfaringer innen edisjonsfilologiske metoder som er gjeldende i den vitenskapelige editeringen av Irgens-Jensens verker. Den videreformidlede kunnskapen er relevant for editering av komponistens verker i fremtiden, men også i andre edisjonsfilologiske prosjekter på andre komponisters verker.

Den metodiske og teoretiske tilnærmingen springer ut fra kjente tekstkritiske og hermeneutiske innfallvinkler innen edisjonsfilologien. Gjennom en kritisk tilnærming til kildene frembringer analysene ny viten som beveger seg langt utenfor denne fagdisiplinens tradisjonelle rammer. Forskningen har gitt oss et innsyn som har bidratt til en mer rikholdig forståelse av komponistens skapelsesprosesser. Dermed har vi også avdekket at vår fremføringstradisjon bygger på en begrenset og noe stivnet forståelse av denne komponistens verker. For hvordan ble hans kompositoriske prosjekter egentlig møtt i sin samtid, og hva har blitt formidlet til utøvere og publikum over årenes løp?

Metodologisk følger avhandlingen hovedlinjene fra moderne edisjonsfilologi, slik det presenteres i krysningspunktet mellom en europeisk og amerikansk utgavetradisjon. Men i tillegg drøfter avhandlingen relevante resultater for det oppføringspraktiske og det musikkhistoriske fagfeltet. Gjennom alternative kildeobservasjoner og kritiske analyser drøfter avhandlingen hvordan verkunnfangelser, komposisjonsprosesser og ulike forsøk på revisjonsarbeid kommer til syne i komponistens verker. Her avdekkes nye perspektiv i verkhistorikken, som igjen komplementerer vår forståelse av komponistens kunstnerskap. Slik peker de edisjonsfilologiske funnene også videre mot en større musikkhistorisk forskningshorisont, hvor tradisjonsforvaltning av denne komponistens verker kan drøftes.

De nye noteutgavene som vil publiseres i kjølvannet av avhandlingsarbeidet kan bidra til en ny, åpen og dynamisk medskapning og tilnærming til verkene. En slik prosess vil gi utøverne et bredere informasjonsgrunnlag og forståelse av verket, samt ulike valg for fremtidige fremførelser av komponistens verker. Til tross for at utgavene er et temporært produkt, bidrar de til å muliggjøre ulike varianter av fremførelser, fremfor å kun opprettholde og videreføre fortidens tradisjoner. Fremføring og editering inngår dermed i en uendelig uavsluttet prosess av pågående gransking og formidling. Disse utgavene vil i egne publikasjoner bli presentert i tråd med Norsk musikkarvs standarder med forord, verkhistorikk, noteutgave, tekniske kildeanalyser, kildeevalueringer, stemma/genealogi og kritisk kommentar.

Summary

...*The glint of breakers far out at sea...*

The problematic aspects with *Fassung letzter Hand* in the works of Ludvig Irgens-Jensen (1894–1969)

This philological research project has addressed the Norwegian composer Ludvig Irgens-Jensen's works *Piano Quintet* (1926–27), *Symphony in D minor* (1942–52) and his *Canto d'omaggio* (1950). The main objective for this philological research has first and foremost been to:

- Produce new critical editions of the works for the Norwegian Musical Heritage Project. These editions will make the works more accessible for performances. The editions will thus contribute to create a base of knowledge and an interpretation method for an open and dynamic approach to the works, at a level of presentation that actively relates to the sources in a critical manner.

But it has also been an important key result for the dissertation to:

- Address the scholarly and theoretical basis for these editions and discuss how this is developed and experienced. In other words, to communicate relevant results and experiences within philological methods that are applicable in the critical editing of Irgens-Jensen's works. These results will be passed on for their relevance for the future editing of Irgens-Jensen's works, but also in relation to other philological research projects on other composers' works.

The methodological and theoretical approach originates from well-known text-critical and hermeneutic methods within music philology. Through a critical approach to the sources, the analyses produce new knowledge that moves far outside the national framework of this discipline. The research has given us an insight that has contributed to a richer understanding of the composer's creative processes. Thus, we have also discovered that our tradition of performance is based on a limited and somewhat shallow understanding of this composer's works. For how were his compositional projects received by his contemporaries, and what has actually been communicated to performers and audiences over the years?

Methodologically, the thesis follows the main lines of modern music philology, as presented in the crossing point between a European and American tradition for musical editing. But in addition, the thesis also discusses relevant results for the fields of performance practice and music history. Through alternative source observations and critical analyses, the thesis discusses how conceptions of works, compositional processes and various attempts on revision comes to light in the composer's works. New perspectives are revealed in the history of the work, which in turn complements our understanding of the composer's total work production. In this way, the philological results also point further towards the field of historical research, where our traditional approach to this composer's works can be discussed.

The new critical editions that will be published in the wake of the dissertation can therefore contribute to a new, open and dynamic approach to the works. Such a process will give the performers a broader base of information and understanding of the work, as well as furnishing them with different choices and alternatives for future performances.

Despite the fact that editions are temporary products, they help to enable different varieties of performances, rather than merely maintaining and continuing an uncritical tradition of the past. Performance and editing are thus part of an endless, unfinished process of ongoing investigation and dissemination. These editions will be presented in separate publications in line with the Norwegian Musical Heritage's standards with a preface, work history, sheet music edition, technical source analyses, source evaluations, stemma/genealogy and critical commentary.

Veiledning til leseren

Denne avhandlingen består i sin helhet av en avhandlingstekst og et vedlegg av Arvid Vollsnes' transkripsjon av Øystein Gaukstads intervju med Odd Grüner-Hegge fra 1972.

Det vitenskapelige grunnlaget som drøftes i denne avhandlingen vil senere kunne ut i tre kritiskvitenskapelige edisjoner av Ludvig Irgens-Jensens *Klaverkvintett*, *Canto d'omaggio* og *Symfoni i d-moll*.

Dette forskningsprosjektet ble i 2013 opprinnelig designet som et artikkelbasert prosjekt, hvor de tre ovennevnte edisjonene utgjorde en artikkel hver og hvor avhandlingsteksten først ble utformet som en kappe på ca. 300 sider.

Utgaven av *Klaverkvintetten* er nærmest en ferdigstilling, og vil bli utgitt gjennom Norsk musikkarvs publikasjoner hos Norsk Musikforlag. Derimot er utgavearbeidet på orkesterverkene fortsatt inne i en uavsluttet prosess, på grunn av tilgang til nye sentrale kilder (2020–2022). Drøftingen av disse verkene i avhandlingen må derfor vurderes deretter.

I dette forskningsprosjektet ble det til slutt viktigere for oss å adressere tematikk som gikk dypere inn i aktuelle problemstillinger, utover de produserte edisjonene selv. Men avhandlingsteksten er allikevel ment å leses i forlengelsen av, og opp mot de senere publiserte edisjoner, hvor flere av problemstillingene vil komme til syne.

Alle relevante grunnkilder til forskningsprosjektet er lokalisert hos Musikkksamlingen på Nasjonalbiblioteket i Oslo, NB noters notearkiv (tidl. MIC), og i privat eie hos Harald Irgens-Jensen og Karen Grüner-Hegge. Jeg anbefaler derfor at vurderingen av avhandlingen leses i forhold til de kilder som er gjort allment tilgjengelig gjennom Nasjonalbiblioteket. I tillegg må disse ses i et forhold til de synspunkter og perspektiver som også kommer til syne i de kilder som fortsatt befinner seg i privat eie. Det anbefales også at leseren lytter til nyere innspillinger av de omtalte verker som adresseres underveis i denne avhandlingen. Dette for å få et så utfyllende inntrykk av de problemstillinger som kommer til syne i forskningsarbeidet.

Til slutt:

Ludvig Irgens-Jensen omtales i manuskripter, notater, intervjuer og avisartikler ofte med etternavnet Irgens Jensen, og i noen tilfeller også bare Jensen. Dette til tross for at familien allerede i 1950-årene fikk ordnet med en bevilling på slektsnavnet Irgens-Jensen, nettopp for å unngå misforståelser og komplikasjoner med oppføringer av etternavnet i forskjellige registre. I denne avhandlingen, samt de vedlagte edisjoner anvender jeg derfor kun Irgens-Jensen, med unntak fra de sitater eller henvisninger til kilder som benytter Irgens Jensen eller Jensen som etternavn på komponisten.

Det samme må sies å angå titlene på verkene *Symfoni i d-moll* og *Canto d'omaggio*. Irgens-Jensen benyttet selv begge varianter av verktitlene i ulike kilder og manuskript. Det vil si at *Symfoni i d-moll* også ble omtalt som *Sinfonia in Re* og *Sinfonia in Re (minore)*. *Canto d'omaggio* ble på sin side også presentert som *Canto d'omaggio*. Siden Irgens-Jensen benyttet flere varianter på begge verk, har jeg valgt å legge meg på samme linje i omtalen av verkene, både i avhandlingen og i edisjonene. På den måten bidrar jeg ikke til å sementere bruken av en rett tittel fremfor en annen.

Bruken av anførselstegn varierer gjennom avhandlingen. I henhold til ulike historiske perioder og språklige tradisjoner søkes disse bevart, hvilket betyr at «x», “x”, ‘x’, “x” og „x” opptrer i ulik grad gjennom hele avhandlingen.

Innhold

Forord	iii
Sammendrag	v
Summary	vi
Veiledning til leseren	vii
DEL I	1
1 Introduksjon	2
1.1 Bakgrunn	4
1.2 Om dette forskningsprosjektet	10
1.3 En problemformulering	13
2 Teori og metode	19
2.1 Filologiske og historiske tilnæringsmåter	20
2.2 En hermeneutisk linse	31
DEL II	43
2.3 Kildekritiske observasjoner	44
2.3.1 SK – Skisser og utkast	48
2.3.2 Egenhendige manuskript	60
2.3.3 Avskrifter	73
2.3.4 Stemmemateriale	90
2.4 Sentrale elementer fra en notasjonsstilanalyse	105
2.4.1 Notasjonsstil – et studium av hva slags stil?	106
2.4.1.1 Buenotasjon	122
2.4.1.2 Nøkkelendringer	123
2.4.1.3 Artikulasjonsproblematikk	124
2.4.2 En parameter for datering?	129
2.5 Kildevurderinger og sammenstillinger	135
2.5.1 Klaverkvintett (1926)	139
2.5.2 Canto d'omaggio (1950)	150
2.5.3 Symfoni i d-moll (1942/57)	161
2.6 Point-of-Departure: <i>Fassung letzter Hand</i> i Irgens-Jensens verker	173
2.6.1 En nåtidens refleksjon på en datidens tenkning om revidering	179
2.6.2 Utslag i verkene	198
2.6.2.1 Klaverkvintett	199
2.6.2.2 Canto d'omaggio	200
2.6.2.3 Symfoni i d-moll	202
2.6.3 Filologiske og filosofiske utfordringer?	210

2.7	Verktilblivelser i fødselshjelperens tid	213
2.7.1	Klaverkvintett (1926)	218
2.7.2	Canto d'omaggio (1950)	218
2.7.3	Symfoni i d-moll (1942/57)	220

DEL III 235

3 Filologiske implikasjoner 236

3.1	En sosiohistorisk refleksjon rundt komponistens virke	248
3.2	Et innsyn i Irgens-Jensens skriftsakt	258
3.3	Intensjoner i endring, eller...?	269
3.3.1	En tilnærming til verkbegrepet	272
3.3.2	En første tilnærming til intensjonsbegrepet	280
3.3.3	Mot kjernen	284
3.4	Musikkhistoriske implikasjoner	301
3.5	Et forsvar for Odd Grüner-Hegge	305
3.6	Noen avsluttende etiske vurderinger	316
3.7	Epilog	317

Kildemateriale 321

Appendiks 329

	Intervju med Odd Grüner-Hegge (utsnitt)	330
--	---	-----

Figurer

Figur 1:	Historical-phenomenological Understanding	39
Figur 2:	<i>Klaverkvintett</i> . Stemma / filiasjon	141
Figur 3:	<i>Canto d'omaggio</i> . Stemma / filiasjon	151
Figur 4:	<i>Symfoni i d-moll</i> . Stemma / filiasjon.	162
Figur 5:	Prinsippet <i>Fassung letzter Hand</i> vs. trend i Irgens-Jensens verker	174
Figur 6:	<i>Japanischer Frühling</i> . Faksimile fra Fossheim 2019: 86.	177
Figur 7:	Ex 2 i McCaldins tekst	305

Bildeeksempler

Bildeeksempel 1:	Johan Svendsens <i>cresc.</i> notasjon (Engeset 2013: 6)	91
Bildeeksempel 2:	Johan Svendsens pizz. notasjon (Engeset 2015: 1)	92
Bildeeksempel 3:	Utviklingen av Irgens-Jensens signatur	93
Bildeeksempel 4:	Notat fra komponisten. Ukatalogisert kilde.	243

Noteeksempler

Noteeksempel 1: Skisse, <i>Klaverkvintett</i> (Mus ms a 5866: d, NB)	51
Noteeksempel 2: Skisse, <i>Klaverkvintett</i> (Mus ms a 5866: d, NB)	52
Noteeksempel 3: Skisse, <i>Klaverkvintett</i> (Mus. ms. a 5866: e, NB)	54
Noteeksempel 4: Utkast, <i>Klaverkvintett</i> (Mus. ms. a 5866: e, NB)	55
Noteeksempel 5: Skisse, <i>Klaverkvintett</i> (Mus. ms. a 5866: e, NB)	58
Noteeksempel 6: Egenhendig manuskript, <i>Klaverkvintett</i> (Mus. ms. a 5866: a, NB)	61
Noteeksempel 7: Egenhendig manuskript, <i>Klaverkvintett</i> (Mus. ms. a 5866: a, NB)	62
Noteeksempel 8: Egenhendig manuskript, <i>Canto d'omaggio</i> (Mus. ms. a 5817: a, NB)	63
Noteeksempel 9: <i>Symfoni i d-moll</i> . Side 14 før og etter utviskningen i 2007. (Irgens-Jensen, Ludvig, <i>Sinfonia (Re minore)</i> ved NB noter)	65
Noteeksempel 10: <i>Der Gott und die Bajadere</i> , med klaverreduksjonen i blekk. (Mus. ms. a 5791/7275, NB)	68
Noteeksempel 11: <i>Symfoni i d-moll</i> , Sats I., side 18 (NB-noter)	70
Noteeksempel 12: Suite fra <i>Driftekaren</i> . Sats IV. Gravferd. (Mus. ms. a 5781, NB). 72	
Noteeksempel 13: Stemmemateriale, <i>Klaverkvintett</i> , autograf. (Mus. ms. a 5866: b, NB).	77
Noteeksempel 14: Gaveavskrift, <i>Klaverkvintett</i> , autograf. (Irgens-Jensen, L., Quintett, G 3001, IRG, NB-noter)	78
Noteeksempel 15: <i>Symfoni i d-moll</i> , side 62 (NB-noter)	82
Noteeksempel 16: <i>Symfoni i d-moll</i> , side 132 (NB-noter)	83
Noteeksempel 17: <i>Symfoni i d-moll</i> , side 8 (NB-noter)	84
Noteeksempel 18: <i>Symfoni i d-moll</i> , side 9 (NB-noter)	85
Noteeksempel 19: <i>Symfoni i d-moll</i> , side 73 (NB-noter)	87
Noteeksempel 20: <i>Symfoni i d-moll</i> , side 74 (NB-noter)	88
Noteeksempel 21: Førstefiolinstemmen, <i>Sinfonia (Re minore)</i> , autograf. (Mus ms a 5863: a, NB).	94
Noteeksempel 22: Fløyte- og piccolofløytestemme, <i>Sinfonia (Re minore)</i> , i autograf av komponisten eller ukjent kopist? (Mus ms a 5863: b, NB).	95
Noteeksempel 23: Førstefiolinstemme, III. (<i>Rondo Marziale</i>), ukjent kopist? (Mus ms a 5863: c, NB).	96
Noteeksempel 24: Førstefiolinstemme, <i>Klaverkvintett</i> , autograf. (Mus ms a 5866: c, NB).	97

Noteeksempel 25: Førstefiolinstemme, <i>Klaverkvintett</i> , ukjent kopist? (Mus ms a 5866: b, NB).	98
Noteeksempel 26: Førstefiolinstemme, <i>Klaverkvintett</i> , autograf. Mus ms a 5866: c, NB).	99
Noteeksempel 27: <i>Canto d'omaggio</i> , (NB noter).	100
Noteeksempel 28: Fra stemmematerialet, <i>Klaverkvintett</i> , autograf. (Mus ms a 5866: c og Mus ms a 5866: b, NB).	103
Noteeksempel 29: <i>Klaverkvintett</i> . Kilde B (1926), takt 222–223 (Mus.ms. a, NB)	109
Noteeksempel 30: <i>Klaverkvintett</i> . Kilde B (1926), takt 409–411	110
Noteeksempel 31: <i>Klaverkvintett</i> . Kilde B (1926), takt 545–546	111
Noteeksempel 32: <i>Canto d'omaggio</i> . Kilde (A)-OM (1950), øvetall 10, takt 84. (Irgens-Jensen, L., <i>Canto d'omaggio</i> , NB-noter).	112
Noteeksempel 33: fra <i>Symfoni i d-moll</i> . Kilde B (1957), side 68. (Irgens-Jensen, L., <i>Sinfonia in re</i> , NB-noter).	113
Noteeksempel 34: Fagottstemme til <i>Suite fra Driftekarren</i> , 3. sats («På tunet».) (Mus.ms.a 5748: c, NB)	113
Noteeksempel 35: <i>Passacaglia</i> , side 52. (N.M.O. Publikasjon 6846).	114
Noteeksempel 36: <i>Canto d'omaggio</i> . Kilde B , t. 203. (Irgens-Jensen, L., <i>Canto d'omaggio</i> , NB-noter).	115
Noteeksempel 37: <i>Canto d'omaggio</i> . Kilde A , (1950), t. 203 (Mus. ms. a 5817: a, NB) / Kilde (A)-OM (1950?), t. 203. (Irgens-Jensen, L., <i>Canto d'omaggio</i> , NB-noter).	116
Noteeksempel 38: <i>Klaverkvintett</i> . kilde C , t. 143–145 (G 3001, NB)	122
Noteeksempel 39: <i>Symfoni i d-moll</i> , kilde B , takt 344–348 (NB)	123
Noteeksempel 40: <i>Klaverkvintett</i> . kilde C , cello, t. 124–126	123
Noteeksempel 41: <i>Symfoni i d-moll</i> , bratsj og cello, t. 139–143 (side 25–26), kilde B	124
Noteeksempel 42: <i>Canto d'omaggio</i> , t. 118–120, kilde A (Mus. ms. a 5817: a, NB) (øverst) /t. 118–120, kilde B (NB noter).	125
Noteeksempel 43: <i>Symfoni i d-moll</i> , første sats, t. 536–540, kilde B	126
Noteeksempel 44: <i>Klaverkvintett</i> . t. 34, kilde B (Mus. ms. a 5866: a, NB) / t. 34 kilde C (Quintett, G 3001, IRG, NB)	130
Noteeksempel 45: <i>Der Gott und die Bajadere</i> t. 30, kilde A , (1932) (Mus. ms. a 5791, NB), egenhendig manuskript, kilde B (Mus. ms. a 7275, NB), gaveavskrift.	130
Noteeksempel 46: <i>Symfoni i d-moll</i> , t. 242–243. Kilde B (1957).	131
Noteeksempel 47: <i>Symfoni i d-moll</i> , t. 242. Kilde A (1942). (Ukatalogisert kilde ved NB)	131

Noteeksempel 48: <i>Klaverkvintett</i> , første side. Kilde A (pre 1926) / Kilde B (1926) / Kilde C (1941–42).	142
Noteeksempel 49: <i>Klaverkvintett</i> , t. 78–81. Kilde B (1926) / Kilde C (1941–42)	143
Noteeksempel 50: <i>Klaverkvintett</i> , t. 87. Kilde B (1926), Kilde C (1941–42), førstefiolinstemme kilde B-PTS³ (1932–35).	144
Noteeksempel 51: <i>Klaverkvintett</i> , t. 258. Kilde B-PREV (pre 1926) / Kilde B (1926) / Kilde C (1941–42).	145
Noteeksempel 52: <i>Klaverkvintett</i> , t. 200–202. Kilde B (1926) / Kilde C (1941–42).	146
Noteeksempel 53: <i>Canto d'omaggio</i> . Kilde A-PREV (1950) / Kilde A (1950) / Kilde B (1950–?).	152
Noteeksempel 54: <i>Canto d'omaggio</i> , t. 84. Kilde A (1950) / Kilde B (1950–?).	153
Noteeksempel 55: <i>Canto d'omaggio</i> , Kilde (A)-OM (1950)	154
Noteeksempel 56: <i>Canto d'omaggio</i> , t. 143–144. Kilde A (1950) / Kilde B (1950–?).	156
Noteeksempel 57: <i>Canto d'omaggio</i> , t. 167–172. Kilde A (1950) / Kilde B (1950–?).	157
Noteeksempel 58: <i>Symfoni i d-moll</i> . Kilde A (1942) / Kilde B (1956/57?).	163
Noteeksempel 59: <i>Symfoni i d-moll</i> , t. 152–157 i sats I. Kilde A (1942) / Kilde B (1956/57?).	165
Noteeksempel 60: <i>Symfoni i d-moll</i> , t. 162–165 i sats I. Kilde A (1942) / t. 163–165 i sats I. Kilde B (1956/57?).	166
Noteeksempel 61: <i>Symfoni i d-moll</i> , t. 230–232 i sats I. Kilde A (1942) / t. 204–214. Kilde B (1956/57?).	167
Noteeksempel 62: <i>Symfoni i d-moll</i> , t. 204–213 i sats I. Kilde A (1942) / Kilde B (1956/57?).	168
Noteeksempel 63: <i>Klaverkvintett</i> , t. 300. Kilde B (1926) / Kilde C (1941–42).	176
Noteeksempel 64: <i>Klaverkvintett</i> , t. 611. Kilde B (1926) / Kilde C (1941–42).	176
Noteeksempel 65: <i>Symfoni i d-moll</i> , t. 197–201. Kilde A (1942)	184
Noteeksempel 66: <i>Symfoni i d-moll</i> , t. 197–201. Kilde B (1956/57?)	185

DELI

1 Introduksjon

Den spennende vekselvirkningen mellom komponist, musiker og publikum, som konsertlivet er en hovedarena for [...] Gjennom fremføringer ved en konsert mottar komponisten sine direkte inntrykk, samtidig som musikernes uttrykk og publikums reaksjoner også gir komponisten impulser. Dermed oppstår det en situasjon der alle parter i den kommunikasjonsprosessen som en konsertsituasjon er, får roller som både *sender* og *mottaker*. En slik *sirkulær kommunikasjonsmodell* representerer en vesentlig side ved musikkformidling, og blir også en kilde til forståelse av komponistens impulser til skapende uttrykk. Ikke minst hos unge komponister på leting etter en personlig uttrykksform, blir impulser fra musikkformidlingsarenaene viktige. Blant slike arenaer er «konserten» fortsatt viktig, selv om den var langt viktigere for femti år siden.¹

Elef Nesheim gav denne betraktningen i innledningskapittelet til sin avhandling om Finn Mortensen (1922–1983) *Modernismens døråpner i Norge*. Nesheims forenklete observasjon bør leses i sammenheng med hans tilnærming til hermeneutiske innfallsvinkler og historiografiske spørsmål rundt forskningsprosjektet på Mortensens musikk fra 1940–1979. Samtidig åpner Nesheims skildring også opp for flere problemstillinger som implisitt blir virksomme for en mottaker² i ovennevnte kommunikasjonsmodell. Premisset som her legges til grunn er en musikalsk fremførelse som gyldig representerer de fullstendige intensjoner komponisten har hatt med sitt verk. Dette blir da avgjørende for den oppfatning og de observasjoner mottakerne danner seg. Men på hvilket grunnlag kan publikum vite at det man blir presentert for på konsert, i en sirkulær kommunikasjonsmodell, er en fullstendig realisering av komponistens egenhendige arbeid i partituret? Dette er et kritisk springende punkt i Nesheims beskrivelse så vel som i dette edisjonsfilologiske forskningsprosjektet. For slike spørsmål rommer mange nivåer og ulike posisjoner for videre diskusjon, da kommunikasjonsmodeller og kommunikasjonsforskning også har endret seg de siste 20 år.

Når vi erfarer nye måter å forstå historien på, vil vi gjerne skrive den om. Funn av nye ukjente kilder³ og observasjoner av disse, bidrar i musikkfilologisk sammenheng til å avdekke nye perspektiver i historien. Observasjonene av slike funn er med på å komplementere vår måte å forstå en komponist og hans/hennes verk på. De gir oss en dypere forståelse av hvordan et verk har oppstått, hvilken kontekst det har utfoldet seg i og dets videre resepsjon. En slik betraktningssmåte springer ut av det Arvid Vollsnes betegner som en *kontekstuell historiebetraktning*, som han forklarer på følgende måte:

Vi må forsøke å se helheten, symbiosen, mellom musikken og attributtene, dvs. alt det som følger eller ligger nær opp mot musikken: myter og opphav, historie, land, sted, tolkning, program og resepsjon, summen av det jeg litt populært kunne kalle det 'kontekstuelle'.⁴

Men der hvor musikkhistorikere ser etter kontekstuelle forbindelseslinjer ser musikkfilologiske forskningsprosjekter betraktelig dypere inn i hva som skjer bak hvert eneste verk og bak hver eneste note. Hvordan komponisten stiler seg frem til et foretrukket resultat, til en skriftlig artikulering av den kunstneriske viljen. En fullbyrdelse av intensjonen.

Det ligger en visshet om hva slike forskningsstudier fremstiller av kunnskap. En sirkulær kommunikasjonsmodell kan være et bidragsgivende verktøy i sammenfatningen av en enkel musikkhistorie, men da bør dyptgående forskningsstudier av komponistenes notekilder og deres arbeidsprosesser i disse, også tas med i betraktningen. For komponistenes egenhendige arbeid i notekildene kan òg være sterkt bidragsgivende i å produsere nye forståelser av historien.

1 Nesheim 2001: 20

2 Det være seg alle grader av publikumet, som lyttere, kritikere og andre observatører m.fl.

3 Som noter, brev til og fra komponisten, radiofremførelser m.m.

4 Vollsnes 1996: 231

Denne avhandlingen forfattes derfor i et møtepunkt. På den ene siden møter jeg som orkesterdirigent et behov for å forstå en tradisjonsforvaltning, for fortsatt kunne delta, bevisst eller ubevisst, i en videreføring og utvikling av denne. På den andre siden møter jeg som forsker et behov for en rikere forståelse av hvilke kilder og holdninger som ligger til grunn for denne tradisjonsforvaltningen. Her søker jeg først og fremst å forstå hvordan verkene er nedfelt av komponisten, og hvordan de fremkommer over de ulike kildene. Hvordan verkene kan dirigeres er derimot av noe sekundær interesse. På en tredje side forfattes denne avhandlingen nå på et tidspunkt hvor de statlige bevilgningene til det norske musikkarvprosjektet har opphørt. Både i nasjonal og internasjonal sammenheng er dette en alvorlig situasjon. Primært i forhold til utbredelsen av den klassiske norske musikkarven, men også sekundært fordi edisjonsfilologisk forskning på norsk musikk viser til stadig relevans utover sitt eget fagdoméne. Dette forskningsprosjektet er naturlig innrammet og fundert i den musikkfilologiske fagdisiplinen. Samtidig vil denne avhandlingen også vise at de informasjonen denne forskningen fremstiller beveger seg langt utenfor dette fagfeltets rammer. Avhandlingen stiler naturlig mot det oppføringspraktiske feltet, men er i sin helhet også relevant for to andre: det musikkfilologiske og det musikkhistoriske fagfeltet.

Av den grunn er det viktig å understreke at denne avhandlingen *ikke er*, i snever forstand, en spesifikk vitenskapsteoretisk avhandling som funderes innenfor den historiske musikkvitenskapen. Men vitenskapsteorien inngår og står her i et forhold til hvordan en utøver kan tilnærme seg edisjonsfilologien, for videre å editere verker av denne komponisten. Det betyr at avhandlingen bygger på det fundamentet som ligger til grunn for en vitenskapsteoretisk og filologisk tenkemåte. Men utvalgene jeg gjør, og de drøftingene jeg tar, vil alltid være farget av at edisjonsarbeidet skal resultere i en utgave som en utøver skal kunne arbeide med. Og for mitt vedkommende, en utgave man også skal kunne dirigere fra. En utgave som både tar stilling til kildene, og samtidig er anvendelig i et praktisk arbeid fra dirigentpulten. Det vil si en praktisk viktig og filologisk presis vitenskapelig edisjon, som også har et klart blikk mot hva en utøvende orkesterdirigent forventer i en publisert utgave av denne komponistens musikk. Det betyr implisitt at dette blir min måte å se en kritiskvitenskapelig utgave på, som også evner å tilfredsstill meg som dirigent, og som dermed tar stilling til hvilke mottakere som kan bruke utgaven videre. Arbeidet med utgavene og drøftingene i avhandlingen tar derfor stilling til hvilken oppføringspraktisk forståelse vi *kan ha* av Irgens-Jensens kunstneriske produksjon i årene videre. Det løfter også frem en nødvendig debatt om hva en kritiskvitenskapelig utgave i det norske musikkarvprosjektet *kan* og kanskje *bør* ta stilling til. For det er ikke nødvendigvis slik at nye kritiskvitenskapelige utgaver intuitivt tar opp i seg slike vurderinger.

Det betyr at en rekke drøftinger vil bli utelatt i denne avhandlingen, og en rekke drøftinger vil kanskje heller ikke bli forfulgt til «*en siste skanse, i nåtid*» innenfor ulike metadebatter. Dette vil det være ulike årsaker til og som vil videre belyses i kapitlene som følger. Men felles for disse utvalgene er at vi i første rekke får satt igang en debatt som springer ut av tilfellet Irgens-Jensen. Altså et «*case study*» på denne spesifikke komponisten. Derfor forsøker denne avhandlingen, noe stringent, å holde tak i denne hovedlinjen i prosjektet, og avgrensar dermed noen av debattene.

I 2018 gikk Ludvig Irgens-Jensens sønn Olav bort i en alder av 90 år. I svært mange år var Olav i besittelse av en rekke manuskripter fra sin far komponisten, som han blant annet oppbevarte i en gammel safe hjemme på Nordstrand. I ulike perioder tillot han å oversende og låne ut enkelte manuskripter på noen utvalgte verk til Nasjonalbiblioteket i Oslo. På den måten kunne musikkksamlingen der midlertidig registrere og skanne manuskriptene etter deres standardiserte praksis⁵ for høyoppløselige fargescans, for deretter å returnere noen av disse til Olav. Men i tidsrommet 2019 til 2022 oppstår det en ny situasjon. Når Olavs sønn Harald skal til å rydde i Olavs gamle bolig i Kastellveien, oppdager han en full pappepose og ulike konvolutter med manuskripter. Deriblant kilder og manuskripter til to av de tre utvalgte verk til dette forskningsprosjektet. Selv ble jeg på et tidspunkt involvert i å overføre disse kildene til Nasjonalbiblioteket, og å rydde og sortere

5 Nasjonalbibliotekets standard for fargescan ligger til grunn for alle nødvendige filologiske undersøkelser som kildene er gjenstand for under senere analyser, og har derfor utfyllt en sentral rolle i Norsk musikkarvs edisjonsvirksomhet.

disse i samråd med Jorid Baumann ved musikksamlingen. Da forfattelsen av denne avhandlingen kom til i perioden 2020 til 2022, var flere av de høyst relevante manuskriptene til dette forskningsprosjektet ennå ikke overført til avdelingen for skanning. Og selv da denne avhandlingen ble levert i desember 2022, gjenstod det fortsatt arbeid med å skanne flere av kildene som er av relevans for dette prosjektet. Det betyr derimot ikke at jeg ikke kan henvisе til og drøfte de bevegelser og funn som eksisterer i disse ukatalogiserte kildene. Her har det allikevel latt seg gjøre å fremstille anvendelige avbildninger av de kildene som er relevante for enkelte observasjoner og diskusjoner i denne avhandlingen. Men det betyr, i all sin enkelhet, at flere av diskusjonene først vil kunne føres på et mer presist grunnlag, når de høyoppløselige fargescannene av manuskriptene foreligger.

Dette peker dermed videre på et annet og betydelig mer tungtveiende aspekt ved de omtalte metadebattene i avhandlingen. For det er viktig å understreke at flere disse vil kunne bli ført på *prematurt* grunnlag, om diskusjonene føres for tidlig. Dette er dessverre et tilstedeværende hensyn vi må ta, når vi skal vurdere hvor langt og presist vi egentlig kan føre debattene i avhandlingen. Dette gjelder først og fremst i forhold til gjennomgående tendenser i Irgens-Jensens øvrige kunstneriske produksjon, men også i relasjon til to av dette prosjektets tre verk. En slik vurdering blir dermed premissgivende for de debatter man heller står igjen med og som man deretter kan gå videre i dybden på. Dette er et tungtveiende argument som jeg vil komme tilbake til ved flere anledninger i denne avhandlingen. Men de sider som påvirker og driver edisjonsprosessen av de tre verk gjennom ulike nivå, vil naturligvis bli adressert.

I tillegg er det viktig å understreke at på grunn av dette forskningsprosjektets hovedemne, og dette temaets karakter, vil det til tider bli noen gjentakelser. Med så mange delparametere og delperspektiver som skal undersøkes og drøftes underveis i avhandlingen, blir slike gjentakelser tilnærmet uungåelig. Særlig der vi undersøker ulike problemstillinger knyttet til kilder, fassung/versjoner, Ludvig Irgens-Jensen, verkkonsept, intensjonsbegrep, Odd Grüner-Hegge, m.m., vil en del av materialet drøftes på nytt, nettopp for å kunne belyse aktuelle problemstillinger fra ulike sider. Jeg må derfor be leserne om å ha litt tålmodighet, for at vi skal kunne komme frem til den essensen som de ulike kapitlene tar opp i seg.

Som nevnt i forordet har jeg latt komiteens⁶ vurderinger underveis få prege utformingen av avhandlingen i nevneverdig grad. Dette har ikke bare handlet om å imøtekomme komiteens ønsker og vurderinger alene, men også for at avhandlingsdelen av prosjektet skulle bli bedre, både i vitenskapelig og anvendelig forstand. Det betyr at jeg har måtte fatte noen aktive valg underveis i forhold til avhandlingens format. Inndelingen av avhandlingen i tre ulike hoveddeler har jeg valgt å beholde etter innspill fra komiteen, i tillegg til å inkludere nye drøftinger og ny litteratur innen vitenskapsteori og -metode. Dette medfører at hovedkapittel 2 *Teori og metode* er nokså langt, det vil si over 200 sider, og nok lenger enn i de fleste avhandlinger.

1.1 Bakgrunn

Rapporten *Vern og publisering av den klassiske norske musikkarven* ble lagt frem høsten 2008 som en sterkt bidragsgivende faktor i etableringen av det norske musikkarvprosjektet. Rapportens redaksjonsgruppe⁷ adresserte en underliggende status for den klassiske norske kunstmusikken, altså den kunstmusikken som ikke var omfattet av Komponistforeningens og TONOs støtteordninger.

Komiteen belyste det historiske notematerialets alvorlige tilstand. Fordi svært mange verk var, og fortsatt er, i dårlig forfatning og vanskelig å få tak i, har dagens orkestre og ensembler sett det som særdeles utfordrende

⁶ Ved forsker Peter Hauge, førsteamanuensis Ingrid Loe Landmark og prof. Einar Røttingen

⁷ Da bestående av dirigent Bjarne Engeset, professor Elef Nesheim, forskningsbibliotekar Øyvind Norheim, professor Arvid Vollsnes, leder Svein Bjørkås og sekretær Hilde Holbæk-Hanssen fra Nasjonalbibliotekets musikksamling, Nasjonalbibliotekets publiserings-tjeneste av norsk samtidsmusikk (tidl. MIC), Norsk Komponistforening, Norges musikkhøgskole og Universitetet i Oslo.

å programmere bredden av norsk orkestermusikk. For å kunne formidle den norske musikkarven videre er det derfor en nødvendig forutsetning at komponistenes verker er tilgjengelige i form av et tilfredsstillende notemateriale. Derfor er det ytterst viktig å bidra til å forandre på dette, av flere årsaker:

- Norsk musikk vil få høyere status.
- Nasjonalarven blir bevart på en mer tilfredsstillende måte.
- Viktige verk som i dag ikke er tilgjengelige, blir det.
- Det genererer mer interesse rundt stilforståelse hos utøvere, og de vil oftere gå til kildene.
- Kunnskap omkring hva komponistene opprinnelig skrev blir tilgjengelig.
- Komponister vil kunne lære av et godt edisjonsmiljø.
- Konserter og innspillinger vil bli bedre.⁸

Initiativet fra komiteen utløste en nasjonal satsing for å bevare og formidle den store kulturarven av musikk etter norske komponister, og prosjektet *Norsk musikkarv* ble dermed etablert i 2010.⁹ Redaksjonsgruppen utarbeidet også en rådgivende innstilling over hvilke komponister og deres respektive verker som skulle prioriteres i et videre arbeid, med blant annet følgende innstilling;

Det lages og utgis samlet kritisk-vitenskapelig utgave av hele produksjonen til komponistene Johan Svendsen, Agathe Backer-Grøndahl, Ludvig Irgens-Jensen, Geirr Tveitt og Fartein Valen.¹⁰

Det bør være en vesentlig kulturoppgave at den kunstneriske produksjon som de nevnte komponister har etterlatt seg, foreligger i utgaver som gjør dem mest mulig tilgjengelige for ettertiden. Dette bør dessuten være utgaver som plasserer musikken i den kulturelle og historiske sammenheng den hører hjemme i, og som samtidig tilfredsstiller vår tids krav til tekstkritisk pålitelighet. [...] Det edisjonsarbeid som er skissert er omfattende. Å lage flere kritisk-vitenskapelige utgaver vil kreve betydelige ressurser hva angår både kompetanse, administrasjon og økonomi.¹¹

Det ble også et formål å sikre vern av alle relevante notekilder, gjennom en storstilt digitaliseringsprosess koordinert av Nasjonalbiblioteket. Samtidig skulle *Musikkarvprosjektet* institusjonalisere en rekke kritisk-vitenskapelige forskningsprosjekter som tok mål av seg å editere og publisere nye kritiske utgaver. På den måten kunne kunnskapen og notematerialet til norske historiske verker viderefremmes til en rekke forsknings- og utøvermiljøer. Det er også i *denne* sammenheng vi skal se og forstå begrepet *edisjonsfilologi*. Eller slik Johnny Kondrup forklarer det:

[...] *editionsfilologi*, [...] er videnskapen om udgivelse eller genudgivelse af litterære værker (ofte såkaldt klassiske eller kanoniske tekster), manuskripter, breve og andre skriftelige dokumenter. Udtrykket er importert fra tysk (Editionsphilologie), hvor det er blevet defineret som konstituering (dvs. kritisk etablering) og kommentering af primært litterære tekster.¹²

Som det fremgår av Kondrups redegjørelse, settes begrepsanvendelsen her i et forhold til *det skrevne ord*. Rettere sagt drives det kritiske edisjonsarbeidet her på mening og innhold, hvor ordene som oftest er definerte. Men i musikk vil dette utarte seg annerledes, der de såkalte enkeltsemantiske sammenhengene ikke vil få en like entydig betydning. Og i musikkeditering vil den kritiske edisjonsdelen, med sine kritiske kommentarer, kildeevalueringer m.m., avvike fra ovennevnte, slik det som oftest tar opp i seg en ikke-semantisk og ordløs mening.¹³

8 Engeset, B.: *Fagmiljø for editering*, upublisert notat til styringsgruppa i Norsk musikkarv, 2009.

9 Se også: <https://www.musikkarven.no/om/>

10 MIC/NB 2008: 3

11 MIC/NB 2008: 16–17

12 Kondrup 2011: 15

13 «Musikalsk notasjon har vært beskrevet som verdens mest avanserte tegnspråk. Ingen andre tegnsystem har mulighet til å formidle så mange parametre innen så begrensede områder: tonehøyde, tonelengde, tonestyrke, taktart, rytme, dynamikk m.m. Noteskriving og

I internasjonal kontekst er fagdisiplinen musikkfilologi tungt forankret i Tyskland, og til en viss grad England¹⁴, som etablerte nasjonalt forankrede bevegelses i 1850-årene. Disse bevegelsene iverksatte nokså omfattende arbeider, og fremstilte det vi kjenner som de aller første store *Gesamtausgaben* og *Denkmälerutgaver*.¹⁵ Dette var monumentale noteutgaver av store komponisters samlede verker, som rent symbolsk virket som *monumentae* i en overordnet nasjonsbygging.¹⁶ Disse var «eviggyldige» og skulle stå som evigvarende for ettertiden.

Historisk har dette utspilt seg noe annerledes i Norden. For eksempel ble det første danske Denkmälerprosjektet iverksatt med Knud Jeppesens første bind av musikken til den danske komponisten Mogens Pedersen.¹⁷ Utgavene ble publisert i serien *Dania Sonans* og utgitt så sent som i 1933.¹⁸ Serien fulgte videre opp med ytterligere 14 bind, utgitt over en tidsperiode på over 60 år. Det skulle gå ytterligere noen tiår før arbeidet med store samleutgaver ble videreført i det danske forskningsmiljøet. Men på slutten av 1980-tallet ble det danske *Fonden til udgivelse af Niels W. Gades værker* etablert, for utgivelser av nye kritiske edisjoner av Niels Gades samlede verker. Dette var det første nasjonale initiativet av i alt tre som tett fulgte etter hverandre. For på midten av 1990-tallet og rundt år 2000 ble edisjonsprosjektene på *J. P. E. Hartman* (1805–1900) *Udvalgte Værker*¹⁹ og *Carl Nielsen* (1865–1931) *Udgaven* etablert. I kjølvannet av arbeidet med *Carl Nielsen Udgaven* (CNU) ble også forskningsenheten *Dansk Center for Musikudgivelse* (DCM) etablert i 2009, ved Det Kongelige Bibliotek i København. Forskningsenheten var virksom i formidlingen av musikkhistoriske verker, og i videreutviklingen av det musikkfilologiske forskningsmiljøet i Danmark frem til 1. mai 2020.

I Sverige ble derimot første bind i *Franz Berwald* (1796–1868) *Gesamtausgabe* (BwGA) utgitt i 1966 på det tyske forlaget Bärenreiter²⁰, i det som hevdes å være den første Gesamtausgabe i Norden.²¹ Omtrent samtidig la også Finland grunnlaget for en komplett utgave av Jean Sibelius (1865–1957) samlede verker, det som senere skulle bli *Jean Sibelius Works*.²² Prosjektet ble etablert i tilknytning til 100-årsjubileet for komponisten i 1965.²³ Dog utkom første bind av utgaven så sent som i 1998, etter at Nasjonalbiblioteket i Helsinki overtok Jean Sibelius' private notearkiv i 1982.²⁴

I Norge var dr. philos. Olav Gurvin (1893–1974) redaktør for jubileumsutgaven av *Rikard Nordraaks samlede verker*.²⁵ Disse ble publisert i tidsrommet 1942–44 i anledning 100-årsjubileet for komponisten. Noen år senere tok Bergen Offentlige Bibliotek i 1962 initiativet til det som skulle bli *Edvard Grieg Gesamtausgabe* (GGA), en kritiskvitenskapelig utgave i 20 bind av Edvard Griegs samlede verker.²⁶ Tiåret senere ble også *Halfdan Kjerulf samlede verker*²⁷ lansert i 5 bind, i utgivelser ved redaktør Nils Grinde på forlaget Musikk-Huset A/S

musikalsk korrektur er derfor et krevende filigransarbeid, og faren for feil og unøyaktigheter er stor.» (MIC/NB 2008: 5)

14 Arbeidet med den første Händel-utgave ble produsert i England allerede på 1700-tallet.

15 Viser til forskningsinnlegget: Danish Centre for Music Publication – visions – results – problems, holdt av forskningsprofessor Niels Krabbe, (forh. konsulent for Dansk Center for Musikudgivelse ved Det Kongelige Bibliotek, København, DK). Innlegget ble holdt ved et symposium i Oslo 10.–11. desember 2010.

16 Breitkopf & Härtel var ledende i å utgi bind med samlende verker, deriblant: Johann Sebastian Bach: Werke (1851–1900/1926) George Friderich Händel: Werke (1858–1902) Giovanni Pierluigi da Palestrina: Werke (1862–1907) Ludwig van Beethoven: Werke (1862–65, supplemental volume 1888) Felix Mendelssohn-Bartholdy: Werke (1874–1877) Wolfgang Amadeus Mozart: Werke (1877–1883/1910).

17 1585–1623

18 Se også: https://www.musikforskning.dk/dania_sonans.html

19 Se også: <https://www.kb.dk/find-materiale/samlinger/nodesamlingen/nodeudgivelser-og-vaerkfortegnelser-fra-det-kgi-bibliotek>

20 Se også: <https://www.baerenreiter.com/programm/gesamt-und-werkausgaben/berwald-franz/>

21 Bue 2010: 29

22 Se også: <https://www.breitkopf.com/work/6198/complete-works-jsw>

23 Se <https://www.kansalliskirjasto.fi/en/jean-sibelius-works/history-jsw-project>

24 Se <https://www.helsinki.fi/en/faculty-arts/news/jean-sibelius-works-major-undertaking-advancing>

25 Gurvin, Olav og Anker, Øyvind: Rikard Nordraaks samlede verker. Kritisk utgave, publisert på Musikk-Huset A/S, Oslo, 1942–44. Publikasjon M.-H. 815

26 Utgivelseskomite ved Olav Gurvin, Dag Schjelderup-Ebbe, Nils Grinde, Dan Fog og Johannes Bygstad. Se <https://bergenbibliotek.no/grieg/samlingens-omfang-og-historikk>

27 Grinde, Nils: Halfdan Kjerulf samlede verker. Publisert på Musikk-Huset A/S –, Oslo, 1977–1998. Publikasjon M.H. 2090

i 1977. Det forelå også klare planer for en komplett samleutgave på Johan Daniel Berlin (1714–1788) og sønners²⁸ verker, ved redaktør Bjarne Kortsen (1930–2013).

Da Norsk musikkarv ble etablert i 2010 var *Grieg Gesamtausgabe* og *Carl Nielsen Udgaven* (CNU) de eneste to edisjonsprosjektene som var avsluttet blant de nordiske nasjonale initiativene. De ble ferdigstilt henholdsvis i 1995 (GGA) og 2009 (CNU). Sverige fulgte nokså tett på og ferdigstilte *Franz Berwalds Gesamtausgabe* (BwGA) i 2014, men *Jean Sibelius Works* publiserer fortsatt utgivelser gjennom forlagshuset Breitkopf & Härtel.

Etableringen av *Norsk musikkarv* i 2010 sammenfalt nokså tilfeldig med etableringen av flere lignende organisasjoner i Norden. Forskningsmiljøene som var tilknyttet de ulike nordiske edisjonsprosjektene la et videre grunnlag for det som senere skulle bli til *Finnish Musical Heritage Project* (FIN), *Norsk musikkarv* (NOR), *Levande Muskarv* (SWE) og *Dansk senter for Musikudgivelse* (DEN). Disse organisasjonene utgjør det vi i dag kjenner som *Nordic Musical Heritage Network*, og nettverket ble etablert i 2014.²⁹

Ifølge en statusrapport for Norsk musikkarv i 2021 har prosjektet i alt publisert 44 utgaver, hvor av 32 var kritiskvitenskapelige utgaver tilknyttet *Johan Svendsens Verker*. Men til tross for prosjektets senere publiseringer av kritiskvitenskapelige utgaver, er det likevel viktig å understreke at det eksisterer relativt lite norsk forskning på det musikkfilologiske fagfeltet. Musikkarvprosjektet har bistått i å produsere og publisere en rekke artikler, men dette er en samling artikler som i mer eller mindre grad belyser andre fagområder enn det edisjonsfilologiske. Når det så angår emnet kritisk noteedisjon og musikkfilologi, er det i denne sammenheng naturlig å trekke frem Bjørn Morten Christophersens substansielle doktorgradsavhandling *Panoramic Constraints – A Study of Johan Svendsens Musical Sketches* og Thomas Erma Møllers doktorgradsavhandling *Sources, Structures and Surface: Philological and Analytical Studies in Fartein Valen's Orchestral Scores*. Deres forskning springer henholdsvis ut fra Musikkarvprosjektets pilotprosjekter på komponistene Johan Svendsen (1840–1911)³⁰ og Fartein Valen (1887–1952)³¹, hvor også Bjarte Engesets betydelige fagartikler *Johan Svendsen (1840–1911) – Nytt liv til eit musikalsk livsverk*³² og *Notasjonsstilanalyse som metode i musikkedisjon – eksempelet Svendsen*,³³ er viktige å nevne. Særsilt er sistnevnte artikkel et sterkt bidragsgivende innlegg i den internasjonale fagdebatten omkring notasjonsstilanalyse, hvor begge av Engesets fagartikler er forfattet på norsk. I så måte er det også verdt å nevne Margrethe Støkken Bues masteroppgave *Grieg Gesamtausgabe og Carl Nielsen Udgaven. Om kritisk noteedisjon og nordiske samleutgaver*. Støkken Bues arbeid var resultatet fra et studieforløp i musikkeditering i perioden 2009–2010 på Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. Til nå har dessverre ingen andre norske musikkutdanningsinstitusjoner tilbudt lignende studiemuligheter.

Det har vært en noe ulik og lite systematisk grad av kritikk mot de store nasjonale edisjonsinitiativene innen Norden. Martin Tegen ved Stockholms Universitet diskuterer i stor grad valget av Berwald som første svenske komponist i en samleutgave³⁴ i sin kritikk *Franz Berwald samlade verk. Några intryck av de hittills utgivna volymerna*. På grunn av kritikken relevans tillater jeg meg å ta med et større utdrag. Tegen belyser følgende:

28 Ved Johan Andreas Berlin (1734–1772) og Johan Henrich Berlin (1741–1807). (Michelsen, 2022)

29 Se også: <https://www.musikkarven.no/aktuelt/aktuelle-saker/nordic-musical-heritage-network.html>

30 <https://www.musikkarven.no/komponister/svendsen/Publikasjoner/>

31 <https://www.musikkarven.no/komponister/valen/publikasjoner/>

32 Engeset, B. (2011): 7–30

33 Upublisert forskningsnotat. Innlegg presentert ved Musikkarvkonferansen 2012 «Musikken og kildene», Griegakademiet, Bergen, NOR, 30. november 2012 og ved The Nordic Musical Heritage Network, Det Kongelige Bibliotek, København, DK, 24. april 2013.

34 Det skal også tillegges at Arnulf Mattes har publisert en noe vid omtale av Berwald-utgaven: «[...] De tretti bind med Berwalds samlede verk utgitt over en periode på 50 år betyr et stort løft for svensk musikkedisjon, noe som er langt fra en selvfølge med tanke på de ofte begrensede midler som investeres i slike prosjekter sammenlignet med andre land. En slik utgave med sin akademiske autoritet bekrefter samtidig at Berwald anerkjennes som en sentral komponist i den svenske nasjonale musikkhistorien. [...] En av de metodiske problemstillingene var relatert til skissene. Disse var ifølge [Margareta] Rörby ikke kjennetegnet med henvisninger til hvilke verk de hørte til. Dessuten brukte Berwald ofte det samme materialet i ulike verk, i tillegg til at han brukte upubliserte verk og fragmenter som 'steinbrudd', der han tok ut ideer. Å få en systematisk oversikt over denne komplekse kildesituasjon hørte med til en av de sentrale utfordringene i edisjonsarbeidet. [...] Interessant for leseren som er litt mer fortrolig med edisjonsarbeid er kommentarene rundt prinsippene for utgivelsen. I tilfelle Berwald-edisjonen ble Mozart-utgaven brukt som modell, "även om Mozart verkade i en annan tid" (s. 28). Ut fra denne modellen ble det utarbeidet retningslinjer, som med tiden ble utvidet og presisert (s. 29). [...] Fra et edisjonshistorisk perspektiv er

[...] Den inledande frågan som man ställer sig inför detta ambitiösa projekt är, naturligt nog, huruvida de svenska initiativtagarna har gjort rätt i att satsa på Franz Berwald. Han blir nu den förste svenske tonsättaren som hedras med en samlad kritisk utgåva. Det finns ju också andra svenska hedervärda tonsättare, och jag tänker här göra en jämförelse med August Söderman. Alla torde vara ense om att såväl Söderman som Berwald är värda samlingsutgåvor. Man kan väl också säga att båda i lika hög grad är värda att ges ut på detta sätt. Det får i så fall bli andra skäl som avgör vilken av dem som väljs. [...]

Alla viktigare orkester- och kammarmusikverk utgavs på 1940-talet av Edition Suecia. Man kan alltså påstå, att Berwalds verk var relativt lättåtkomliga före samlingsutgåvan. Dessutom är de tryckta versionerna i allmänhet tämligen tillförlitliga, vilket i sin tur beror på originalpartiturens prydliga utseende. [...]

Det är sant att en del av Berwalds verk är svåråtkomliga eller bara föreligger i manuskript. Men är det musikaliska värdet hos dessa verk tillräckligt stort för att motivera en publicering, jämfört med att tillgängliggöra Södermans produktion? För den som försöker göra sig en bild av 1800-talets svenska konstmusik vore en edition av Söderman betydligt värdefullare än en tryckning av exempelvis Berwalds pianokonsert, som aldrig uppfördes under 1800-talet, inte ens av Berwald-eleven Hilda Thegerström. Berwald var förvisso ett geni, bitvis ett ganska bisarrt sådant. Men för musikhistorikern representerar Söderman den musik som fick respons i det svenska samhället, medan Berwald är undantaget, alltför snillrik för att riktigt uppskattas av sin samtid. Låt oss alltså önska att Berwald-projektet inte tar luften ur andra behjärtansvärda editioner. [...]

Alla banden har en enhetlig utformning. Efter Berwald-kommitténs förord, lika för alla volymer, följer utgivarens introduktion, som främst berör verkets (eller verkens) tillkomsthistoria och källaget samt editionstekniska anmärkningar. Efter några sidor med faksimil av partitursidor följer så den moderna partiturutgåvan, ibland följd av ett "Anhang" med fragment eller varianter. Till sist kommer den kritiska kommentaren med detaljanmärkningar angående källor och speciella problem i nottexten. [...]

De inledande textpartierna återges både på tyska och engelska. Den kritiska kommentaren är dock från 1971 enbart på engelska. Berwald-editionen fyller mycket högt ställda anspråk i fråga om både elegans i utformningen och tillförlitlighet i detaljerna. De grå linnebanden med Franz Berwalds namnteckning på framsidan är angenäma att se på. Notbilden är föredömligt klar och dess placering på sidorna vittnar högt om Bärenreiter-förlagets ambitioner att skapa en så läsvänlig partiturbild som möjligt. [...]

På enstaka punkter har utgivarna förfarit olika vid tolkningen av Berwalds handstil. Den är annars mycket klar och redig och ger sällan anledning till tvivel. Men när det gäller punkter (staccato) och kilar (martellato??) har flera utgivare förklarat att det är mycket svårt att skilja dessa båda tecken åt. Frågan är också om Berwald överhuvud har avsett att skriva olika tecken, eller om han använde punkter och kilar i samma syfte, nämligen att beteckna staccato.³⁵

For Tegen er ressursbruk og valget av komponist et tydelig gjennomgangstema for kritikken, noe vi også kjenner igjen fra Norge. Dette var en tilbakevendende kritikk da rapporten *Vern om den klassisk norske musikkarven* ble presentert under et forskningsarrangement ved Nasjonalbiblioteket i Oslo i 2008. I tillegg til å innstille fem komponister som aktuelle for kritiskvitenskapelige utgivelser i et format av samlede verker, hadde komiteen også innstilt ca. 50 selvstendige verk for videre editering og publisering. Dette var et listeutvalg som ble møtt med en del motstand fra forsamlingen. Flere mente at det kunne anses som forsøk på en

det veldig interessant å lære mer om Berwald-edisjonen. Berwald tilhører uten tvil de store nordiske edisjons-prosjektene, som Nielsen i Danmark, Sibelius i Finland og Grieg-edisjonen i Norge. Disse utgjør i dag i seg selv et nytt forskningsfelt, som kan inspirere til å åpne for nye institusjonshistoriske tilnærminger til slike nasjonale 'monumenter' i sine respektive land.» (Mattes 2016)

35 Tegen 1977: 81–84

kanonisering over norske orkesterverk, mens komiteen selv mente at disse var eksempler på etterspurte verk som burde forbedres i nye noteutgaver.³⁶ I Tegens kritikk fremhever han også sentrale metodiske begreper med særskilt fokus på for eksempel notasjonsstilanalyse, utgaveutforming, notasjon- og utgavehistorikk³⁷. Dermed anskueliggjør han også en iboende, men lite utviklet diskusjon i sin kritikk: *fagdisiplinens teknologiske utvikling*. For Tegen påpeker indirekte at notasjonen er noe annet nå enn da verkene ble notert av Berwald selv i 1840-årene, og hvordan det så blir videre gjengitt i Bärenreiters utgaver. Den teknologiske utvikling vil også adresseres senere i denne avhandlingen.

Om *Carl Nielsen Udgaven* belyste forskningsprofessor Niels Krabbe selv følgende i sin artikkel *The Carl Nielsen Edition* fra 2009:

From the outset *CNU* was launched as a practical *and* scholarly edition, and because of the large amount of public-sector funding it has been followed with considerable attention by the surrounding musical world. [...]

But there have also been problems with the practical musical world, especially when it comes to the frequently played works such as the six symphonies, *Helios*, the overture to *Maskarade* and other works that have been part of the standard repertoire of Danish orchestras since Nielsen's death.

As indicated above, in the course of time various musicians have made changes in Nielsen's instrumentation. In fact a particular performance tradition has been passed on from one generation of musicians to the next, and because of Nielsen's status in Denmark it has been viewed as inviolable.

It has therefore sometimes been regarded by Danish musicians as a problem – for some even as sacrilege – when *CNU* has had to break with this tradition for philological reasons, and has published a version of the music which differs from the tradition in a number of respects. In this area the well-known mutual scepticism between the musician and the musicologist has sometimes flared up; in a few cases so much so that orchestras have quite simply refused to play from the revised parts and have demanded the old music back on their desks! Worth pointing out, however, is the fact that the edition has also prompted the performance and recording of new cycles – such as Douglas Bostock's with the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra.

The *scholarly* significance of the edition is more difficult to assess. The investigation of the genesis and contemporary reception of the individual works has produced much new knowledge of Nielsen's method and conditions of working, and the systematic description of the sources and the establishment of the hierarchy for each work have created the foundation for a reliable musical text. And finally the very fact that a number of hitherto unprinted works can now be studied and compared with the well-known canonical works has given rise to new analytical approaches to Nielsen's music.³⁸

Krabbes redegjørelse av formidlingen og den praktiske anvendelsen av *Carl Nielsen Udgaven*, avdekker derimot en svært relevant og til dels fryktet problematikk. For en nyfremstilt kritisk utgave kan brått komme til å formidle nye tekstkritiske resultater som utfordrer oppføringstradisjonens forvaltning av det aktuelle verk. Krabbe belyser en svært sentral legitimeringsutfordring når man skal møte utøverfeltets forventninger til nye kritiske utgaver. I Krabbes fremstilling ble enkelte av de ovennevnte verkeksampler ansett som et noe konflikterende materiale, som videre brøt med en etablert fremføringspraksis av Carl Nielsens verker i Danmark. Og gjennom disse komplikasjonene anskueliggjør også Krabbe flere underordnede diskusjoner. Mekanismer i en tradisjonsforvaltning³⁹, og ulike krefter i oppføringspraktiske miljø, danner for eksempel

36 MIC/NB 2008: 24–25

37 ved eksemplet *Edition Suecia*.

38 Krabbe 2009: 102–103

39 slik Lydia Goehr (1960–) synliggjør denne problematikken gjennom begrepet «conceptual imperialism» i *The imaginary Museum of Musical Works* (1992) og *The Quest for Voice. Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. (1998/2004)

en nærliggende problematikk når nye kildekritiske utgaver skal lanseres i både nasjonale og internasjonale fora. En slik problematikk er også delvis relevant her i Norge, så vel som i dette forskningsprosjektet. Dirigent Christian Eggens kildekritiske arbeid med flere av Fartein Valens verker⁴⁰ avdekket store forskjeller med det tidligere publiserte og formidlede orkestermateriale fra Lyche Edition. Disse utgivelsene var i mange tiår det eneste tilgjengelige materiale på sentrale orkesterverk fra komponisten, og var bidragsgivende i å danne en grunnforståelse av Valens verk og orkesterbehandling. Men til forskjell fra Carl Nielsens «ukrenkelige» status som nasjonalkomponist i Danmark, kan man nok ikke hevde at Valen innehar samme uangripelige posisjon i Norge. Dette har kanskje mest å gjøre med sentrale stilistiske og estetiske trekk ved Valens musikk, og at Valen ikke er Grieg. Dessuten viser Eggens arbeid at ny forskning på Valen heller har vært ønsket velkommen.

Krabbe fremhever allikevel et nokså sentralt poeng når han peker på et stadig økende internasjonalt fokus og etterspørsel på Carl Nielsens verker, som et særdeles positivt biresultat etter at den kritiske samleutgaven ble lansert gjennom 2000-tallet. Det norske musikkarvprosjektets pilotprosjekt *Johan Svendsens Verker* har derimot ikke vært gjenstand for forskningskritikk på nåværende tidspunkt.

1.2 Om dette forskningsprosjektet

Hovedtema for dette forskningsarbeidet er Ludvig Irgens-Jensen (1894–1969). I musikkhistoriske fremstillinger fra den norske mellomkrigstiden blir Irgens-Jensen løftet frem som en av våre aller mest fremtredende komponister. Tidligere nevnte redaksjonsgruppe omtalte komponisten på følgende måte i rapporten *Vern om den klassiske norske musikkarven*:

Ludvig Irgens-Jensen hadde en fremtredende stilling fra han debuterte i 1920-årene og til rundt 1960. Han var høyt vurdert av kritikere, kolleger og publikum. Hans *Passacaglia* var etter Griegs musikk det hyppigst oppførte norske orkesterverk i perioden 1930–60. Ikke minst i utlandet ble det fremført av norske dirigenter som hadde oppdrag ute. Hans store oratorium *Heimferd* (1930) oppnådde en popularitet som var unik. Etter uroppførelsen ble det i de neste tre månedene satt opp på programmet på 11 ekstrakonsert i Oslo. Korverkene var populære, spesielt under og etter 2. verdenskrig på grunn av de motstandsdiktene han tonesatte. Irgens-Jensens sangsyklus *Japanischer Frühling* (1920/1957) er i de senere år blitt et hyppig fremført verk.⁴¹

Ved siden av påvirkning fra nasjonale musikalske idéer, omtales Irgens-Jensen ofte som en kontinentalorientert komponist, med fokus på form, orkestrering og på musikalske elementers egenverdi. Irgens-Jensen fremheves i Vollsnes' arbeider⁴² som en av de norske hovedrepresentantene for de internasjonale modernistiske impulsene i mellomkrigstiden, og kombinerte på en særpreget måte det nyskapende med det tradisjonsbevarende. Denne modernismen var først og fremst manifestert i en orientering mot sentrale estetiske idealer fra Europa, og bort fra den sterke nasjonale arven etter Grieg. Med studie- og arbeidsopphold både i Tyskland og Paris tok han inn sterke impulser fra tysk og fransk kultur. Han gjennomførte grundige klaverstudier, men studerte aldri komposisjon ved et konservatorium. Likevel ble han høyt verdsatt som en av de mest kunnskapsrike blant sine kolleger. Orkesterverket *Passacaglia* ble i 1928 tildelt en pris i den internasjonale Schubert-konkurransen, hvor verket møtte en umiddelbar internasjonal suksess med en rekke oppførelser i Europa og USA. Til tross for at han i tiden var en av Norges mest meritterte komponister gjennom en rekke nasjonale og internasjonale konkurranser, holdt hans beskjedenhet og sterkt selvkritiske personlighet ham

40 MIC/NB 2008: 20

41 MIC/NB 2008: 18

42 Vollsnes, Arvid O.: *Modernisme på norsk – komponisten Ludvig Irgens-Jensen*. (1996) og *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen: Europeer og nordmann*. (2000)

tilbake fra en bredere internasjonal lansering. Han mottok en rekke henvendelser fra flere store internasjonale musikkforlag, men undertegnet kun forlagskontrakt med Norsk Musikforlag i 1935.⁴³

Tidligere nevnte redaksjonsgruppe gav følgende beskrivelse av komponistens produksjon i ovennevnte rapport:

Irgens-Jensens totale produksjon omfatter et stort oratorium (*Heimferd*), en kantate, 5 større orkesterverk, 4 mindre orkesterverk, 4 kammermusikkverk, en syklus orkestersanger (*Japanischer Frühling*), 10 separate orkestersanger, ca. 100 sanger med klaver, ca. 40 kortere korverker og to klaverstykker.

Tre av orkesterverkene, *Japanischer Frühling* og en god del sanger og korverker er utgitt av Norsk Musikforlag. Resten ligger i MIC og Nasjonalbiblioteket, overveiende i manuskript. Utgivelsene fra forlaget er stort sett greie å benytte, de få feilene som er i dem er relativt lette å rette opp. Irgens-Jensens symfoni er fortsatt ikke utgitt. Den er planlagt nyinnspilt på CD. Noen av orkestersangene må gjennomgås og utgis raskt. En oppførelse på Risør Kammermusikkfest viste at notematerialet til den store klaverkvintetten burde være bedre tilgjengelig.⁴⁴

Det er dessverre gjort få gode intervjuer med Irgens-Jensen i aviser og fagtidsskrifter fra hans levetid. I tillegg er det bevart svært få personlige brev og journalopptegnelser etter ham, noe som vanskeligstiller prosessen med en mer direkte forståelse av komponistens tanker. Både om egen verkproduksjon, stilistiske og kompositoriske valg, og erkjennelser som estetiske holdninger, følelseliv og samfunnsmessige omgivelser.⁴⁵ Men nærgående studier av hans håndskrift i skisser, utkast og manuskript gir allikevel noen tydelige indikasjoner på komponistens intensjoner og prosessene i hans kunstnerskap. Tatt i betraktning hans betydning i norsk musikkhistorie er det derfor naturlig at det utføres kildekritiske studier av Irgens-Jensens musikk. Og på hvordan, og på hvilke premisser, hans musikk har fått utfolde og etablere seg blant det norske standard-repertoaret. Redaksjonsgruppens redegjørelse peker også her på et betydelig behov, både med tanke på spesifikke verk, og på de mange verk som foreligger kun i manuskript. Dette forskningsprosjektets hovedmål har derfor vært å møte dette verkspesifikke behovet, og videre fremstille kritiskvitenskapelige utgaver av følgende tre verk:

- *Klaverkvintett* (1926–27)
- *Canto d'omaggio* (1950)
- *Symfoni i d-moll* (1941–42)

Hensikten med dette prosjektet må altså forstås som delt i to ulike trinn, hvor prosjektets mål og avhandlingens mål ikke må forveksles. For her må det understrekes at prosjektets mål er primært å få musikken fremført og formidlet. Og at verkene må heves opp fra et autograf- og manuskriptbasert nivå, og ferdigstiltilles i nye spillbare og anvendelige noteutgaver. Det er dette som er den grunnleggende motivasjonen til hele dette mangeårige prosjektet. Derimot åpner avhandlingsdelen opp for en annen side ved prosjektet, hvor ulike diskusjoner kan presenteres og drøftes. Dette er diskusjoner som har sitt naturlige opphav i den historiske tilnæringsmåten jeg har møtt dette materialet på, og hvor drøftingene har blitt til i møte med hvordan man har utviklet en forståelse av dette materialet. Slik jeg har diskutert dette, frem og tilbake, både med meg selv og andre. På den måten har man kommet videre i prosessen og inn i fordypelsen av prosjektet, og det er dette som utgjør grunnlaget for den avhandlingen som foreligger.

43 For flere detaljer og faktaopplysninger om Irgens-Jensen og hans generelle verkproduksjon, henviser jeg til Vollsnes' biografiske arbeider. Dette av hensyn til referansebruk i avhandlingen videre.

44 MIC/NB 2008: 18–19

45 Men noe kan vi allikevel peke på for her eksisterer det enkelte uttalelser og trekk vi må ta med i vurderingen videre. For vi finner enkelte omtaler og utsagn fra komponisten når vi ser nærmere på hvordan Irgens-Jensen uttalte seg om egen verkproduksjon, estetiske holdninger og stilistiske valg til flere av sine venner. Og i noen veldig få sekundære kilder. Deriblant kan vi dermed lære av hva og hvordan Irgens-Jensen «følte», resonerte, fortalte og drøftet dette med sin nære venn Odd Grüner-Hegge. For en mellommenneskelig utveksling kan vi sammenholde mellom Irgens-Jensen og Grüner-Hegge gjennom hele livet. Og i en slik vurdering må vi da også ta videre hensyn til Odd Grüner-Hegges egne estetiske holdninger. Disse synspunktene og en videre vurdering av disse, vil komme mer og mer til syne utover i avhandlingen.

Verkutvelgelsen i dette prosjektet legitimeres på flere nivå. Orkesterverkene *Canto domaggio* og *Symfoni i d-moll* er, ved siden orkesterverket *Passacaglia*, blant Irgens-Jensens hyppigst fremførte, og programmeres relativt ofte på norske orkesterkonserter. Disse tre verkene har også vært gjenstand for en noe økt internasjonal etterspørsel, særlig etter at orkesterverkene ble lydfestet i moderne tid⁴⁶ og klaverkvintetten ble omtalt i britiske *The Independent*.⁴⁷ Verkutvalget spenner seg også over et tidsrom på ca. 25 år, og representerer dermed noen av ytterkantene i Irgens-Jensens totale verkproduksjon. Dette gir oss muligheten til å studere Irgens-Jensens notasjonsmåter, formbehandling, revisjonsforsøk, komposisjonsteknikker og orkestrering, og hans utvikling innenfor disse feltene over en gitt tidsperiode. I en slik sammenheng er det også naturlig å påpeke at klaverkvintetten representerer et særdeles håndgripelig verk å starte med i et forskningsprosjekt, nettopp for å få en første forståelse av komponistens kompositoriske stil og håndskrift. Klaverkvintetten er også av videre interesse i komponistens øvrige produksjon, da verket ble komponert mellom orkesterverkene *Tema med variasjoner* (1926) og *Passacaglia* (1928), hvor begge anses som komponistens gjennombruddsverk av et nasjonalt og internasjonalt format.

Irgens-Jensens verker er i svært liten grad utgitt i kommenterte kritiskvitenskapelige utgaver, og noen av de tidligere publiserte verkene inneholder dessuten korrekturfeil og unøyaktigheter som legitimerer behovet for nye kritiske utgaver. Det betyr at dette forskningsprosjektet springer ut av et felt hvor det eksisterer lite, om noe sporadisk, forskning man kan bygge videre på. Av de få kritiskvitenskapelige edisjonsprosjekter som eksisterer på Irgens-Jensens musikk kan kun følgende nevnes:

- Ludvig Irgens-Jensens *Japanischer Frühling*, kritiskvitenskapelige utgave ved Jørn Fossheim, utgitt av Norsk musikkarv og Norsk Musikforlag i 2019.⁴⁸
- Ludvig Irgens-Jensens orkestersats *Rondo Marziale*, kritiskvitenskapelige utgave ved Bjarte Engeset, utgitt av Musikkinformasjonssenteret [MIC] i 2009.⁴⁹
- Ludvig Irgens-Jensens *Passacaglia*, pågående forskningsarbeid ledet av Bjarte Engeset, for ny annotert utgave, som planlegges utgitt av Norsk Musikforlag.

Siden ovennevnte prosjekter er utarbeidet av Engeset og Fossheim, hvor begge også er tilknyttet dette forskningsprosjektet som biveileder og konsulent, har muligheten for å sammenligne og diskutere empiri på tvers av edisjonsprosjektene vært viktige. Her har vi høstet like og noen ulike erfaringer innen kildevurderinger, edisjonsteknisk kompetanse og typografiske prinsipp, som videre har bidratt til å danne et teoretisk og metodologisk grunnlag for fremtidig vitenskapelig editering av Irgens-Jensens verker.

Prosjektet baserer seg på vissheten om at en fullstendig innsikt i Irgens-Jensens musikk ikke kan oppnås bare ved å studere kildene til de tre aktuelle verkene. En høyere forståelse oppnås først gjennom kritiske studier og analyser, når man kan favne over helheten av komponistens totale produksjon. Med andre ord har dette prosjektet sin helt åpenbare erfaringsmessige begrensning. Det betyr at man på nåværende tidspunkt ikke kan referere til denne forskningen som del av en helhetlig *Ludvig Irgens-Jensen utgave*, siden dette arbeidet ikke er en del av en organisert redaksjon. Derimot bør det betraktes som et forløpsprosjekt, et enkeltstående utredningsprosjekt, for det som senere kan bli til en redaksjonell samleutgave for Irgens-Jensens verker.⁵⁰ Dette er første del av det som senere skal bli til en kollektiv innsats, hvor forskningsarbeidet kan være bidragsgivende i en første «kanonisering» av komponisten og hans arbeider. I et slikt forløpsprosjekt vil det

46 Viser til innspillinger ved Bournemouth Symphony Orchestra/Engeset, 2011, og Trondheim Symfoniorkester/ Aadland, 2012. I tillegg ble 3. sats fra *Symfoni i d-moll* fremført som selvstendig orkestersats [Rondo Marziale] med Arktisk Filharmoni og dirigent Christian Kluxen på konsert i Stormen, Bodø 28. februar og Kulturhuset Tromsø 29. februar i 2019. *Canto domaggio* ble sist lydfestet med Bergen Filharmoniske Orkester/Aadland, 2002.

47 Anderson, 1999

48 Irgens-Jensen, 2019. Publikasjon NMO 13990A.

49 Opprinnelig III. Andante lugubre – Allegro, alla marcia – Lento fra *Symfoni i d-moll* (1942). Publikasjon <https://www.nb.no/noter/produkt/rondo-marziale/>

50 Jf. henviste rapport

å fremstille og videreformidle relevante forskningserfaringer bli en nødvendig forutsetning for all fremtidig musikkfilologisk forskning på samme komponist. Med dette til grunn anser jeg mine egne filosofiske refleksjoner fra forskningsprosessene som av noe mindre betydning. Ikke for at jeg ikke har dem. Men i en førstepublikasjonsfase som dette, må det være sammenstillinger av ulike observasjoner og videreformidling av forskningserfaringer, som bør være bidragsgivende for videre fremtidig edisjonsfilologisk forskning på Irgens-Jensen. Derfor forfattes denne avhandlingen på norsk. Vi har i liten grad forsknings- og faglitteratur til det musikkfilologiske fagfeltet forfattet på norsk. Og vi trenger også en musikkfilologisk tenkning om vår egen musikk, på eget språk. Denne avhandlingen søker derfor å være et tilskudd:

- til norsk⁵¹ og nordisk forskningslitteratur, og fagterminologi,
- i videreformidlingen av grunnleggende kunnskaper til senere forskning på samme komponist,
- til en norsk faglitteratur; relevant og anvendbart for videre rekruttering til et lite etablert fagfelt innen Norge.⁵²

Siden denne avhandlingen stiles på norsk, vil tekstdelene i de senere publiserte edisjoner foreligge både på norsk og engelsk. Dette er i tråd med retningslinjene⁵³ for *Johan Svendsen utgaven* etablert gjennom Norsk musikkarv, hvor også de kritiske analysene og kommentarene vil kun foreligge på engelsk. En praksis som vil bli videreført i de kritiske edisjonsutgavene.

Vissheten om at resultatene fra dette forskningsprosjektet presenteres i kjølvannet av Musikkarvprosjektets tidligere arbeid på *Johan Svendsen, Fartein Valen* og andre utgaver, setter enkelte premisser for hvordan man leser og forstår dette prosjektets målsetting og resultater. Her er det relevant å påpeke at de omfattende arbeidene med både Svendsen- og Valenutgaven har pågått gjennom større redaksjonelle samarbeid. Ifølge Musikkarvprosjektets nettsider har arbeidet med *Johan Svendsen verker*⁵⁴ i alt engasjert og sysselsatt åtte deltagende forskere, og arbeidet med *Fartein Valen prosjektet*⁵⁵ sysselsatte seks forskere. Det er derfor betimelig å påpeke at dette enkeltstående prosjektet på Irgens-Jensens verker ikke har vært omsluttet av noen fast redaksjon, på samme måte som de ovennevnte. Arbeidet med de tre utgavene, samt avhandlingen, har i all hovedsak vært utført av doktoranden alene. Men forskningsprosjektet og arbeidet med fremstillingen av de kritiske edisjonene har allikevel mottatt betydelig bistand fra hovedveileder professor emeritus Arvid Vollsnes, faglig leder ved Norsk musikkarv professor Bjarte Engeset, og dirigent og konsulent Jørn Fosshem.

1.3 En problemformulering

I senter for analysene har vi det bevarte kildematerialet på de tre aktuelle verk. Dette er materiale som består av egenhendige manuskripter, partiturutkast, avskrifter, orkesterstemmer, skissemateriale og andre relevante kilder⁵⁶ som belyser komponisten og verkene. Vi søker altså et kritisk innsyn i komponistens autografer og egenhendige manuskripter, for å bedre kunne forstå komponistens arbeidsprosesser, slik de avdekkes i kildene. Underforstått søker jeg å utvide forståelsen av Irgens-Jensens notasjonshandling, og gjengi denne forståelsen i nye kritiskvitenskapelige noteutgaver. Som metodisk utgangspunkt for denne filologiske og tekstkritiske tilnærmingen anvender jeg blant annet Georg Feders og James Griers velrenommerte bøker

51 «Kompetansesituasjon og kompetansebehov: Å ta vare på notebasert musikk vil forutsette at notematerialet settes i stand for fremføring. Dette vil kreve ulike grader av forskning og editering. Editoringskompetanse er i dag først og fremst å finne hos dirigenter og noen entusiastiske spesialister som i hovedsak har andre profesjoner enn å sette i stand noter. På møtet ble det pekt på at det vil være avgjørende for en satsing på vern, publisering og bruk av den historiske musikken at det bygges opp relevant forsknings- og editoringskompetanse.» (MIC/NB 2008: 6)

52 «Slike [editorings]prosesser er kostbare og krever en kompetanse som det allment er stor knapphet på i Norge.» (MIC/NB 2008: 5)

53 <https://www.musikkarven.no/komponister/svendsen/prosjektet/prinsipper/svendsenprinsipp.pdf>

54 <https://www.musikkarven.no/komponister/svendsen/>

55 <https://www.musikkarven.no/komponister/valen/>

56 Som aviskritikker og radiointervjuer m.m.

på musikkfilologiske metoder, henholdvis *Music Philology: an introduction to musical textual criticism, hermeneutics, and editorial technique* og *The Critical Editing of Music*.

Musikkfilologi^{57,58} drives av to komplementerende grunnlagsmetoder; hvor *den tekstkritiske metode* søker å identifisere og reetablere den historiske noteteksten –, og hvor *den hermeneutiske metode* anskueliggjør de kontekstuelle sidene ved verket. Gjennom et slikt vekselspill bidrar en nærlesing av samtlige kilder til å avdekke omkringliggende fakta som utvider forståelsen av verkets historiske kontekst. Til tross for at det er tunge historiske tradisjoner⁵⁹ for filologiske undersøkelser og tekstkritiske prosesser, er de på ingen måte utdaterte⁶⁰, slik de stadig kan bringe nye innsikter i vår musikkarv.

Retningslinjene for *Johans Svendsens verker*⁶¹ har også vært veiledende og relevant for deler av edisjonsprosessen og i utformingen av utgavene. Her er det viktig å understreke at modellen som forelå for retningslinjene til Johan Svendsen utgaven, var en videreføring og videreutvikling av retningslinjene som forelå for *Carl Nielsen Udgaven*^{62,63} i Danmark.⁶⁴ Vi må derfor forstå at en rekke sentrale forskningstilnærminger og begrepsbehandlinger som sprang ut fra det edisjonsfilologiske miljøet i København⁶⁵, også har vært premissgivende for arbeidet med retningslinjene til JSV. Men det betyr *ikke* at retningslinjene for JSV implisitt tar opp i seg *samtlig*e prinsipper fra arbeidet med Nielsen og at de slikt sett representerer en ren videreføring av de diskusjoner som er ført der. For retningslinjene for JSV tar også opp i seg egne vurderinger og tilpasninger, slik relevante problemstillinger har kommet til syne i forskningen av Johan Svendsens kompositoriske arbeidspraksis.

Enkelte forutbestemte prinsipper og veiledende retningslinjer kan by på utfordringer i møte med en komponists ulike kilder. I en slik vurdering er det et avgjørende premiss at veiledende retningslinjer evner å belyse det som er særegent i og med Irgens-Jensens verkproduksjon. Prinsipper som skal virke inn i utformingen av utgaver av denne komponistens musikk må derfor stå i relasjon til komponistens egenart, både innenfor hans arbeids- og notasjonsmåter, og de ulike komposisjonsprosessene selv. Derfor har det også vært avgjørende at man i denne sammenheng erkjenner at ikke alt som gjelder *Johan Svendsen* og *Johan Svendsens Verker*, er like relevant for arbeidet med *Ludvig Irgens-Jensen*.

Dette følger langt på vei den samme praksis som *Dansk Center for Musikudgivelse* (DCM) også nedfelte i sine retningslinjer, etter de mange erfaringer de trakk ut av arbeidet med *Carl Nielsen Udgaven*. DCM skriver:

Det skal understreges, at der er tale om meget generelle retningslinjer, som i sagens natur ikke kommer ind på specifikke problemstillinger, der måtte knytte sig til den enkelte komponist, for ikke at tale om det enkelte værk. Retningslinjerne bygger på de editionstekniske og typografiske principper, som blev udarbejdet i forbindelse med Carl Nielsen Udgaven (CNU; 1994–2009). Da DCMs udgivelser i modsætning til CNU spænder over musik fra flere århundreder og vidt forskellige komponister, må DCMs retningslinjer i højere grad end CNUs have karakter af anbefalinger end

57 «Music philology seeks to comply with the wishes of past composers. The discipline wants to restore the original musical text and elucidate it with as adequate an understanding as possible.» (Feder and MacIntyre, 2011: 23)

58 «[I]t appears that, in terms of investigating music, the word 'philology' is understood chiefly as source studies and textual criticism, and as something different from the theoretical interpretation of the works themselves.» (Feder and MacIntyre, 2011: 27)

59 Hermeneutikken som filosofisk og metodisk fagretning oppsto i sin tid fra arbeidet med editering av historiske tekster.

60 Viser her til Møller 2017: 16, samt Hall, Patricia and Friedemann Sallis eds.: *A Handbook to Twentieth Century Musical Sketches*. Cambridge University press, 2004.

61 Heretter forkortet JSV.

62 Foltmann, Niels Bo, Hauge, Peter og Michelsen, Thomas: *Retningslinjer for Carl Nielsen Udgaven*. CNU, Kongelige Bibliotek København, rev. 28. juni 2007.

63 Heretter forkortet CNU.

64 «[...]det konkrete utgangspunktet var fra starten av Carl Nielsen Utgavens retningslinjer. Ikke minst er delen som omhandler utforming av de kritiske kommentarene i stor grad sammenfallende med prinsippene brukt i Carl Nielsen Utgaven. En særlig takk rettes derfor til Niels Krabbe og alle medarbeiderne i CNU. Dansk Center for Musikutgivelser publiserte i 2013 omfattende retningslinjer for sine utgaver. Disse har også vært en særlig inspirasjonskilde for vårt dokument.» (Engeset i JSV 2019: upaginert side iv)

65 Senere DCM – Dansk Center for Musikudgivelse.

ufravigelige regler. Det betyr ikke, at de her givne retningslinjer kan tilsidesettes uten videre, men at de kan fraviges, såfremt der er god grund til det.⁶⁶

Tilnærmingen til den enkelte komponists individuelle arbeidsmetode gjenspeiles også hos Grier,⁶⁷ slik vi kjenner dette i forlengelse av Joseph Kermans kritiske tenkning og tilnærming⁶⁸. Grier skriver:

The method to be used in any edition grows out of the evidence gathered in the preparation for it; the material itself leads the way. It is not possible to define the task of the editor in specific terms for each piece, composer or repertory in need of an edition.⁶⁹

Grier konkluderer med at materialet bør lede oss på rett vei, og at metoden defineres utfra kildesituasjonen. Det er derfor viktig å understreke at hele forskningsprosessen, der prosessene iverksettes i møte med de kompromissløse kildene, blir gjenstand for en helhetlig prosess som alltid reviderer seg selv. I et slikt møte vil til og med forskningsspørsmålene på et eller annet tidspunkt revideres. Der hvor jeg i utgangspunktet har hatt mål om å besvare opprinnelige forskningsspørsmål, har jeg samtidig latt kildene lede an i å belyse deres individuelle egenskaper og hvilke problemformuleringer disse formidler i en kildekritisk lesning. For hver kilde og hvert enkelt verk stiller også sine helt egne spørsmål. For eksempel danner prinsippet *Fassung letzter Hand* en veletablert – men iblant vagt begrunnet – praksis som til stadighet anvendes som kildekritisk ideal i en rekke kritiskvitenskapelige editeringsprosjekter. Både i nordisk⁷⁰ og internasjonal forskningssammenheng. Prinsippet ble også fremhevet som et relevant kildekritisk ideal i etableringsfasen av musikkarvprosjektet.⁷¹

Siden Nasjonalbibliotekets publiseringstjeneste (NB Noter⁷²) overtok forvaltningsansvaret av komponistforeningens arkiver etter 2. verdenskrig, har et flertall av Irgens-Jensens verker blitt videreformidlet til musikere, dirigenter og publikum, i utstrakt grad. De arkiverte og katalogiserte kildene som ligger til grunn for denne verkformidlingen⁷³ har basert seg på versjoner som klart utmerker seg som *Fassung letzter Hand*-stadier av Irgens-Jensens verker. En mangeårig praksis har vist at man høyst trolig har gått ut ifra at det siste *Fassung letzter Hand*-stadiet artikulere de mest autorative versjonene av komponistens notetekster. Opprinnelig søkte jeg derfor å se inn i kildematerialet med en nokså vid tilnærming, og hvor materialet forhåpentligvis kunne belyse følgende overordnede forskningsspørsmål:

Hvordan fremstilte Irgens-Jensen sine respektive verker, fra skisser til fullverdige versjoner?

I tråd med Griers tilnærming, hvor kildemateriale skal avdekke de problemstillinger som vil lede forskningen over i nye nivå, forstod jeg nokså tidlig i prosessen at ovennevnte forskningsspørsmål var altfor vid og unyansert. Problemstillingen over gir for eksempel inntrykk av at forskningsprosjektet også vil adressere dypere

66 DCM 2013: 7

67 Griers individualitetsprinsipp; hvor alle komponister behandles på basis av individuelle premisser og alle verk betraktes som individuelle objekt, omgitt av egne kontekster, er kjent innfallsvinkel fra Kermans *Criticism*. Dette spiller også inn i forskningen på Irgens-Jensen.

68 «[...] many music editors exhibit a reluctance to address the issue of their own authority, and some actively suppress it in their editions. [...] That behaviour, in itself, reveals much about music editing and the nature of discourse surrounding it. Joseph Kerman rebukes the discipline [of Music Philology] for giving too much emphasis to the uncritical reproduction of documents, in place of their critical evaluation.» (Grier, 1996: 3)

69 Grier 1996: 36

70 Viser her til Grieg Gesamtausgabe, The Carl Nielsen Edition (CNU), Niels W. Gade udgaven m.fl.

71 «Kritiskvitenskapelige utgaver – hvor målet er å etablere en autoritativ tekst, som oftest basert på komponistens "letzte Hand", og hvor prosessen fra første versjoner til den siste (hvis det altså foreligger flere versjoner, revisjoner etc.) kan følges ved hjelp av et tekst-kritisk apparat som blant annet gjør rede for de tilgjengelige kildene.» (Norheim 2007)

72 Tidligere MIC, musikkinformasjonssenteret.

73 Gjennom fotokopier av verkens kilder har partiturer og tilhørende stemmemateriale vært tilgjengelige for både leie og salg. Utøvere, dirigenter og orkestre har ofte benyttet seg av disse fotokopiene når verkene har blitt programmert for konsertfremførelser eller plateinnspillinger. Formidlingstjenesten har også vært tilgjengelig for forskere og øvrig publikum som har ønsket å studere verkene i nærmere grad.

studier av Irgens-Jensens skissemateriale. Med relativt god kjennskap til Christophersens tidligere nevnte doktorgradsavhandling⁷⁴ var komponistens skisseringsprosesser ikke nødvendigvis en hovedtilnærming som ville gi meg mest utslagsgivende svar for edisjonsprosessen videre. Ei heller for hvordan de kritiske edisjonene i dette prosjektet ville bli utformet til slutt. Både fordi slike studier er tidkrevende og omfattende, men også fordi det eksisterer kun begrensede mengder med skissemateriale bevart etter Irgens-Jensen. Dype og møysommelige studier av skissematerialet vil derfor ikke tillegges betydningsfull vekt i kildevurderings-spørsmål, men de kan derimot bidra til å skissere sentrale trekk ved komponistens arbeidsmåter. Dette skal jeg senere komme tilbake til.

Som Grier poengterer ovenfor erfarte vi nokså raskt at forskningsprosessen ble gjenstand for en helhetlig og gjennomgripende prosess hvor forskningsspørsmålene alltid var i bevegelse og endring. Med sitt iboende særpreg og medfølgende egenskaper evner kildematerialet å lede oss videre i en prosess hvor materialet selv eksponerer sine helt egne spørsmål. I tråd med Griers konklusjon blir da noe av metoden definert utfra den kildesituasjon som foreligger for forskningen. I denne tilnærmingen er det derfor viktig å understreke at *hele* forskningsprosessen, der prosessene iverksettes i møte med de kompromissløse kildene, blir gjenstand for en helhetlig prosess som alltid reviderer seg selv. I denne tilnærmingen vil derfor også forskningsspørsmålene, på et eller annet tidspunkt, også bli revidert. Ikke bare én gang, men kanskje også ved flere anledninger. Og dette var tilfelle også i dette prosjektet.

Etter flere år med kildeanalyser og editering av de tre omtalte verk kom en rekke ulike problemstillinger til syne i forskningsprosessen. Etter å ha vurdert kildenes stilling i forhold til hverandre, gjennom analyser og ulike editeringsfaser, så vi et behov for å revidere forskningsspørsmålene. For forskningserfaringene pekte på et prekært behov for å se dypere inn i hvordan *Fassung letzter Hand*-prinsippet preget lesningen av Irgens-Jensens kilder, og videre undersøke kritiske spørsmål som reiste seg i lys av dette.

Til tross for at man i edisjonsfilologiske forskningsprosjekter som dette arbeider sirkulært i et tverrdisiplinært landskap, er det å revidere forskningsspørsmål underveis ikke helt uproblematisk. For på et tidspunkt blir man nødt til å forholde seg til ulike sett med problemstillinger, hvor man både opererer med opprinnelige⁷⁵ og reviderte forskningsspørsmål samtidig. Man erfarer med andre ord hvordan *en stillingtagen* havner i en posisjon av å bli utfordret og opplyst på samme tid. Samtidig som man produserer nye svar, produserer man også nye spørsmål. Gjerne i enkelte uventede vinklinger.

De ulike settene med problemstillinger gir oss derfor et konkret bilde av den dynamiske prosessen man til stadighet befinner seg i, gjennom det tverrdisiplinære edisjonsarbeidet. For i løpet av forskningsprosessen finarbeider man innenfor en rekke ulike parametere som hver og en utgjør sentrale momenter i edisjonsprosessen alene. Men samlet sett produserer man også et beveggrunnlag som til slutt kan utforme det som blir til en hovedproblemstilling. Og det er i dette beveggrunnlaget vi søker å besvare følgende sett med underrelaterte problemstillinger:

- a. **Hvordan kan et innsyn og utvalg av kilder til Irgens-Jensens tre ovennevnte verker bidra til en mer rikholdig forståelse av komponistens skapelsesprosesser med disse?**
- b. **Hvordan disponerte han sine komposisjonsprosesser frem til endelige versjoner av sine verk?**

74 Christophersen, B. M. (2015). *Panoramic constraints: A study of Johan Svendsen's musical sketches and exercises*. [PhD]. Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

75 Utgangspunktet for disse spørsmålene var følgende: «a) «Hvordan tolker og behandler man Irgens-Jensens manuskripter, og hvilke edisjonsaktuelle problemstillinger melder seg i arbeidet med hans notetekst?» b) «Hvilke edisjonstekniske metoder og typografiske prinsipper bør benyttes for editering og formidling av Irgens-Jensen musikk?»

c) «Hva (og hvordan) kartlegger og systematiserer man av kilder som vil bidra til et detaljert, nyansert og faglig velbegrunnet bilde av komponisten og hans intensjoner med de aktuelle verkene?» (Holm 2013: 2)

c. Hvordan kan vi som lesere skille og, om mulig, systematisere mellom komponistens forglemmelser og bevisste utelatelser i studie av hans komposisjonsprosesser?

Det er naturlig å se nærmere på hvorfor disse spørsmålene søkes besvart. Ved å adressere *Fassung letzter Hand*-prinsippet, og det som fremstår som en høyst tilstedeværende versjonsproblematikk, søker denne avhandlingen å belyse hvordan Irgens-Jensens kreative skapelsesprosess avspeiles i kildene til de tre verkene i dette prosjektet. Dermed synliggjør de reviderte problemstillingene også det åpenbare forskningsdilemmaet som har kommet til syne i dette prosjektet. Her avdekker vi selve behovet som ligger til grunn for å revidere de omtalte problemstillingene. For dette handler i første rekke om hvordan det førende kildekritiske prinsippet *Fassung letzter Hand* ikke har latt seg anpasse prosjektet på en helt uproblematisk måte. De reviderte problemstillingene er, med andre ord, et naturlig resultat av hvordan denne problematikken har kommet til syne i arbeidet med *Fassung letzter Hand*-prinsippet i Irgens-Jensens verker. Og det er prosessene og hovedtankene rundt disse problemstillingene som jeg gjør rede for i avhandlingen og i denne delen av prosjektet.

Det er også naturlig å se på hvilke prosesser som ligger til grunn for å kritisk vurdere denne komponistens kilder, og se videre inn i det som har blitt til en tradisjonsforvaltning av hans verker, på nytt. Den mest føyelige forklaringen vil være at man i en historisk og internasjonal sammenheng kan hevde at dette skjer som en naturlig forlengelse i, og som et resultat av, urtekstbevegelsens fremvekst. Både i respons til dens vitenskapelige tilnærming og dens utfoldelse i den kommersielle forlagsindustrien. Dirigenter, musikere og musikkvitene anvender til stadighet *urtekst* som en tilnærmet obligatorisk standard i spørsmålet *hvordan er dette opprinnelig notert?* Redaksjonsgruppens redegjørelse og innstilling påpeker, i forlengelsen av dette, at vi i nasjonal sammenheng heller aldri har utført en lignende bred og offensiv tekstkritisk tilnærming til den norske klassiske musikkarven, da flere av våre mest sentrale verk fortsatt kun foreligger i manuskript. I en videre utledning av dette kan vi derfor, på et mer kildenaert nivå, hevde at det fortsatt er et behov for å med større nøyaktighet vite hva komponistene faktisk skrev. Dermed vil vi også være rustet til å forstå komponistenes arbeidsprosesser og verkens kontekstuelle forbindelser bedre.

I den sammenheng er det viktig å klarlegge at editering, enten praktisk eller kritiskvitenskapelig, også er en form for medskapning. En medskapning som muliggjør ulike varianter av fremførelser, uten at disse kun forblir låst i fortidens inngåtte tradisjoner. Edisjon representerer en større form utover seg selv hvor den peker ut viktige veier videre, for en utvidet forståelse av verket i fremtiden. En kritiskvitenskapelig edisjon bidrar dermed ikke til å ukritisk videreføre en rent nedarvet «muntlig» tradisjon videre. For editering, som musikologisk fagdisiplin, bidrar til å synliggjøre ulike sider ved verket, slik dette kommer frem av de kilder som ligger til grunn for forskningen. Med andre ord formidler edisjonen, gjennom nokså kompromissløse data, de helt konkrete resultater som foreligger i fundamentet for den nye utgaven. Og disse resultatene kan formidles slik det enten blir stående på trykk i et fysisk format, eller digitalt.

En tilbakevendende utfordring når det kommer til utgaveproduksjon og editering, er å definere og relatere seg til ulike mottakergrupper og deres kompetanse. Dette er derfor et element som må foreligge når man skal formidle essensen av en ny edisjon. En dirigent eller musiker vil naturligvis stille andre krav til en utgave, enn det en ordinær note- og musikkinteressert publikummer ville måtte ha behov for ved en slik publikasjon. Derfor må edisjonens formidlingsevne – det vil si det innholdet, den viten og refleksjon som ligger i og rundt edisjonen, være såpass klart formidlet at den evner å møte den kompetansen som mottakerne besitter. På den måten kan resultatet oppfattes, forstås og leses videre av noen som forstår hva edisjonen drøfter og tar opp i seg.

Om man derimot skal følge og overføre Krabbes redegjørelse av kritikken mot CNU over til dette prosjektet, kan et relevant spørsmål i denne sammenheng være: hva vil intensjonen med de nye utgavene av Irgens-Jensens musikk være? Hvilken funksjon skal de fylle?

Intensjonen bør jo først og fremst defineres utfra den norske musikkens status og behov, både nasjonalt og internasjonalt. Min innfallsvinkel til dette forskningsarbeidet springer først og fremst utfra mitt virke som orkesterdirigent. Med andre ord skriver jeg fra en praksisrelatert erfaringshorisont hvor målet må være å skape en første edisjonsvitenskapelig tilnærming, som videre kan bidra til å utvide en musikkhistorisk forståelse av komponisten og hans kunstneriske produksjon.

Verkene som editeres i dette prosjektet møter her sin førstepublikasjon. I en slik førstepublikasjon er det ikke min hensikt å fremstille disse som om de utgis i en *Gesamtausgabe*, hvor komponistens endelige kunstverk skal innrammes for evigheten mellom to tykke permer i utallige bind. I første omgang er det et mer dynamisk innsyn vi søker å presentere. En forskning som både avspeiler og åpner opp for et nyansert innsyn i komponistens arbeiderprosesser med de forelagte verk, samtidig som forskningen aktivt forholder seg til tradisjonen, slik den har manifestert seg over årenes løp. Med andre ord søker forskningen å åpne opp for en dynamisk forståelse av verkbegrepet, fremfor en statisk gjengivelse av *Verket*. En slik dynamisk innfallsvinkel vil produsere kritiske utgaver som gir utøverne muligheter til å kunne fatte ulike valg, fremfor å bli presentert for en ferdigfremstilt «sannhet».

Ved siden av at det kritisk utgavearbeidet tilgjengeliggjør Irgens-Jensens verker for fremføring, bidrar det også til å skape et rikere, mer åpent og dynamisk miljø for *flere varierte* fremførelser. Fremførelser som alle aktivt forholder seg til kildene, fra forskjellige hermeneutiske posisjoner – fremfor å videre sementere en fremføringstradisjon som delvis baseres på en mangeårig ukritisk verkformidlingspraksis. Det ene bidrar til utvidelse og variasjon, det andre bidrar til reduksjon og stagnasjon.

Oppsummering

Vi har nå sett nærmere på hva som ligger til grunn for etableringen av dette forskningsprosjektet og hvordan det i all sin enkelhet er et forløpsprosjekt. En første del av en kollektiv innsats. Både i forhold til hvordan prosjektet er etablert i det norske musikkarvprosjektet og hvordan det stiller seg i forhold til øvrige og tidligere prosjekter i deres regi. Vi har også adressert videre hvilken tilstand og status det norske musikkarvprosjektet nå befinner seg i. Videre har vi sett på hvordan dette prosjektet stiller seg i forhold til tidligere norske og nordiske edisjonsprosjekter, på hvilken måte disse påvirker musikkarvprosjektet og dette forskningsprosjektet, og hva som har vært noe av synspunktene og kritikken mot disse. Vi har også sett litt nærmere på Irgens-Jensens bakgrunn, valget av denne komponisten for forskningsprosjektet og hvilken argumentasjon som ligger til grunn for utvalget av de tre verkene i dette prosjektet. I møte med Elef Nesheims sirkulære kommunikasjonsmodell aner vi hvilke problemstillinger som kommer til syne når man på en side søker å forstå en komponists kilder, og en tradisjonsforvaltning på en annen. Langsomt har jeg antydnet noe som er særegent for Irgens-Jensen. Før vi kan se nærmere på de lengre linjene i dette prosjektet er det imidlertid nødvendig i klargjøre en rekke sentrale begreper fra teorifeltet som gjør seg gjeldende i denne avhandlingen.

2 Teori og metode

I dette prosjektet skal jeg etablere et kritisk innsyn i alle tilgjengelige kilder til utvalgte verk, for å bedre forstå komponistens arbeidsprosesser i disse. Underforstått søker jeg her å utvide forståelsen av Irgens-Jensens notasjonshandlinger for å senere gjengi denne, i nye kritiske utgaver. Målet for dette er å trekke ut et erfaringsgrunnlag som blir premissgivende for forskningsposisjonen i avhandlingen og i utformingen av de nye utgavene, som fremstilles i dette prosjektet.

Hovedsiktemålet i dette kapittelet er å legge til grunn en filologisk og historisk diskusjon som denne avhandlingens drøftinger hviler på. Her vil jeg kort introdusere noen overordnede føringer som er relevante for hvordan vi tilnærmer oss denne komponisten og de bevarte kildene. Deretter skal vi bevege oss inn i en erkjennelsesteoretisk drøfting hvor edisjonsfilologien forbindes til et overordnet hermeneutisk felt, og hvor jeg vil utdype enkelte vitenskapsteoretiske perspektiver i prosjektet. Her vil sentrale hermeneutiske begreper ses i sammenheng med etableringen av Georg Feders metodologi, og anspore en utvidet forståelse av Irgens-Jensen verker. Disse vil være relevante både for diskusjonene i avhandlingen, og i det videre edisjonsfilologiske arbeidet med verkene. En slik diskusjon, hvor Feders grunnleggende metodologi ses i møte med, og forlengelsen av, den filosofiske hermeneutikken, har til dags dato ikke blitt drøftet i en norsk avhandling tidligere. I dette kapittelet søker jeg derfor å etablere et utgangspunkt, en antydning og en første forståelse av en nødvendig, grunnleggende diskusjon, for fremtidig musikkfilologisk forskning i Norge. Dette utgjør en pragmatisk ideell side ved avhandlingen, hvor begreper som *virkningshistorie*, *den hermeneutiske spiral*, *den historiskfilologiske metode*, *forståelse* og *fordommer* vil bli drøftet underveis i kapittelet.

Georg Feders *Music Philology* og James Griers *The Critical Editing of Music* utgjør som tidligere nevnt et anvendt utgangspunkt for en metodisk tilnærming. I tillegg vil jeg med jevne mellomrom, slippe til andre stemmer fra den vitenskapsmetodiske litteraturen, med bidrag fra David Greetham, Johnny Kondrup, Georg von Dadelsen, Peter Hauge m.fl. En metodisk refleksjon og analyse springer ut av dyptgående studier av både notetekstlige, tekstlige, og andre relevante⁷⁶ kilder tilknyttet de aktuelle verkene. Disse setter premissene for en drøfting av hvordan metodikkens begrepsapparat treffer en filologisk forskning på Irgens-Jensens verker, hvilke relevante spørsmål som belyses, og hvilke resultater en slik forskning produserer. Likevel skal vi se at det som er særskilt ved Irgens-Jensen også utfordrer rammene til Griers og Feders metodeverk. Disse er først og fremst å regne som metodiske introduksjoner til det musikkfilologiske fagfeltet. Men som vi senere skal se eksempler på, vil en metodisk tilnærming til Irgens-Jensens verker kreve en ytterligere utvidelse.

Før vi kan se nærmere på det vitenskapsteoretiske grunnlaget og gå dypere inn i relevante metodologiske problemstillinger, er det nødvendig å klargjøre noen helt sentrale trekk som er gjennomgripende for vår prosess videre. Dette er konkrete trekk som danner et unikt særpreg for denne spesifikke komponisten, hans verkproduksjon, og især det kildematerialet som ligger til grunn for dette forskningsprosjektet. Jeg vil derfor nå sikte meg inn på det som både kan omtales som filologiske metoder, og historiskorienterte tilnæringsmåter, som berører Irgens-Jensen og dette prosjektets tre aktuelle verk.

Inngangsnivået for en edisjonsfilologisk og en historisk diskusjon hviler da hovedsakelig på to parametere videre.

En filologisk diskusjon kan dannes og videreføres fra de få, men sentrale bidrag som Engeset⁷⁷ og Fossheim⁷⁸ har tilført den kritiskvitenskapelige debatten på Irgens-Jensens verker i vår tid. De tre utvalgte verkene individuelle egenskaper, og det medfølgende kildematerialets tilstand og form, har enkelte konkrete

76 Herunder forskjellige lydtkilder, som dokumenterte intervjuer og verkinnsstillinger.

77 Biveileder, dirigent og faglig leder ved Norsk musikkarv professor Bjarte Engeset.

78 Dirigent Jørn Fossheim. Redaktør/forsker bak den kritiskvitenskapelige edisjonen av *Japanischer Frühling*, publikasjon NMO 13990A. I tillegg er Fossheim ansvarlig for layout, typografi, design etc. i det norske musikkarvprosjektet.

problemstillinger til felles.⁷⁹ Men disse er til gjengjeld også nokså betydelige, både i en edisjonsfilologisk og en historisk sammenheng. Dette avdekkes både i forholdet til hverandre, men også i forhold til de verk som er blitt gjennomgått og publisert i kritiskvitenskapelige utgaver av Fossheim og Engeset. Sammenfallende funn som avdekkes gjennom analyser, virker derfor inn og preger både hvordan man forstår komponistens arbeidsprosess med hvert enkelt verk, og hvordan man forstår generelle trekk i Irgens-Jensens kompositoriske virke.

Fra et filologisk perspektiv beror også analysene på kildenes historiske kontekst og omgivelser. *En videre historisk diskusjon* hviler derfor på den betydelige gjennomgang Vollsnes har utført på det omfattende historiskbiografiske materialet etter Irgens-Jensens livsløp og verkproduksjon. Dette er et forskningsarbeide som har pågått over mange tiår og som danner en kontekstuell horisont for oss å sette forskningsresultatene i et forhold til. En historiskorientert tilnæringsmåte bidrar dermed til å utdype kontekstuelle betraktninger av Irgens-Jensens kilder, og videre avdekke distinkte filologiske problemstillinger, slik disse hviler i kildene.

Videre søker dette kapittelet å legge til grunn en forståelseshorisont som belyser enkelte vitenskapsteoretiske perspektiver som virker inn i prosjektet. Jeg vil derfor først redegjøre for min hermeneutiske tilnærming til forskningen, før jeg mer inngående vil demonstrere hvordan ulike metodologiske innfallsvinkler avdekker et mangfoldiggjørende innhold. Et innhold som forhåpentligvis kan være bidragsgivende for lignende undersøkelser i fremtiden.

Med dette til grunn er vi nå klare til å se nærmere på hvordan denne avhandlingens problemstillinger kan knyttes opp mot relevante filologiske metoder og historiskorienterte tilnæringsmåter. Med andre ord må vi ta fatt på tre sentrale føringer som danner et gjennomgripende særpreg i et edisjonsfilologisk arbeid med Irgens-Jensens musikk. Disse tre er: *tidsspenn, komponistens personlighet, samt det nære musikalske forholdet mellom Ludvig Irgens-Jensen og dirigent Odd Grüner-Hegge.*

2.1 Filologiske og historiske tilnæringsmåter

Vi må altså ta tre tungtveiende føringer med i betraktningen når man først gjør seg kjent med Irgens-Jensens kildemateriale, og som setter premissene for alt vi diskuterer videre i denne avhandlingen.

I

Den første viktige føringen peker på at omfattende deler av Irgens-Jensens verk-produksjon unektelig er kompositoriske langtidsprosjekter⁸⁰. Mange av Irgens-Jensens verk sprang ut av en nokså umiddelbar inspirasjonsfase, som varte fra decennieskiftet rundt 1920-tallet, og frem til ca. midten av 1930-tallet. Det betyr ikke at Irgens-Jensen ikke skapte nye og andre verk fra grunn av etter denne perioden. Men det er en nokså etablert konsensus⁸¹ innen det musikkhistoriske forskningsmiljøet, om at Irgens-Jensen returnerte til sine eldre idéer og prosjekter, og arbeidet videre med disse over årenes løp. Dette er verk som for eksempel:

- *Japanischer Frühling*, komponert på 1920-tallet, bearbeidet til orkesterversjon og senere utgitt på NMO⁸² i 1957.
- *Fransk suite* for orkester, basert på sanger av Verlaine og Verhaeren fra 1920-tallet, orkestrert og viderekomponert i ca. 1958.
- *Der Gott und die Bajadere*, førsteversjon stammer fra 1921, ferdigkomponert i 1932.

79 En slik observasjon er også i tråd med Møllers forskning, Møller 2017: 23. Dette prosjektet deler her enkelte likhetstrekk med det kildemateriale Møllers forskning bygger på.

80 slik denne informasjon er gjort til kjenne av Vollsnes, i begge hans omfattende arbeider: Vollsnes: 1996, Vollsnes: 2000.

81 Slik dette avdekkes i Vollsnes' arbeider.

82 NMO = Norsk Musikforlag.

- *Variasjoner og fuge g-moll* for orkester komponert i 1925, omarbeidet og utgitt som *Tema con variazioni* på NMO i 1934, revidert og utgitt på nytt i 1949.
- *Klaverkvintett i a-moll*, komponert i 1926/27, gaveavskrifter ført i penn på 1940-tallet.
- *Passacaglia* for orkester: komponert i 1928, første utgivelse på NMO 1935, andre utgivelse på NMO i revidert utgave 1952.
- *Suite fra Driftekaren* i 6-satsig suiteform, teatermusikk opprinnelig komponert i 1935, suiten sammenfattet i 1939, senere revidert og utgitt som *Partita Sinfonica* i 4-satsig suiteform på NMO 1950.
- *Symfoni i d-moll (Sinfonia in Re)* komponert i 1941/42, uroppført i 1945. Revidert i perioden 1945–57.

Denne informasjon åpner opp for en større kontekstuell forståelse rundt Irgens-Jensens komposisjonsvirksomhet og hans mangeårige arbeidsprosesser med en rekke verker. I første rekke åpner betraktninger av slike historiske forhold opp for relevante spørsmål som er med på å utvide tolkningen og forståelsen av den enkelte kilde. Informasjonen blir derfor utslagsgivende når vi skal iverksette kildekritiske analyser av komponistens kilder.

Når man avdekker store tidsspenn mellom de første skissers opprinnelser og fullførelser av verk i ulike kilder, åpner det samtidig også opp for en rekke problematiske innfallsvinkler. Disse innfallsvinklene vil derfor prege hvordan vi forstår komponistens arbeidsprosesser i tidsrommet til det enkelte verk det måtte gjelde, både i kildene og i notasjonen. Det vil for eksempel si oss noe om hvordan hans arbeidsprosesser igangsettes, hvordan de videreutvikles, og forløper underveis i selve verkutformingene. De vil også si oss noe om hvordan, og på hvilket tidspunkt, man kan ane eksistensen av en verkhelhet. Et avgjørende element i denne tilnærmingen vil da søke å forstå verkhelhetenes videre bevegelser underveis i komposisjonsprosessen, fra idé-stadiet, til verket mottar sin første resepsjon.

Verkets «ferd» og utvikling blir dermed også særdeles interessant for vår forståelse videre. En naturlig utledning av dette vil da relatere seg til studier av mulige *revisjonshandlinger*. Et dypere innsyn i komponistens mangeårige arbeidsprosesser vil kunne avdekke om komponisten har iverksatt konkrete revisjonsfaser på et forelagt verk, og om det så har oppstått nye versjoner av verket. Med andre ord må vi søke å forstå hvorvidt en slik prosess har vært gjenstand for en bevisst revisjonsstrategi fra komponisten. I en slik vurdering vil det da være av særlig interesse å avdekke *hva* som har drevet disse prosessene fremover. Hva drev komponisten til å gå inn i flerårige arbeidsfaser med en rekke av sine verk, denne dynamisksirkulære prosessen han valgte å ha med sine verk, igjen og igjen? Og hvilken rolle spilte det oppføringspraktiske feltet i hans skapende virksomhet? Dette kan lede oss over i hvordan vi forstår komponistens forhold til egen notasjonshandling og komposisjonsakt.

I andre rekke åpner tidsspennet også opp for relevante spørsmål tilknyttet vår forståelse av komponistens notasjonshandling. Særlig over tid. Hva representerer komponistens notasjon utover seg selv? Er det et instrument for å levendegjøre verket gjennom musikere? Betyr dette implisitt at vi dermed, *i edisjonsfilologisk forstand*, også må vurdere og anse utøverne som *medkomponerende* aktører i verket, – på linje med komponisten? Eller skal vi forstå komponistens notasjon som en skrift som holder et intensjonens narrativ alene?

Av særlig relevans for denne avhandlingen vil vi her fokusere nærmere på hva og hvilke krefter fra det oppføringspraktiske feltet det i særdeleshet dreier seg om. Men i denne tilnærmingen er det derimot naturlig at avhandlingen også tar stilling til *den sosiohistoriske konteksten* som omslutter Irgens-Jensens kompositoriske virke. En vurdering av det sosiohistoriske vil ha sitt utspring i hvordan dette begrepet behandles i Jerome McGanns provoserende essay.⁸³ Her vil jeg i særlig grad påpeke noen helt konkrete historiske betraktninger som er relevante for hvordan vi vurderer en slik kontekst ved tilfellet Irgens-Jensen. Både i forholdet til komponistens verkproduksjon og i forholdet til komponistens notasjonshandling alene. Siden McGann

83 McGann, J.: *A critique of modern textual criticism*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia.

legger betydelig vekt på «den sosiale konteksten som verket utviklar seg i»,⁸⁴ betyr det at vi også må vurdere McGanns begrepstilnærming i forholdet til komponistens verkbegrep.

II

Den andre viktige føringen omhandler Irgens-Jensens personlighet, slik dette beskrives gjennom Vollsnes arbeider og i en rekke artikler og intervjuer fra komponistens egen samtid. I edisjonsøyemed blir Irgens-Jensen spesielt interessant når hans personlige sider, det vil si karaktertrekk som beskjedenhet og sterke selvkritikk, tas med i betraktningen. Vollsnes trekker her frem flere viktige momenter:

Tross sitt beskjedne vesen ble han stilskapende, en som fikk betydning når vi ser på utviklingen av norsk musikkhistorie. Han var med på en stille forandring i landet vårt, ingen høyrøstet revolusjon.⁸⁵

Vollsnes peker også på portrettintervjuet «Ukens portrett» fra Dagbladet 29.11.30, ført i penn av Marie Fearnly:

Irgens Jensens beskjedenhet grenser til sykелighet. Bare den ting at en avis gjerne vil ha en uttalelse av ham, bringer ham rent til fortvilelse. Han vrir sine hender som en ulykkelig skolegutt og ber tynt om å få slippe. Hvad skulde han ha å si menneskene, han som aldri i sitt liv har utgitt en note, og dog er landets ypperste unge komponist.

Slik er han. Fri for alle primadonnanykker og så undseelig som et menneske overhodet kan få blitt.⁸⁶

Et slikt inntrykk bekreftees også fra intervjueren Jens Arbo i en artikkel i Norsk Musikkliv fra 1943:

Men det er ikke lett å få noe intervju i stand. Irgens Jensen er jo beskjedenheten selv og til en begynnelse vil han nødige uttale seg.⁸⁷

Vollsnes argumenterer også for at etter hvert som Irgens-Jensen gikk gradvis over i rollen som kunstner og «offentlig» person, ble han også en mer tilbakeholden person. Her følte han blant annet på en frustrasjon over at journalister ikke evnet å videreformidle det han syntes var viktig, og hvor han i tillegg ble tillagt meninger han ikke hadde:

Derfor ble han mer sky når det gjaldt å snakke om egne ting og forsøkte å unngå det offentlige lys.⁸⁸

Vollsnes trekker også frem et annet tidsvitne som omtaler Irgens-Jensens personlighet i stor grad, nemlig hans nære venn dirigenten og komponisten Odd Grüner-Hegge. I et intervju med førstebibliotekar ved Nasjonalbiblioteket Øystein Gaukstad (1912–1996) gir Grüner-Hegge en rikholdig skildring av komponisten. Dette er rekke sentrale betraktninger som i stor grad handler om Irgens-Jensens personlighet og hans livslange utvikling som skapende tonekunstner. Intervjuene ble foretatt av Gaukstad hjemme hos Grüner-Hegge ved to anledninger, 2. februar og 24. februar 1972,⁸⁹ og intervjuet må sies å være ett av i alt to sentrale kilder⁹⁰ som omtaler komponisten og tiårene han virket. Grüner-Hegges erindringer og uttalelser om samarbeidet

84 Engeset 2009: 2

85 Vollsnes 2000: 12

86 Vollsnes 2000: 387

87 Vollsnes 2000: 388

88 Vollsnes 2000: 389

89 Lydbåndopptakene finnes i Musikkksamlingen ved Nasjonalbiblioteket, Oslo, (kat. Lyd b/287-289) og omfatter tre ruller à 1800 fot innspilt på hastighet 3 3/4». Innspillingen er gjort med Musikkksamlingens Nagra båndopptaker og er av god kvalitet. Intervjuets avsnitt som angår Irgens-Jensen og hans verker, er transkribert av prof. Arvid Vollsnes i juli 1985.

90 Det andre intervjuet må kunne hevdes å være Torstein Gunnarsons intervju av Irgens-Jensen, tatt for NRK Radio i april 1969. Intervjuet er i sin helhet transkribert av prof. Arvid Vollsnes og er vedlagt bakerst i avhandlingen. Båndet ble ved et uhell ødelagt i NRK, men en kopi foreligger hos Musikkksamlingen ved Nasjonalbiblioteket, Oslo på registrering (Lyd b/194–195).

med Irgens-Jensen vil derfor drøftes underveis i denne avhandlingen. Av den grunn merkes Gaukstad og Grüner-Hegge i de følgende avsnitt med sine initialer, henholdsvis ØG og G-H. Grüner-Hegge vektlegger følgende karaktertrekk ved sin barndomsvenn:

G-H: Jeg må si jeg trodde på ham, at han var et geni. Men hans selvkritikk, etterhånden, den ble jo sterk. I de senere årene hadde han hele tiden sine forferdelige tvil, en hemmning i hele hans skaperevne, – likeledes som hans konservatisme ble stadig mer fremtredende etterhvert. Det var ikke det i begynnelsen.⁹¹

Videre utdyper også Grüner-Hegge følgende om Irgens-Jensens tvil:

ØG: Han [Irgens-Jensen] holdt seg jo svært meget for seg selv, i hvertfall i de siste årene.

G-H: Ja. Det hadde så mange grunner. Han var så nedfor, så i den grad knust. Som det fine mennesket han var, hadde han ikke krefter. Det var rent private ting. [...]

Han var jo en sterk personlighet, må jeg si, en sterk, sterk personlighet. Det er bare synd at han ikke – , jeg kan si at det er ikke meget han kunne gjøre etter la meg si 1935 eller sånt noe, fordi han syslet med disse tingene. Det var enda glød i ham da han skrev “Driftekaren”, det var vel i slutten av 30-årene. Da var det enda adskillig glød i asken. [...]

[Han hadde] I det hele tatt en overbeskjedenhet som har skadet ham meget. Tenk om han hadde hatt litt av de andres frekkhet! Og dristighet! Ja, det vil jeg si. Men det skulle vel være så. – I alle fall et merkelig oppkomme. En sol som størknet etterhvert. Det var vondt å se hvor han altså – . Ja han så det jo selv, sa det jo selv, og de siste årene beholdt han alt for seg selv.

Hans sønn forteller at han satt i grunnen og stelte med sine gamle saker. De var om ham hele tiden, og han levet tilbake i det, forsøkte å gjøre noe ut av det. Jeg har ikke sett noe resultat. I årevis.⁹²

Vi skal her ta med i betraktningen at Grüner-Hegges erindringer ikke er ytringer fra hovedpersonen selv. Disse er først og fremst fremsatt fra sekundært hold. Allikevel er Grüner-Hegges observasjoner av stor interesse da uttalelsene kan tilskrives en som stod hovedpersonen nær fra barndomsårene av. Grüner-Hegges betraktninger er dyptloddende, og setter spørsmålsteget ved både komponistens sinnsliv og kompositoriske arbeidsmåter. Hva lå til grunn for Irgens-Jensens tvil som utover i livsløpet forhindret ham fra å skape nye verk? Og hva lå til grunn for at komponisten følte en viss motstand og manglende motivasjon for å bearbeide sine eldre verk videre? I edisjonsfilologisk sammenheng er spørsmålene sentrale, men egentlig ikke avgjørende. Her er det kildene som først og fremst skal utgjøre senteret for forskningen. Derimot kaster spørsmålene et viktig lys på hvordan vi forstår konteksten rundt komponistens arbeidsprosesser. Og vi skal i særlig grad ta dette med i betraktningen når vi vurderer kilder og verk fra de senere periodene av Irgens-Jensens liv og virke. Da er Grüner-Hegges observasjoner med på å nyansere flere sider av *det hele mennesket* bak verkene og kunsten. En slik vurdering vil kanskje fremstå å bære preg av elementer fra en tradisjonell, romantisk hermeneutikk. I et slikt scenario ville jeg som redaktør søke å likestille meg med komponisten og samtiden hans for å forstå hans handlinger og tekst. Dette med intensjon om å avdekke mannen bak kunsten. Jeg ville med andre ord gjort meg selv til talsmann for en imaginær psykologisk rekonstruksjon av opphavsmannens indre sjelsliv. Til dette ønsker jeg ikke å tillegge noen kommentar på nåværende tidspunkt i avhandlingen. I første rekke fordi det er Grüner-Hegge selv som tegner dette bildet av komponisten, på sine senere dager. Og hans observasjoner blir av en viss relevans utover i avhandlingen, særlig når vi vokter dette elementet opp mot Irgens-Jensens utsagn i ulike skriftlige kilder, og i forhold til hans arbeid i notetekstlige kilder.

91 Grüner-Hegge 1972: 3. Kommentaren er hentet fra Grüner-Hegges omtale av deres første møter i barndomsårene.

92 Grüner-Hegge 1972: 6–7

I andre rekke må vi også anerkjenne betydningen av at Irgens-Jensens sinnsliv også påvirket hans arbeidsprosesser. Dette virker premissgivende for vår forståelse av kildene, hans arbeid med dem, og det ligger latent i Grüner-Hegges utsagn. Når vi så vurderer dette elementet i et forhold til de omstendigheter som ligger til grunn for tidsspennene i Irgens-Jensens arbeidsprosesser, peker Grüner-Hegges skildring på noe *særskilt* med denne komponisten. Dersom vi inkluderer elementet rundt Irgens-Jensen selvkritiske karaktertrekk, peker dette i retning av å være noe med en viss verdi og substans, og som blir utslagsgivende for våre vurderinger videre. I en slik utledning fremstår komponisten personlighetsmessig disponert for to forskjellige utfall. I ett scenario kunne dette ha pekt i retningen av at han møysommelig og nitidig reviderte sine verk konstruktivt og samlet i en kvalitativ prosess over mange år. Det vil si at komponisten satt ved arbeidsbordet og jobbet med sine verker helt til det siste. Dette ville igjen skapt en viss forventning til det kildemateriale vi senere skulle gått i dybden på. Men i lys av Grüner-Hegges skildring tegner det seg nå et annet scenario. Dette er et scenario hvor det finnes en overveiende sannsynlighet for at komponisten heller satt ved arbeidsbordet og *tvilte*. Et scenario hvor selve tvilen over hvert enkelt verks prosess videre, kan ha tatt fullstendig overhånd, og nøytralisert det initiativet komponisten opprinnelig hadde for en helhetlig revisjonsprosess. Om det så var tilfelle, hvilke bakenforliggende årsaker bunnet denne nøytraliserende tvilen i? Det interessante aspektet i denne forbindelse er at Grüner-Hegge faktisk oppfattet dette psykologiske aspektet, og valgte å formidle det videre i intervjuet med Gaukstad. Dette er et aktivt valg Grüner-Hegge velger å ta. Han har vurdert denne informasjonen som såpass sentral at det har vært viktig for han å dele dette i intervjuet. Og igjen virker Grüner-Hegges skildring inn på vår forståelse av komponistens kilder og blir premissgivende i vår prosess videre.

Scenariene som tegnes ovenfor utgjør diametrale motsetninger. Dersom vi vurderer disse i et større og mer objektivt perspektiv, ser vi nokså tydelig hvor diametralt forskjellig vi også kan tilnærme oss kildene. For som nevnt ovenfor er det kildene som utgjør senteret for forskningen. Om vi først tar med i betraktningen at store deler av komponistens verkproduksjon var langtidssprosjekter, bidrar en slik kunnskap til å skape en viss forventning om at verkene har blitt aktivt foredlet over årenes løp. En tilskipping av verkene, frem til å bli «endelige» versjoner. Versjoner som avspeiler hans siste sanksjonerte intensjoner. Med andre ord hans autoriserte versjoner av verkene.

I en slik utledning er det naturlig at vi søker å konkretisere *når*, det vil si på hvilket tidspunkt, kan vi anslå at Irgens-Jensen har ansett sin egen komposisjonsprosess for avsluttet. Videre blir det også naturlig å forsøke og anslå når komponisten igangsatte og ferdigstilte en revisjonsprosess. Et viktig mål for en slik vurdering er å finne den kilden som avspeiler dette øyeblikket med høyest mulig autentisitetsnivå. Denne vil da utpeke seg som en potensiell hovedkilde i et kildekritisk arbeid videre. I Irgens-Jensen tilfelle vil en slik vurdering ofte rette seg mot ulike tilnærminger til kildene og vektingen mellom disse, som for eksempel: Vil det være det første manuskriptet som avspeiler en umiddelbar nærhet til komposisjonsprosessens fullføring? – Eller vil det være det siste manuskriptet som avspeiler revisjonen, og som føres i hånd av komponisten, mange år senere?

Hvis vi her skal følge prinsippet⁹³ om en naturlig forventet *Fassung letzter Hand*⁹⁴, ville årelange revisjonsprosesser tilsi at komponisten bevisst foredlet sine verkers kunstneriske budskap. Gjennom å stadig vende tilbake til noteteksten for videre justeringer vil komponisten heve notetekstens autentisitetsnivå. Kildens instruktive kapasiteter vil med andre ord bli tilspisset ytterligere. Og dette fører da til at kilden som forvalter sisteversjon av verket, også vil være kilden som besitter høyest mulig autentisitetsnivå. Et sentralt spørsmål i en slik vurdering vil da søke å besvare om komponisten er «den samme» underveis i denne prosessen. Er det den samme komponisten som vender tilbake til et viderekomponerende eller reviderende arbeid, femten

93 «The doctrine of the 'Fassung letzter Hand' – that the last version, carrying the composer's final thoughts, is deemed to be the only one worth recovering – raises serious questions about when a composer believed a work was complete and finished.» (Boorman 2017b)

94 Begrepet *Fassung letzter Hand* representerer et kildemetodisk konsept innen filologien, og er i dag en veletablert innfallsvinkel i prosesser hvor man foretar utvelgelse av en hovedkilde i et kritiskvitenskapelig arbeide. Man har dessverre ingen tilfredsstillende norske oversettelser av det tyske fag-begrepet, men nærmest kommer nok *versjon fra/av siste hånd*.

og tjue år etter at verkets første fullføring fant sted? Gjennom de sakstfellene som følger i avhandlingen vil lignende vurderinger belyses underveis.

På en annen side tegner det seg nå et bilde hvor vi ikke kan unnlate å anerkjenne Grüner-Hegges ovennevnte skildringer. Hans erindringer tegner en særdeles egenartet kontekst rundt Irgens-Jensens arbeidsprosesser, og som videre kan bidra til å kaste lys over noen av komponistens handlinger i kildene. I et forestående edisjonsfilologisk arbeid skal man også argumentere for en kritiskvitenskapelig posisjon. En slik posisjon vil ikke utelukkende baseres på kildene alene. Sentrale elementer fra interdisiplinære emner vil også være med å påvirke, slik som musikkhistoriske og oppføringspraktiske forhold.⁹⁵ Vi ser derfor nå et nokså klart skille. Et avvik mellom det bildet som tegnes av komponisten i Grüner-Hegges uttalelser, og det bildet vi forventer av komponistens kilder, i en *Fassung letzter Hand*-argumentasjon. I krysningspunktet mellom hvordan vi forstår komponistens arbeidsprosesser på en side,⁹⁶ i møte med *Fassung letzter Hand*-prinsippet på en annen, finner vi det som er et gjennomgripende tema i avhandlingen videre. Dette leder oss naturlig til den tredje føringen vi må ha med i beregningen når vi gjør oss bekjent med Irgens-Jensens kompositoriske arbeider og revisjonsprosesser. Den tredje føringen utledes noe paradoksalt ut av ovennevnte sakstiffelle. For i sin omfattende betydning for Irgens-Jensens verkproduksjon er dette Grüner-Hegge selv.

III

Dirigenten Odd Grüner-Hegge var svært sentral i en rekke udfremførelser av Irgens-Jensens verker, og en betydelig ressurs i utbredelsen av sentrale verk fra komponistens verkproduksjon, både før og etter 2. verdenskrig. Før vi går mer i dybden på hans innflytelse på Irgens-Jensen, tillater jeg meg her å gi en kort introduksjon av det som må kunne hevdes å være en av Norges fremste dirigenter gjennom tidene. Grüner-Hegge omtales ofte som:

[...] en av 1900-tallets betydeligste norske dirigenter og huskes som sjefdirigent for Oslo Filharmonien og som Den Norske Operas andre sjef. [...]⁹⁷

Elef Nesheim gir på sin side følgende introduksjon av den norske dirigenten:

Odd Grüner-Hegge var en av de fremste representanter for den norske musikerstand på 1900-tallet, først og fremst som dirigent. Han var i en årrekke, mer eller mindre i nesten 30 år, dirigent for Filharmonisk Selskaps Orkester (nå Oslo Filharmoniske Orkester). Da Den Norske Opera ble opprettet, ble han knyttet til operaen som dirigent, og han var operasjef 1961–69. Han stod dermed i fronten for utviklingen av to av landets fremste musikk institusjoner.⁹⁸

Vi skal også bite oss merke i følgende lille, men viktige, detalj fra Grüner-Hegges studieopphold i utlandet og da i særlig grad hvem han studerte med. Nesheim presiserer:

Grüner-Hegge [...] interesserte seg mer og mer for å dirigere. Han fikk anledning til å reise ut, og hadde studieopphold i Berlin, Wien og Basel, under lærere som Camillo Hildebrand og Felix Weingartner.⁹⁹

95 Viser for eksempel til: «*Johan Svendsens Verker* er basert på kritiske edisjonsprinsipper. Det betyr at den bygger på et vitenskapelig studium av alle tilgjengelige kilder, både notemanuskripter og tidligere trykte utgaver samt andre kilder av betydning for forståelsen av verket og for edisjonen av notebildet, for eksempel brev og dagbokopptegnelser.» (JSV 2019: 1)

96 gjennom studier av manuskripter og andre relevante kilder som avisintervjuer, konsertprogram, radiointervjuer m.m.

97 Svendsen 2019

98 Nesheim 2009

99 Nesheim 2009

Videre detaljer rundt dette vil jeg komme tilbake til i avhandlingens aller siste kapitler. Grüner-Hegge debuterte som dirigent i en konsert med Filharmonisk Selskaps Orkester¹⁰⁰ 31. oktober 1927. Sergej Rakhmaninovs 2. klaverkonsert og Christian Sindings 3. symfoni stod på programmet, og Nesheim omtaler debuten på følgende måte:

Det ble en oppsiktsvekkende debut, der et samlet kritikerkorps var positive. På programmet hadde han bl.a. Sindings 3. symfoni i F-dur, som ble oppfattet som et meget vanskelig verk. Sinding var selv svært begeistret for fremføringen, og komponisten David Monrad Johansen skrev i sin anmeldelse: "Det kunde synes som noget av en dristighed av Odd Grüner-Hegge at vælge et såvidt krevende verk til sin debut som dirigent. [...] Grüner-Hegge fulgte komponistens tankegang med en varme, en myndighet og tillike en intimitet, som virker frapperende."¹⁰¹

Grüner-Hegge ble reengasjert av orkesteret bare et halvt år senere og i 1931 ble han tilbudt stillingen som sjefsdirigent, 32 år gammel. I en av sine første konserter i denne posten ledet Grüner-Hegge norgespremierer på Christian Sindings opera *Der heilige Berg*, den 16. november 1931. Fremførelsen ble en stor suksess som senere gav han et grunnlag for nye oppgaver innen operalitteraturen og fremførelser av sceniske verk på Nationaltheatret. Det vakte dermed oppsikt da han igjen med stor suksess ledet de første oppførelsene i Norge av Richard Wagners *Tristan og Isolde*, på Nationaltheatret, et halvt år senere. Disse suksessene la grunnlaget for at Grüner-Hegge senere ble utnevnt som kapellmester for Nationaltheatret i 1934. Nesheim peker blant annet på at norgespremierer av Wagners *Tristan og Isolde* la grunnlaget for det som senere skulle bli Grüner-Hegges debut med Berliner Filharmoniker. Nesheim utbroderer:

[...] det var kanskje en årsak til at han året etter ble invitert til å gjestedirigere Berliner Philharmoniker, som den gang ble ledet av Wilhelm Furtwängler. Berlin-pressen var meget positiv til den unge norske dirigenten. Han fikk en rekke invitasjoner, og gjestedirigerte orkestre i Budapest, Haag, København, Stockholm og Göteborg. Spesiell oppmerksomhet vakte hans besøk ved det berømte Orchestre National i Paris 1946, der han på programmet hadde mest norsk musikk.¹⁰²

Gjennom sin karriere gjestet Grüner-Hegge også en rekke andre orkestre i utlandet, deriblant London og Birmingham.

Sjefsdirigentstillingen i Filharmonisk Selskaps Orkester var en stilling Grüner-Hegge delte med Olav Kielland fra 1931. Men Grüner-Hegges stilling ble dessverre avvirket bare to år senere, i 1933, da styret i Filharmonisk Selskap gikk med på Kiellands krav om å få eneansvar for programprofilen til orkesteret.¹⁰³ Trond Olav Svendsen peker blant annet på at orkesteret slet økonomisk i denne perioden, og at Kielland muligens ble valgt fordi han stod for en mer «nasjonal» linje. Nesheim trekker frem følgende vurderinger av saken:

På bakgrunn av en politisk-estetisk strid der nasjonal holdning og ideologi stod i sentrum, vedtok styret i Filharmonien 1933 at Kielland skulle gis ansvaret som kunstnerisk leder alene. Grüner-Hegge, som i likhet med forgjengeren Issay Dobrowen oftere hadde gått inn for en radikal og europeisk linje, ble ikke engang informert om vedtaket. Avgjørelsen utløste en bred debatt i pressen.¹⁰⁴

Grüner-Hegge etterfulgte derimot Kielland i posten som sjefsdirigent og kunstnerisk leder for Filharmonisk Selskab etter krigen. Dette var en posisjon han holdt fra 1945 frem til 1961, og står igjen som en periode hvor orkesteret fremførte mye norsk musikk. Deriblant en rekke uroppførelser av norske komponisters

100 Oslo Filharmoniens tidligere navn

101 Nesheim 2009

102 Nesheim 2009

103 Svendsen 2019

104 Nesheim 2009

verker. Grüner-Hegges mangeårige engasjement med Filharmonisk Selskab gikk mot en avslutning da han på starten på 1960-tallet virket som konstituert operasjef og kapellmester ved Den Norske Opera. Dette var en stilling han senere ble offisielt tilsatt i under særskilte omstendigheter, da Kirsten Flagstad måtte trekke seg fra stillingen på grunn av sykdom.¹⁰⁵ Han ble i denne stillingen frem til han i en alder av 70 år gammel, gikk av i 1969. Grüner-Hegge gikk ut av tiden bare 4 år senere, i 1973, etter en periode med sykdom.

Om Grüner-Hegges evner på podiet, trekker Nesheim frem følgende:

Som dirigent var han fremragende, dynamisk og levende, med stor evne til å formidle det musikalske stoffet og til å inspirere musikerne. Hans store kunnskaper inngav respekt i musikerkretser.¹⁰⁶

Svendsen beskriver Grüner-Hegges egenskaper på følgende måte:

Grüner-Hegge gjorde flere innspillinger av norsk musikk på utenlandske plateselskaper. Innspillingene er intense, og vitner om et fast grep på musikalsk form og en utsøkt balanse mellom intensitet og lyrisk foredrag.¹⁰⁷

For relevansen til diskusjonen i denne avhandlingen skal vi også merke oss hvordan Grüner-Hegge ble omtalt i egen levetid. Dirigenten blir beskrevet med følgende ordlag i oppslagsverket *Musikkens Verden* i 1951:

Grüner-Hegge er fra 1931 kapellmester og fra 1945 kunstnerisk leder av Filharmonisk Selskap. [...]

Som dirigent har Grüner-Hegge gjort en overordentlig verdifull innsats. Gjennom sin sikre musikkultur, sitt åpne kunstneriske syn, sin utpreget formede evne og ærbødige holdning overfor oppgavene har han skapt seg en posisjon som landets ledende dirigent. Han har ofret meget både av tid og av krefter på å fremføre nye norske verker og har vært en fremragende og uselvvisk fødselshjelper for norske komponister. Foruten i Skandinavia har han dirigert norsk musikk i en lang rekke av Europas byer.¹⁰⁸

Fra oppslagsverkets fremstilling skal vi særlig merke oss at Grüner-Hegge her omtales som, og sammenkobles med, begrepet *fødselshjelper*. Dette er et begrep jeg vil komme tilbake til gjentatte ganger i løpet av avhandlingen for å se nærmere på hvordan rekkevidden av dette begrepet kommer til syne i dirigentens virke.

Vi kan på mange måter hevde at Grüner-Hegge spiller en avgjørende rolle i videreformidlingen av Irgens-Jensens verker på det norske orkesterrepertoaret.¹⁰⁹ Men i dette edisjonsfilologiske prosjektet er det samtidig viktig å danne et bilde av hvordan samarbeidet med komponisten utartet seg, og hvilke påvirkninger kapellmesteren stod for. For det er særskilt Grüner-Hegges befatning med en rekke manuskripter og avskrifter til komponistens orkesterverk som er av betydelig interesse i en videre filologisk undersøkelse. I en årrekke var Grüner-Hegge i besittelse av flere manuskripter fra komponistens hånd, og benyttet disse aktivt i arbeidet fra dirigentpulten. En dypere kjennskap til samarbeidet dem imellom, både det musikalske så vel som det personlige, er avgjørende for å kunne danne et bilde av hvordan de kompositoriske arbeidsprosessene har beveget seg. Både før og underveis i komposisjonsprosessen, i tillegg til før, underveis og etter møtet med orkesteret, i en rekke sentrale verk av komponisten.

105 Nesheim 2009

106 Nesheim 2009

107 Svendsen 2019

108 Sandved 1951: 942

109 Dette redegjør jeg for senere, i kapitlet *Et forsvar for Grüner-Hegge*.

Vel vitende om at det eksisterer få gode kilder som brev og intervju av og med komponisten,¹¹⁰ er det også problematisk for forskningen at det finnes få helhetlige biografiske arbeider på Grüner-Hegge.¹¹¹ Han omtales i en rekke bøker og vitenskapelige tekster, men en dyptgående og helhetlig historiskbiografisk forskning på denne kapasiteten i norsk musikkliv har vi fortsatt til gode å se. Vollsnes gir derimot en første beskrivelse av vennskapsforholdet mellom komponisten og dirigenten på følgende måte:

I et intervju med Torstein Gunnarson i NRK Radio 1969, understreker Irgens-Jensen at det var særlig ett menneske som betydde mye for ham både menneskelig og musikalsk i ungdommen, og senere, og det var vennen *Odd Grüner-Hegge* (1899–1973).

Irgens-Jensen vanket mye hos familien Grüner-Hegge i Geitmyrsveien. Der var et åndelig rikt og fint miljø hvor moren var maler og tegner, og hvor det ble musisert mye. Det var fire gutter i familien. [...] den nest yngste, Finn, ble fiolinist. Den yngste Odd, ble komponist og en høyt skattet dirigent, både i utlandet og i Norge, bl.a. var han i en årrekke kapellmester i Filharmonisk Selskaps orkester. Han var også sjef for Den norske opera etter Kirsten Flagstad (perioden 1960–69). [...] De to [Ludvig Irgens-Jensen og Odd Grüner-Hegge, red.] spilte ofte firhendige utgaver av de store orkesterverkene, og Grüner-Hegge fortalte at de også hadde endeløse diskusjoner om musikk, om estetikk og musikkteori. Grüner-Hegge ble en trofast venn og en nyttig kritiker av Irgens-Jensens musikk.¹¹²

I tillegg til å gi en generell omtale av vennskapsforholdet dem imellom, anskueliggjør også Vollsnes hvor versatilt denne vennskapsformen var og på hvilken måte det musikalske samarbeidet fortonet seg gjennom hele deres livslange bekjentskap. Grüner-Hegge bekrefter dette også langt på vei i intervjuet med Gaukstad i 1972, og forfattet selv disse ordene i omtalen av sitt livslange vennskap med Irgens-Jensen:

Men Ludvig var en annen eftergivende type. Når han kom med sine utkast, gjerne i mangfoldige alternativer til valg, kunne jeg vrake og velge, og avgjøre hva han burde bestemme seg for. Eller finne en ny løsning. Særlig var jeg påpasselig med stemmeføring og form. Og han var den første til å forstå at det var veien til avklaring. [...]

Egentlig hadde Ludvig bestemt seg, men han søkte støtte hos én som trodde fast på hans komponistbegavelse. [...] Men min begeistring og tro på hans lysende begavelse som komponist gjorde utslaget – det var forresten hans egne ord. Jeg fikk ham til å renskrive noen av sine beste sanger, bl.a. samlingen «Japanischer Frühling» og sanger til tekst av Arnulf Øverland. Disse ble trykt hos Oluf Bye samtidig med min Trio.

Ludvig var en merkelig type. Tilsynelatende kunne han virke initiativløs, nesten lat. Hvem visste at han for det meste arbeidet om natten ved sitt flygel, bare antydte noen toner, silkebløtt, nesten uhørlig. Om dagen lå han timesvis i sengen, alltid med notisblokken parat når ideene kom. Det pussige er at han gav seg utseende av å være indolent, men var usedvanlig våken. Hans omgangsform var stillferdig, beskjeden og høflig, aldri utfordrende, men i en engere krets kunne han nok la sig rive med, si sine meninger med fynd og klem, og ha sin skarpe brodd, særlig med ekstreme setninger i tiden, aldri mot noen person. Vår smag hadde meget til felles. Vi hadde samme mening om musikalske verdier. Og vi påvirket hverandre.¹¹³

I intervjuet med Gaukstad går Grüner-Hegge mer spesifikt inn på hvordan den musikalske samarbeidsformen utartet seg. Både på et overordnet nivå, men også på et detaljert og mer verkspesifikt nivå. I sine skildringer utdypes han flere interessante trekk relatert til tendenser i Irgens-Jensen kompositoriske arbeidsprosesser:

110 hvor aktuell tematikk omtales og behandles

111 Nesheim 2009

112 Vollsnes 2000: 27

113 Grüner-Hegge, Odd: Notat for intervju. 1972. Upublisert, i privat eie. Transkribert av Karen Grüner-Hegge, 8. mai 2020. Side 12–13.

Jeg husker han holdt på med en kvintett, med sang, over “Reisen” [Le voyage] av Baudelaire. Dette var i fem satser, fem avdelinger. Hver avdeling tok vel en times tid, så dette ble jo fem timer til sammen. Dette var jo virkelig en enorm rikdom, men også temmelig ... –, jeg vil si litt uryddig, i form og sånn, men også et oppkomme som slo meg alldeles over ende altså. Jeg husker hvor forbløffet jeg var over dette. Så kom han da hver dag og ville høre min mening om de forskjellige ting, og således kom et samarbeid i stand slik at jeg kom med mine petimeter-anmerkninger om alt det han hadde gjort og fikk ham faktisk til å forme det på en mer .., hva skal jeg si, – ordentlig måte både ved stemmeførsel og litt av hvert. Og dette var jo han nettopp en mester i. Han kunne jo sin Bach og kunne alt dette som heter stemmeførsler svært godt, det lå ham i blodet. Men jeg fikk ham til å skrive mindre ting, f.eks. sanger, og gjøre det ferdig, gjøre det helt ferdig. Det var jo bare skisser han lavet, han brød seg ikke om å skrive noter, som han sier. Han brød seg ikke om å ha en ting ferdig, han ville ha gleden av å komponere det, han ville ikke ha glede av å skrive det ut. Det interesserte ham ikke, som han sa meget flott. Siden fikk han jo en annen oppfatning.¹¹⁴

Grüner-Hegges bemerkninger fra denne tidlige perioden er oppsiktsvekkende på flere måter. For det første er det interessant å observere etableringen av denne samarbeidsformen hvor Grüner-Hegge innehar en flersidig rolle som både nær barndomsvenn og mentor på samme tid. Basert på Grüner-Hegges erindringer fra ungdomsårene er det en mulighet for at vi her kan forstå deres samarbeidsform i en kontekst av kreativ sysling¹¹⁵ og musikalsk utforskning, fremfor opposisjon og musikkfaglige bestridelser. Men i det tegnede scenario fremstår Irgens-Jensen uansett som en utømmelig ressursbank, hvor Grüner-Hegge får en flersidig rolle som både kritiker, sparringspartner og veileder på samme tid. Med andre ord er han i posisjon til å komme med kritiske tilbakemeldinger, og kan nærmest «velge og vrake» blant komponistens mangfoldige alternativer. Denne posisjonen skal vi merke oss da jeg vil komme tilbake til dette senere i avhandlingen.

Det andre interessante aspektet ved Grüner-Hegges erindring er at han, nokså oppsiktsvekkende, tegner et bilde av Irgens-Jensen som noe uinteressert i prosessen med å fullføre den konkrete notasjonshandlingen. Det vil si at komponisten slipper tak i de fullbyrdelsesprosesser som fører til at notetekstene evner å bære, og videreformidle, detaljgraden i verkene, over flere typer kilder, og over tid. Dette er utsagn og observasjoner vi også vil vende tilbake til. Og for det tredje finner jeg det nokså bemerkelsesverdig at Grüner-Hegge forsøker å påvirke, og motivere Irgens-Jensen til å ferdigstille sine verk. Igjen ser vi at Grüner-Hegge yter en helt spesifikk dynamikk inn mot komponisten, i relativt ung alder. Dette er også et aspekt vi vil vende tilbake til, da vi her må ta med i betraktningen at slike ferdigstillelsesprosesser vil utarte seg ulikt fra verk til verk. I et slikt syn skal altså det som er karakteristisk og egenartet for ett verk forstås og vurderes på helt individuelle premisser. Dette fordi en slik ferdigstillelsesprosess vil hovedsakelig stå i et forhold til hvordan verket utformes fra sitt *opprinnelige* opphav. Det er dermed avgjørende at den som bistår komponisten i denne fasen av arbeidet, også er innforstått med det individuelle hele og ulikeartede natur.

Når vi samlet sett nå må ta stilling til de ovennevnte føringene i en utvidet tilnærming til kildene, er det flere aspekter ved dette som blir utslagsgivende for vår diskusjon videre. For når vi ser tilbake på hvordan de tre føringene¹¹⁶ preger forskningsmateriale i dette prosjektet, synliggjør de også hvordan *en sirkulær prosess* vil opplyse ulike sider og aspekter ved kildematerialet. Det betyr at en sirkulær prosess vil gi ulike utslag i tilstøtende begreper og termer, slik disse vil gjøre seg relevante i ulike faser av forskningen. Det er denne sirkulære¹¹⁷ prosessen som vil drive forskningen frem og tilbake mellom ulike metodiske innfallsvinkler, og i helhet drive forskningen inn i en overordnet fremdrift. For eksempel vil *tidsspennet* automatisk si noe om hvordan Irgens-Jensen notasjonspraksis utviklet seg over tid. Tidsspennet vil også automatisk fortelle oss noe om hvordan Irgens-Jensen arbeidet, og hvordan han tilnærmet og forholdt seg til revisjonsfasen av et

114 Grüner-Hegge 1972: 2

115 Her definert i det norske akademis ordbok som å sysle: [å] være (mer eller mindre) opptatt (med); drive med i det små. Se <https://naob.no/ordbok/sysle>

116 tidsspenn, komponistens personlighet og forholdet til Grüner-Hegge

117 og ikke linjære

verk. I en slik vurdering vil vi da avdekke både hvordan intensjonsbegrepet kommer til syne, og hvordan det behandles i de forelagte kildene. Dermed vil også analysene av dette gi oss et innsyn i hvordan han forholdt seg til verkbegrepet.

Men alle disse aspektene kan bli vurdert annerledes, og kanskje til og med komme under et visst press, når vi samtidig må forholde oss til *Grüner-Hegges rolle og dynamikk* i dette. For i vurderingen av dirigentens rolle vil vi samtidig få en mer nyansert forståelse av hvordan Irgens-Jensens forholdt seg til eksterne påvirkninger, både fra nære venner og andre utøvere. Her kan man for eksempel hevde at et slikt dynamisk samarbeid vil kunne tilskrives det man omtaler som *en sosiohistorisk kontekst* som alltid vil omslutte Irgens-Jensens kompositoriske arbeider. Dermed kan en slik innfallsvinkel gi oss nye perspektiver på hvordan vi forstår verkprosessen den gang da, og hvordan vi så forstår disse nå, i nåtid. Ulike aspekter ved den sosiohistoriske konteksten vil jeg komme tilbake til senere i avhandlingen.

Men vi vil også få en mer nyansert forståelse av hvordan en ekstern påvirkning preget komponistens egne kunstneriske vurderinger. Særlig når vi ser det i lys av de omtalte trekkene i *Irgens-Jensens personlighet*. Dette vil gi oss et bilde på hvordan den eksterne påvirkningen preget ham underveis i komposisjonsprosessen. Både i forhold til hvordan vi forstår disse påvirkningene utenfra, på en klinisk side, så vel som betydningen av hvordan de traff inn mot det enkelte verk. Rent overførbart kan vi dermed antyde noe om hvordan han forholdt seg til denne eksterne dynamikken gjennom hele sitt kompositoriske virke, så vel som hvordan det preget ham som menneske. En slik tilnærming kan kanskje oppfattes som en spekulativ øvelse, med eventuelle forutinntatte og subjektive tendenser. Særlig om man forsøksvis skulle sette dette inn i systematisk metodisk tilnærming. Men en slik tilnærming vil kun være spekulativ om man ikke kan underbygge en slik vurdering med statistiske og historiske forhold.

Slik evner en historisk tilnæringsmåte å belyse ny omkringliggende informasjon som er sentral i forståelsen av den kilden som er forelagt oss. Dermed gjør vi oss i stand til å se dypere inn de prosesser som er iboende og underliggende i kilden, og hvilke påvirkninger denne har vært gjenstand for. En mer helhetlig forståelse av verket vil så bli til, og utvinnes i en stadig opplysende og uavbrutt interaksjon med den forelagte kilden. Forståelsen blir til gjennom en sirkulær prosess, hvor nye perspektiver fra tilstøtende fagdisipliner kontinuerlig vil belyse materialet fra stadig nye innfallsvinkler.

I denne sammenheng bør det også nevnes at vi også finner konturene av en slik utvidet tilnærming blant retningslinjene til tidligere nevnte DCM. For deres retningslinjer tar samtidig sikte på å imøtekomme det som kan være helt særegne problemstillinger knyttet til det enkelte verk eller den enkelte komponist fra den danske kunstmusikken. Retningslinjene stiller seg derfor i et forhold til, og i forlengelsen av, en tilnærming som ikke blindt søker å fremstille en passiv reproduksjon av verkene. Men redaksjonen søker en noe mer utvidet tilnærming som også tar høyde for å trekke med seg kontekstuelle forhold. Det kan være særskilte forhold som avdekkes i analysene av kilden, hvor egenartede problemstillinger kommer til syne. DCM skriver:

[...] retningslinjene [må] også tage højde for de vidt forskellige forhold, der kan gøre sig gældende, både hvad angår kildernes beskaffenhed (fremstillingsmåde, disposition, anvendelsesformål, notationsmæssige konventioner), historisk kontekst, og ikke mindst opførelsespraksis.¹¹⁸

Slik vi ser av de grunnleggende diskusjonene ført av redaksjonen ved DCM, tar de forbehold¹¹⁹ der man nettopp kan komme til avdekke særlige problematiske forhold rundt det enkelte verk og den enkelte komponist.

Med de omtalte føringene, og dette historiske tilleggsperspektivet til grunn, kan vi allerede nå ane hvordan en edisjonsfilologisk forskning på Irgens-Jensens verker vil utfordre de metodologiske rammene som Feder og Grier opererer med. Med andre ord kan vi ane at det påkreves en viss utvidelse av metodologien for bedre

118 DCM 2013: 7

119 for sine retningslinjer

å kunne møte de edisjonsfilologiske problemstillingene som kommer til syne i denne spesifikke komponistens verkproduksjon. Dette vil være en utvidelse som møter ytterkanten av Grier og Feders metodologi, og tillegger en ny dimensjon for hvordan vi kan tilnærme oss denne komponistens kilder. Vi vil derfor senere se nærmere på hvordan enkelte elementer fra det som innenfor tekstfilologien omtales som *critique génétique*,¹²⁰ gjør seg gjeldende i dette prosjektet.

I løpet av avhandlingen vil jeg fortløpende henviser til hvordan, og i hvilken grad, de ovennevnte føringene kommer til syne, både gjennom teorien og metodologien. Men før vi henvender oss til kildematerialet og diskuterer hvilke spørsmål og funn dette materialet produserer, er det imidlertid et behov å vende tilbake til hvilke sentrale begrep fra vitenskapsteorien som virker inn i denne avhandlingen. Siden en kritiskvitenskapelig edisjonsprosess springer ut av en hermeneutisk tilnærming som avspeiler forskerens fortolkning av det aktuelle verks kildemateriale, er det også viktig å presisere hvordan hermeneutikken virker inn i forskningsprosjektet som helhet.

2.2 En hermeneutisk linse

I dette kapittelet vil jeg hovedsakelig drøfte ulike hermeneutiske begrep opp mot et edisjonsorientert nivå, og i et forhold til forskningsposisjonen i denne avhandlingen. Det vil si at jeg vil synliggjøre hermeneutikken slik denne vitenskapsteorien virker inn på min forskningstilnærming. Med andre ord hvordan den virker inn på min bakgrunn og det jeg kommer fra, og hvordan den preger det utgangspunktet som ligger til grunn for min forskningsposisjon. Men jeg vil konsentrere drøftingen rundt disse begrepene der de anpasses i forholdet til Georg Feders metodologi, og løfte frem sentrale trekk som gjør seg gjeldende i en edisjonsfilologisk kontekst. Vi har, som nevnt ovenfor, aldri lagt et utgangspunkt for en slik grunnlagsdebatt i en norsk avhandling tidligere, som spesifikt retter seg mot musikkfilologiske problemstillinger. Det betyr i praksis at det er en rekke drøftninger som utelates i dette kapittelet. Jeg vil for eksempel ikke drøfte dypere problemstillinger på et metanivå innen Gadammers filosofiske hermeneutikk. Men her skal vi heller se nærmere på hvordan hermeneutikken kan drøftes i en utøverbasert tilnærming til fortolkningsprosessen, inn mot det edisjonsfilologiske domenet.

Hermeneutikk har gjennom historiske tider vært tilknyttet en filologiskeologisk fortolkningslære, såkalt *eksegese*. Tarald Rasmussen og Turid Karlsen Seim forklarer begrepet på følgende måte:

Eksegese, vitenskapelig fortolkning av en tekst, spesielt av Bibelens tekster. I alle religioner som er basert på hellige skrifter spiller fortolkning av tekstene en viktig rolle, men metodene som brukes varierer svært. [...]

Siden 1800-tallet er det blitt lagt sterk vekt på historisk-kritisk avdekking av de bibelske tekstenes innhold, og enheten mellom en historisk-vitenskapelig og en teologisk fortolkning har vært vanskelig å fastholde. I senere år er det en voksende interesse for nyere litteraturvitenskapelige metoder i det

120 «*Critique génétique* is, properly speaking, not a mode of textual criticism setting out principles for scholarly editing. It defines itself as a tributary to literary criticism, developing the critical discourse directly from the materials of authorial writing. It engages with notes, sketches, drafts, proofs – the *avant-texte* – not as raw materials for editing. Its perspective is trained on the critical implications of the writing processes to which the immediacy of the *avant-texte* alone holds the key. Concerned with the difference of all writing as it materializes in variants and in the advancing and receding of textual states, *critique génétique* lays claim to opening up a “third dimension of literature”. As a scholarly approach to texts in their states of writing, it acknowledges its origins in the fundamental propositions of structural linguistics and modern literary theory and recognizes its existence and operation in reciprocity with historical, social, aesthetic, narratological, or psychoanalytic literary criticism. Defining its domain as one of exploring manuscripts systematically in their capacity to document the genesis of writing, it offers in the interchange an unlocking of the heuristic potential of the *avant-texte* for linguistics, literary theory, and literary criticism. Where it does so quite specifically by technically making the *avant-texte* readable, it overlaps with the domains of traditional textual scholarship. The end of even its technical methodology, however, is not the formal presentation but the critical reading of text in the entirety of its writing.» (Gabler 2005: 907)

eksegetiske arbeidet. Disse metodene kan bidra til å nøytralisere en del tradisjonelle spenninger mellom historisk-kritisk og teologisk tekstlesing.¹²¹

Hermeneutikken bygger med andre ord på en gammel gjennomdiskutert fortolkningskunst, som også tar opp i seg et metodenært og filosofisk tankegods.

I musikkfilologisk sammenheng danner musikkeditering, i all sin enkelhet, et presentasjonsnivå hvor fortolkningen strever mot et definert mål. Dette er rettere sagt kun en måte å presentere en tekst på. Man kan også presentere en notetekst ukritisk, men da diskuterer og vurderer man ikke nødvendigvis denne notetexten videre. Derimot er det en sentral del av *musikkfilologiens epistemologi* å anerkjenne at en notetekst alltid oppstår som en del av en kulturell og historisk kontekst. For det som ligger implisitt i en notetekstlig kilde er kulturelt, sosialt, politisk, teknologisk, samfunnsmessig og økonomisk betinget m.m. Noteteksten er ikke bare notene på papiret, men innehar også iboende premisser, som Irgens-Jensen og andre komponister har forholdt seg til under fremstillingen av den. Disse premissene ligger implisitt i teksten og påvirker den, både da teksten ble skapt og i vår lesning av den, mange år senere. Det er dette som er dynamikken mellom edisjoner og noter.

Samtidig må vi ta med oss at en notetekst også representerer noe mer. For notebildet forblir slik den foreligger kun en «intuisjonenes huskelapp», og musikkverket kan dermed aldri representeres kun gjennom notene alene. I all enkelhet kan man derfor hevde at notene er en symbolversjon av musikkverket, som må tolkes og frembringes på ny igjen, i en uavbrutt evig prosess. Vi må særlig ta med i betraktningen at dette er en prosess som stadig befinner seg i endring, både i tolkningen av den, så vel som notasjonshandlingen selv. Fordi disse symbolene endrer seg gjennom fortiden, nåtiden og fremtiden, og dermed forandrer også innholdet valør og medfølgende tolkningsmåter. Dette utfordrer derfor vår tilnærming til kildene hvor vi alltid vil finne oss i en posisjon hvor vi re-editerer, re-editerer og re-editerer fremover i historiens gang. Og i en slik edisjonsfilologisk prosess må man også bevisstgjøre ens egen historiske situering. *Hvor befinner man seg i forhold til notasjonen og dens betydning?*

Av slike årsaker handler dette derfor i mindre grad om å bare presentere en notetekst ukritisk, for jeg som aktør beveger meg ytterligere inn i dette. Jeg fortolker den, i en videre interpretasjon. Og ved å fortolke, utfordrer man forståelsen, igjen og igjen.

Hermeneutikken danner et høyere og overordnet erkjennelseperspektiv for hele forskningstilnærmingen i dette prosjektet. På et overordnet nivå må jeg også anerkjenne at min tolknings- og forståelsesevne er historisk situert. Det er utfordrende å tilstrebe objektivitet fordi jeg er preget av min egen samtids ideologi, verdivurderinger og forestillinger. Jeg forstår derfor at tiden og den altomsluttende konteksten jeg er en del av, både preger hvordan jeg oppfatter min egen nåtid og den historiske fortiden. Videre preger den også hvordan jeg møter nye og ukjente forskningsobjekter. I forlengelsen av dette forstår jeg at mine lesninger, tolkninger og vurderinger av forskningsfunnene, utføres med ca. 50–100 års distanse til forskningsobjektene: *komponisten og hans verker*.

Det er over 100 år siden Irgens-Jensens aller første sanger så dagens lys.¹²² Det er ca. 75 år siden komponistens *Symfoni i d-moll* ble urfremført.¹²³ Det er også ca. 50 år siden komponisten gikk bort under en feriereise på Sicilia. Mine betraktninger av *historien* i disse tidsspennene, og mine møter med Irgens-Jensens kilder, fargelegges av at jeg kjenner til historiens gang. Jeg er nærmere bestemt kjent med et innhold, og *et narrativ* om komponisten og hans verker. Jeg er også kjent med hvordan den historiske utviklingen har forløpt mellom komponistens livsløp og mitt eget. Dermed forholder jeg meg allerede til et historisk fremstilt resultat; et resultat hvor Irgens-Jensen er plassert i en tradisjon. Leo Treitler slår fast følgende i *The Historiography of Music*:

121 Rasmussen og Seim 2018

122 Første skisser stammer fra 1913 (Vollsnes 2000: 45)

123 1. oktober 1945

[...] This reflects the fact that we cannot just know the past: we know the pasts in relation to presents and futures. Narrative is how we know temporality.¹²⁴

Treitlers utsagn stiller seg ikke i et motsetningsforhold til denne avhandlingens innledende ord.¹²⁵ Det stiller seg heller ikke i et motsetningsforhold til musikkfilologiens epistemologi, hvor erkjennelsesmålet sikter seg inn mot noe konkret som skal produseres og presenteres. Nemlig et konkret forskningsresultat som skal formidles i en kritisk noteutgave. Men Treitler skildrer her de premisser som er virksomme i en forståelsesprosess. Med andre ord de perspektivene som virker inn i min forståelse av fortid, nåtid og fremtid. På en slik måte kan dette anskueliggjøre noen forgreininger i hva som også kan være *et musikkfilologiens narrativ*, som alltid krever en bevisstgjøring rundt egen historisk situering i møte med forskningsobjektene.

I sin redegjørelse av den musikkfilologiske metode argumenterer Georg Feder for at «den historiskfilologiske metode oppstår i grenselandet hvor den filosofiske hermeneutikken opphører»,¹²⁶ og at hermeneutikken åpner opp for en tosidig begrepsforståelse:

Hermeneutics (the art of interpretation) refers on the one hand to the theory of understanding and interpretation, the science of exegesis, and, on the other side, to understanding and interpretation, the exegesis itself.¹²⁷

Innenfor musikkfilologien står hermeneutikken i et aktivt vekselspill med en rekke interdisiplinære prosesser. Både innenfor tekst- og kildekritikk, men også i en rekke andre edisjonsrelaterte emner. Samtidig må jeg erkjenne at hermeneutikken likevel har et divergerende erkjennelsesmål fra disse. Og Feders innsiktsfulle todeling¹²⁸ definerer en utgangstilling for forskningsprosessen, som jeg slutter meg til. Den belyser forskerens posisjoner for fortolkninger av verket, her representert ved hvordan man på den ene siden leser og oppfatter det, og på en annen side hvordan forskeren og redaktøren viderefører verket som en noteutgave. Resultatene av disse prosessene søker hovedsakelig å avdekke både notetekstens direkte mening, i tillegg til den overordnede og kontekstuelle meningen av verket.

Opplysningstidens og romantikkens tradisjonelle hermeneutikk forsøkte å danne et metodisk grunnlag for åndsvitenskapene. Objektiviteten skulle bidra til at mottakeren kunne fordype seg i opphavsmannens sinn og dermed gjenskape tekstens¹²⁹ opprinnelige mening. Hermeneutikere som Friedrich Schleiermacher og Wilhelm Dilthey bidro dermed til å forme en vitenskapsteori som definerte datidens posisjoner for tolkning og forståelse, noe som også gjenspeilte seg i noteutgavene fra den tiden. Dette var en utgavetenkning som gjenspeilte et syn på *mennesket og verket*, og som i stor grad var farget av 1800-tallets geniestetikk og det romantiske verkbegrep.

Feders utforming av en musikkfilologisk metodologi i det 20. århundre ble derimot etablert på nye vitenskapsteoretiske pilarer og hermeneutiske grunnbetraktninger. Dette nye synet var særskilt forankret i fagdisiplinens overordnede teknologiske utvikling fra det 19. og inn i det 20. århundre, slik dette også slo ut i tenkningen omkring utgaveproduksjon, notasjon og verkkonsept. Feders metodologi er derfor bygd opp, og anpasset, i et krysningspunkt mellom flere av det 20. århundrets hermeneutikere, som for eksempel Hans-Georg Gadamer, Hendrik Josephus Pos og Jürgen Habermas. Der den tradisjonelle hermeneutikken fokuserte overdrevent på rekonstruksjon av opphavsmannens¹³⁰ indre og ytre liv, subjektivitet og historisk kontekst, argumenterer Feder i all hovedsak for å avmystifisere hele skapelsesprosessen mellom verk og komponist.

124 Treitler 1999: 362

125 Se første avsnitt i innledningskapittelet.

126 Feder and MacIntyre, 2011: 90, min oversettelse

127 Feder and MacIntyre, 2011: 85

128 Feder and MacIntyre, 2011: 28

129 her: notetekst

130 her: komponisten

Dette ble nå erstattet med et nytt syn hvor den aktuelle notetekst *transcenderer* komponisten selv, og hvor forskerens oppgave søker å *forstå den aktuelle noteteksten bedre enn komponisten*.¹³¹

Der hvor den tradisjonelle hermeneutikken tidligere hadde problematisert *tidsavstand* som en utfordring som måtte overvinnnes, argumenterer Feder på motsatt side for en hermeneutisk tilnærming hvor tidsavstanden representerer et produktivt vilkår for forståelsen selv. I tråd med Gadammers syn overser den tradisjonelle hermeneutikken mottakerens historiske utgangspunkt. Objektivitet er i seg selv et uoppnåelig mål. Feder poengterer dette på følgende måte:

The work is more than what the composer consciously made it. For him, the background conditions from which he started may, in part, have been not only unproblematic, but not even clearly recognized. This is simply because these conditions did not concern his active imagination, but rather constituted imaginative stereotypes [...] Certainly the work is more than what a later explication by the composer reveals [...]:

*Besides [considering] the author's own accounts about the origin of a work, it is the task of philology to lay bare something of what unintentionally happened during its creation. (H. J. Pos)*¹³²

That agrees with the old maxim that the exegete should understand the text under discussion better than the author himself.¹³³

Feders fremstilling innehar elementer som *tidsavstand*, *perspektivmessige betraktninger* og tanken om et stadig *progressivt verkbegrep*, om enn ikke et dynamisk. Feders anvendelse og henvisning til den nederlandske filologen og språkfilosofen Hendrik Pos er også interessant i denne sammenheng. Pos' prinsipielle tenkning om *et individuell væren* i verket foreligger implisitt i Feders betraktning. Og Feder søker i forlengelsen av dette å delvis åpne opp for en individuell tilnærming til verket. Dette kjenner vi i større grad også fra Kerman, via Grier.

I sin ph.d.-avhandling *Forgangen romantisk klaverpraksis*¹³⁴ går også Jan Gunnar Sørbo i dybden på Gadammers filosofiske hermeneutikk, slik den virker inn og gjør seg gjeldende i en edisjonsaktuell og oppføringspraktisk sammenheng. Sørbos forskning sentrerer seg rundt Hans von Bülow's (1830–1894) instruktive noteutgaver av utvalgte Beethoven- og Chopin-verk, slik disse er blitt ført i Bülow's redaksjonelle hånd og publisert i egne edisjoner. Videre undersøker han utøverens posisjonering i forhold til ulike fremførelsesidealer innen oppføringspraksis, og hvilke særskilte implikasjoner dette har på et edisjons- og fortolkningsnivå. I denne konteksten diskuterer Sørbo flere sentrale hermeneutiske begreper, som jeg her delvis lener meg på.

Sørbo utdyper Gadammers betraktninger og argumenterer for at forståelse oppstår i et spenningsforhold mellom en historisk situert leser, teksten, og den samtiden teksten er skrevet i. Med historisk situert defineres leseren som subjektiv og på ingen måte i stand til å nærme seg teksten objektivt.

I relasjon til dette prosjektet vil det bety at redaktøren alltid vil bære med seg egne fordommer, sine bevisste og ubevisste innstillinger i møte med Irgens-Jensens kilder og manuskript, slik disse foreligger. Derfor kreves det at forskeren først og fremst stiller seg åpen for at en kilde *kan* inneha en egen mangfoldighet i dens egen væren, for å i det hele tatt nå frem til en forståelse av den. Sørbo poengterer:

131 Feder and Macintyre, 2011: 87, min oversettelse

132 Feder henviser her til; «Es ist die Aufgabe der philologischen Wissenschaft, neben den eigenen Angaben, die ein Autor über die Entstehung seines Werkes gibt, gerade aus dem Unabsichtlichen etwas herauszuschälen von dem, was geschehen ist beim Zustandekommen des Werkes». Pos, Hendrik Josephus: Kritische Studien über philologische Methode» (Heidelberg, 1923: 15)

133 Feder and Macintyre 2011: 87

134 Sørbo, J. G. (2017). *Forgangen romantisk klaverpraksis*, Fortolkning av utvalgte Beethoven-sonater og Chopin-etyder med utgangspunkt i Hans von Bülow's instruktive noteutgaver. [Doktorgradsavhandling] Norges musikkhøgskole, Oslo

[...] som fortolker må [man] være innstilt på at teksten kan komme til å si noe annet enn det vi på forhånd kan forvente og forestille oss. Forståelsen begynner så med at noe taler til oss [...] Hos Gadamer betyr det å forstå å bli klar over egen forutinntatthet og fremheve sine egne fordommer.¹³⁵

Sørbø konstaterer at Gadamer's forståelsesbegrep starter med at man blir selvbevisst på egne fordommer og reflekterer over den forutinntatthet man bærer med seg.¹³⁶ Fordommer defineres som et nøytralt begrep, fordi de kan forløpe både som produktive og uproduktive i fortolkningsprosessen. Sørbø presiserer dette ytterligere:

[...] eksisterende forventninger [er] en grunnleggende betingelse å forstå en tekst eller et musikkverk. Gadamer snakker på lignende vis om *fordommer* som en betingelse for å kunne forstå. Fordommer er ikke et negativt ladet begrep, selv om begrepet har blitt preget slik i moderne tid. Det finnes både positive og negative fordommer. [...] fordommer er en uomgjengelig betingelse for å i det hele tatt å kunne forstå.¹³⁷

I et slikt syn må jeg derfor erkjenne at mitt utgangspunkt for forskningsprosjektet på Irgens-Jensen og hans verker, springer ut av en opprinnelig oppfattelse om forskningsobjektet. Dette er en oppfattelse som bygger på en tradisjons- og historiskinformert forventning, og som jeg åpenbart er påvirket av. Når jeg for eksempel redegjør for de tre ovennevnte føringene som virker inn på min tilnærming til Irgens-Jensens kildemateriale, kan disse føringene anses som slike påvirkninger.¹³⁸ Forventningene er derfor en del av mine produktive fordommer om Irgens-Jensen, enten jeg ønsker det eller ikke. Dette til tross for at jeg argumenterer for deres legitimitet gjennom kildehenvisninger og anerkjenner deres øvrige verdi som historisketablerte perspektiver.

Det er i en slik forståelse av Irgens-Jensen, gjennom det en historiskinformert overlevering har etablert han som, at en *tradisjonsforankret* forståelse kan oppfattes som autorativ. Til det poengterer Sørbø:

Hos Gadamer betyr tradisjon det som ubegrunnet kan tillegges gyldighet. [...] Tradisjonsbevaring betyr ikke utelukkende en passiv handling som ukritisk overtar den eksisterende tradisjonen, men handlingen har også alltid et islett av fri virksomhet.¹³⁹

Men gjennom forskningsprosessene og kildestudiene vil slike forventninger allikevel ikke overføres til meg helt ukritisk. En kritisk fornuft vil alltid søke å underlegge seg ukritiske fordommer og ulegitimerte tradisjoner. Den vil også være i stand til å fremstille andre forskningsresultater enn det som etableres og forvaltes gjennom tradisjon og historie. Kritisk tilnærming til tradisjonen kan også videre posisjonere forskeren til å stille spørsmål ved det som betegnes som *det klassiske*. Sørbø påpeker følgende:

[...] Gadamer's forståelse av det klassiske [henspiller] på uavbrutt formidling, tilsynelatende fritatt for den historiske distansen. Det klassiske holder så å si stand mot kritikk og refleksjon, og besitter en forpliktende makt overfor den som erfarer verket. At det klassiske verket kan ha en sterk virkning på fortolkeren, skal det ikke være noen tvil om. Det jeg stiller meg undrende til er derimot hvordan et klassisk musikkverk skal kunne inneha en noenlunde stabil betydning historisk sett og i tillegg tyde seg selv. For meg klinger dette i retning av å nedvurdere betydningen av fortolkeren. [...] Situasjonen illustrerer derimot problematikken i møtet mellom overlevering og fortolker, og

135 Sørbø 2017: 22–23

136 Sørbø 2017: 23

137 Sørbø 2017: 23

138 Se kapittel 2.1.

139 Sørbø 2017: 24

hvordan ulike meningsinnhold skapes når fortolkeren møter den musikalske teksten, enten det nå er et klassisk mesterverk eller andre musikkverk.¹⁴⁰

Aspektet med dette mønstergyldige klassiske, samt Gadammers vektlegging av tradisjon, førte videre til at hans filosofiske hermeneutikk ble betraktet som konservativ og situert, gjort særlig kjent gjennom Jürgen Habermas kritikk. Habermas mente blant annet at Gadammers behandling av tradisjonsbegrepet ikke bare skapte forutsetninger for forståelse, men også fordret undertrykkende aspekter. For eksempel anerkjente Gadamer tradisjon som en betydningsfull komponent i en forståelsesdannelse, hvor en allerede gitt autoritativ viten var tuftet på rasjonelle vurderinger, som videre kunne vurderes som sanne. Derimot søkte Habermas, i en respons mot dette, å utvikle en frigjørende hermeneutikk som også kunne inneha ideologikritiske egenskaper. En historieoppfattelse var for eksempel ikke ensbetydende med en tradisjonsbasert kulturell overlevering alene, men ifølge Habermas kunne den også videreføre autorativ makt og diskriminerende egenskaper.¹⁴¹ Feder peker derfor på, i forlengelse av Habermas, at evnen til en kritisk refleksjon langt på vei er viktigere enn å bidra til en ukritisk videreføring av en allerede etablert tradisjon og kulturhistorisk overlevering. Det er dette som utgjør det kritiske elementet i Feders syn på edisjonsfilologien.

Når man stiller seg åpen for kildens potensielle *mangfoldighet* og *annerledeshet*, beveger fortolkningsprosessen seg inn i et nytt ledd. En notetekst, enten kjent eller ukjent, må forstås på ny for enhver leser i enhver tid, og dermed blir *tidsavstanden* til notetekstens opphav i seg selv et produktivt vilkår for forståelse. Slik Gadamer beskriver den filosofiske hermeneutikken, bidrar tidsavstanden til å gjenskape en *inneforståthet* som enten kan være fraværende eller fremstå forstyrret i teksten. Og under slike forhold skal både redaktøren og teksten bevege seg, gjennom et tilnærmet obligatorisk tolkningsforløp, mot *en sannhet*. Leserens formål blir derfor ikke å søke og rekonstruere en opprinnelig mening, men heller å applisere til teksten – slik at leseren blir en aktiv medskaper av dens mening. Av denne årsak betraktes tidsavstanden som en perspektivmessig fordel. Sørbo forklarer dette med at:

Tidsavstanden er [...] den faktoren som overhodet gjør det mulig å vurdere egne fordommer opp mot overleveringen. Dermed er tidsavstanden også en betingelse for å åpne for nye forståelsesmuligheter.¹⁴²

Fordelen med tidsavstanden er at den skaper friksjon mellom tekstens horisonter og mottakerens horisonter, en ulikskap, hvor tidsavstanden gjør at vi kan skille de *sanne* fordommene fra de *falske*. Gadamer omtaler dette som *hermeneutikkens egentlige kritiske problem*.¹⁴³ Sørbo skildrer Gadammers horisontbegrep å følgende måte, hvor han i tillegg anskueliggjør en utfordring med å tilpasse forventningene:

[...] vi [kan] ikke tre ut av vår egen horisont, vi står alltid i den. Ei heller kan vi egentlig tre inn i en annen historisk horisont enn vår egen. Når vi gjør historiske undersøkelser er det altså ikke slik at vi overflyttes til verdener som ikke er forbundet med vår egen. Tvert imot dreier det seg om én eneste stor horisont som forbinder nåtid og fortid. Denne store horisonten er det ikke vi som setter i bevegelse, men den beveger seg innenifra. En konsekvens av Gadammers horisontbegrep er at historiske undersøkelser [...] ikke bare må sikte mot å se fortiden, men alltid også må søke å se sin egen nåtid [...] I møtet med overleveringen er vi alltid mest preget av det mest nærliggende og vi tilpasser overleveringen til forventningene. Denne tilpasningen gjør det vanskeligere å bli vår overfor det som er annerledes i overleveringen.¹⁴⁴

140 Sørbo 2017: 25–26

141 Veggeland 2019

142 Sørbo 2017: 27

143 «Tidsavstanden gjør det ofte mulig å løse hermeneutikkens egentlige kritiske problem, nemlig å skille mellom *sanne* fordommer som skaper *forståelse*, og *falske* fordommer som skaper *misforståelse*.» (Gadamer 2010: 337)

144 Sørbo 2017: 28

I forlengelsen av Sørbøs tolkning er det derfor nærliggende å trekke følgende slutning: En utvidet forståelse fører ikke nødvendigvis til at jeg, i møte og interaksjon med Irgens-Jensens kilder, kan argumentere for at jeg forstår komponisten på en *bedre* måte. Jeg forstår han kun på en *annerledes* måte.¹⁴⁵ Og dannelsen av en forståelse og en videre meningsproduksjon, er underlagt *virkningshistorie*:

Hos Gadamer er det egentlig ikke selve forsøkene på forståelse som utgjør verkets virkningshistorie, tvert imot er denne meningsproduksjonen selv alltid underlagt virkningshistorien. Dermed er virkningshistorien bestandig til stede, om enn ubevisst. [...] Selv såkalt subjektiv fortolkning, der fortolkeren øyensynlig griper inn i verket og gjør det til noe annet, må da forstås som en del av verkets mening. På dette punktet aner vi konturene av en grenseoppgang mellom den filosofiske hermeneutikken og resepsjonsetikken. Sistnevnte teori, [...] ville i dette tilfellet nok heller snakket om at adressaten, eller fortolkeren, selv gjorde en inngripen som ikke uten videre var del av verket. Eller som resepsjonsetikeren Wolfgang Iser forfekter, inneholder verket alltid en rekke tomme plasser som det er opp til fortolkeren å fullbyrde. Slik jeg forstår grenseoppgangen mellom filosofisk hermeneutikk og resepsjonsetikk, tar sistnevnte større høyde for fortolkerens aktive bidrag i fortolkningen av verket, uten at resultatet nødvendigvis behøver å ligge innenfor verkets mening. Gadammers virkningshistorie, derimot, synes prinsipielt å romme alle historiske konkretiseringer av verket, fortidige så vel som fremtidige, slik at enhver fortolkning prinsipielt ligger innenfor verkets mening. Verkbegrepet som anvendes i dette arbeidet bygger på at forståelsesforsøk eller fortolkning av verket alltid ligger under for virkningshistorien. Dette avspeiles når verket utledes i tekst, forestilling og fremføring. Enhver tekstlig fremstilling av verket, enhver forestilling knyttet til verket og enhver fremføring av verket er en del av verkets virkningshistorie.¹⁴⁶

Sørbøs begrepsbehandling må vurderes slik de er anpasset inn mot et utøverorientert domene og i en oppføringspraktisk kontekst, og er i betydelig mindre grad relevant for *det kritiske* i musikkfilologien. Men Sørbøs anpassning blir implisitt relevant for denne drøftningen da den blant annet synliggjør og tar opp i seg *fortolkeres holdninger* og *fordommer*. Her argumenterer Sørbø særdeles godt for *det frie* og *kreative* elementet i en utøvers tilnærming til fortolkningsbegrepet, slik det står i et forhold til tolkning, forståelse og formidling av notetekst og verkbegrep. I en argumentasjonsoverføring vil dermed Sørbøs eksemplifisering åpne opp for særdeles relevante vurderinger over hva som kan anses som *legitime* og *illegitime* gradstilfeller. For et videre springende punkt i Sørbøs argumentasjon vil da være: I hvilke sammenhenger kan:

1. «selv såkalt subjektiv fortolkning, der fortolkeren øyensynlig griper inn i verket og gjør det til noe annet, må da forstås som en del av verkets mening», og
2. «fortolkeren selv gjorde en inngripen som ikke uten videre var del av verket»,

vurderes som en legitim inngripen i en allerede nedfelt notetekst?

Det er også nærliggende å spørre seg om hvorvidt slike vurderinger av en fortolker kan anses som legitime. Dette er naturlig utledningsspørsmål som oppleves på nokså klar kollisjonskurs med selve erkjennelsesmålet i dette forskningsprosjektet. Men spørsmålene avdekker i all sin enkelhet to diametralt motsatt oppføringspraktiske tradisjoner og idealer, som vi søker å utforske videre i avhandlingens senere kapitler.

Man kan først hevde at Sørbøs behandling av Gadammers begreper er av begrenset relevans i en kritisk edisjonsfilologisk tilnærming til Irgens-Jensen og hans arbeid i kildene. Men man kan også hevde at Sørbøs argumentasjonsrekke implisitt blir relevante i redegjørelsen for en utøvers tilnærming til *verket* og *noteteksten*. Dermed er de også av interesse i den betydning av at vi kan vurdere hvordan slike tilnærminger kan forsvares

145 Sørbo 2017: 23

146 Sørbo 2017: 27–28

rent vitenskapsteoretisk. Gjennom Sørbøs argumentasjon avdekker vi relevante forgreininger inn i dette prosjektet, slik dette kommer til syne gjennom Odd Grüner-Hegges rolle og virke.

I min tilnærming til dette er jeg derimot innforstått med at jeg forholder meg til Feders fortolkning av Gadamer. Det er det som er mitt utgangspunkt for en videre metodologisk drøftning. Men Feders anvendelse av Gadamer i egen metodologi må også vurderes i en større kontekst, for Feder er i det hele tatt nokså varsom med å stille seg kritisk til Gadamers tankegods. Når man møter Gadamer gjennom Feders betraktninger, bør man også være fullt klar over at man i første omgang leser dette gjennom Feders vurderinger, hans abstrahering og videre syntetisering. Feders egen stilling til Gadamer, og hans videre utdannede mening, yter her en dynamikk inn i det som blir til Feders egen metodologi. Og Feders syntetisering gjør det mulig for ham å stille hele sitt metodeapparat inn i forhold til Gadamers hermeneutiske tilnærming. Da er det to trekk ved dette som man bør vurdere videre.

Et første aspekt er at filologien og den tekstkritiske tradisjonen stod sterkt i Tyskland fra midten av 1800-tallet og var den gang tuftet på en positivistisk tilnæringsmåte med røtter i naturvitenskapelig tenkning. Vi må derfor ta innover oss at da førsteutgaven av *Sannhet og metode*¹⁴⁷ ble lansert i 1960 ble Gadamer ansett som nokså motstrøms. Dette til tross for at han videreførte en rekke sentrale betraktninger fra Martin Heidegger. Likevel fikk Gadamer nevneverdig innflytelse på edisjonsfilologien i Tyskland. Ved å trekke inn tolkningselementer som var viktig for en rekke kunstarter som billedkunst, teater, tekst og musikk, var han opptatt av å drøfte de store spørsmålene, som for eksempel *det okkasjonelle momentet i kunstens væren*.¹⁴⁸ Likevel var det et fravær av de grundige diskusjonene som Gadamer diskuterte i sitt teoriverk, innenfor ulike nasjonale edisjonsfilologiske miljøer på 1960-tallet. Dette til tross for at Gadamer gikk nokså langt i å avvise historiskfilologiske metoder «som aldri evner å rekonstruere historiske forhold og omgivelser»¹⁴⁹. Feders bruk av Gadamer må vi derfor lese som noe selektivt og til dels rettferdiggjørende. For Feder er nokså sparsommelig med sitatutvalget. Både i forhold til *hvilke* han anvender, og hvor mange eller hvor få, han velger å benytte i denne sammenheng.

Det andre aspektet retter seg mot Feders anvendelse av Habermas' kritikk av Gadamer, hvor Feder peker på betydningen av mottakerens refleksjonsevne. Feder nyanserer dette på følgende måte:

The principal objection comes from philosophical hermeneutics, which considers hermeneutic efforts to be fruitless because any explication must take place under the historical conditions of its own day. The leading thinker of this position is Hans-Georg Gadamer, when he says:

The reconstruction of original conditions is, like all restoration, a feeble beginning, considering the historicity of our natures. The reconstructed life, recovered from a distance (Entfremdung), is not the original. [...]

The “fore-understanding” which Gadamer, with Heidegger, conceives as a last resort, is a necessary but not sufficient condition for proper understanding. Certainly, whether we want to or not, we would never understand anything without bringing to it an “anticipatory schema” (Max Scheler), a “system of mental coordinates.” But our anticipation can also manifest itself as a misunderstanding, as Jürgen Habermas rightly points out:

*Gadamer's prejudice in favor of the legitimacy of prejudices sanctioned by tradition denies the power of reflection, which can manifest itself by rejecting the pretension of traditions.*¹⁵⁰

147 Gadamer, H.-G. (1975) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 4. Auflage. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.

148 Gadamer 2010: 179–180

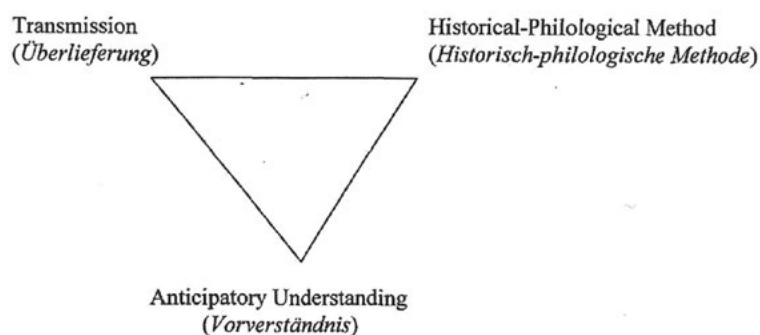
149 Feder and MacIntyre, 2011: 88, min oversettelse

150 Feder and MacIntyre, 2011: 88–89

Feder sikter her mot begrepet forforståelse¹⁵¹, og argumenterer på linje med Habermas for at forforståelsen er en nødvendig – men ikke en tilstrekkelig – betingelse for å oppnå riktig forståelse i seg selv. Når Feder refererer til Habermas' kritikk, foreligger det dermed en viss åpning for å misforstå dette som at Feder kritiserer Gadamer, via Habermas. Men Feder refererer kun til dette uten nødvendigvis å selv ta stilling til det.

Feder undersøker begrepene i spillet mellom forventning/ forventingshorisont, overføring og forforståelse, og fastslår at «den historiskfilologiske metodes noe 'kunstige' forståelse er en metodisk korleksjon av en naturlig forventet forståelse»¹⁵²:

What Habermas calls reflection is, as regards the study of historical texts, nothing other than the historical-philological method that Gadamer neglects [Diagram 4,] (se figur 1):



Figur 1: Diagram 4 (Historical-phenomenological Understanding) slik den er vist i Feder and Macintyre 2011: 90

This historical-philological method begins where philosophical hermeneutics leaves off. Its “artificial” understanding is a methodical correction of “natural” anticipatory understanding. The exegete will surely never presume to have reached his goal. [...] He will never reach the limits of his vast territory; neither can he reach its foundations (as opposed to what the nineteenth century believed). He knows, however, that as long as he proceeds methodically he is on the right track. By contrast, unreflective anticipatory understanding ingenuously considers itself to be in possession of comprehension, though perhaps erroneously. Reflective anticipatory understanding, on the other hand, boasting of its presumed legitimacy, clearly sees the goal, but never sets out across the unending road that leads to it.¹⁵³

Forskningsprosesser som vi ser i dette prosjektet, og for så vidt andre, kan i all sin enkelhet oppfattes som en stringent og rettlignende utvikling fra start til mål.¹⁵⁴ Men Feders illustrasjon er følgelig sammenlignbar med Gadammers hermeneutiske sirkel. Dette til tross for at man innenfor filologien også har vurdert den hermeneutiske sirkel som et logisk problem. For *hvordan kan en helhet forstås uten at man er kjent med de enkelte bestanddelene av den? Og; for å forstå en av disse bestanddelene hvordan kan man samtidig være i stand til å forstå helheten først?*¹⁵⁵

I forlengelsen av Heidegger beskriver Gadamer forståelsesprosesser som et sirkulært vekselspill mellom mottakerens og tradisjonens bevegelser. Om vi ser dette i tilknytning til dette edisjonsfilologiske prosjektet betyr det at dette vekselspillet dannes mellom to forståelseshorisonter, forskerens horisont og notetekstens

151 Her «fore-understanding».

152 Feder and MacIntyre, 2011: 90, min oversettelse

153 Feder and Macintyre 2011: 90

154 «Selv om prosjektet kan ses som en lineær bevegelse fra et punkt til et annet – [...] – er det ikke slik at selve forståelsen foregår lineært.» (Sørbø 2017: 23)

155 «Fortellingen [...] kan «skjæres opp» i enkelte deler til det puslespillet som er hele historien. Det morsomme eller sørgelige oppstår når de enkelte delene kombineres med vår forhåndsviten.» (Ebdrup 2012)

egen horisont. Gjennom en sirkulær interaksjonsprosess vil forskeren forstå noe nytt ut fra egen situasjon og kontekst, i møte med, og i tolkningen av, den forelagte kilden. Allikevel poengterer Sørbo at en slik sirkulær forståelse, som veksler mellom en forståelseshelhet og meningshorisont på en side, og en konkret delutlegning på en annen, ikke må forveksles med en metode:

Den hermeneutiske sirkelen er ingen metode eller prosedyre, men skisserer simpelthen en ontologi for forståelsen. Sagt på en annen måte: Den tar for seg underliggende mekanismer som forståelsen opererer gjennom, og den grunnleggende bevegelsen veksler alltid mellom helhet og del. [...] Det [kan] være passende å understreke at Gadamer i sin forståelsesmodell tar avstand fra en forståelsesprosess som kunne lede til en fullstendig hensettelse i forfatteren, og dermed en entydig og fullkommen forståelse. En slik forståelsesmodell muliggjør en uttømming av tekstens mening og forståelsen kan ses som en endelig og en prinsipielt avsluttbar prosess. Dette går Gadamer imot og mener at forståelsesprosessen, beskrevet som den hermeneutiske sirkelen, er en uendelig prosess som aldri fullt ut kan uttømme tekstens mening.¹⁵⁶

Om vi tar dette med i betraktningen og ser det i forholdet til Feders ovennevnte illustrasjon, ser vi ulike nivåer og prosesser komme til syne. Først og fremst skisserer den på en side det kontinuerlige spillet som virker mellom tradisjon og overføring, og forforståelse på en annen. Men illustrasjonen indikerer også en fortolkningsprosess som stadig er i bevegelse mellom fortolkning og forståelse/forforståelse. I musikkfilologisk sammenheng søker altså hermeneutikken å åpne opp for en dynamisk sirkulær forståelse av verket, i en stadig uavsluttet fortolkningsprosess. En prosess som dermed resulterer i metodiske grep eller en ren metode, og en metode som utvinnes i et interdisiplinært samspill, som stadig driver den dynamiske sirkulære forståelsen av verk og komponist fremover.

Innenfor den kvalitative metode er prosessen bedre kjent som den hermeneutiske spiral. Den skiller seg fra den hermeneutiske sirkel ved at spiralen innsnevrer seg jo lenger ut i prosessen man befinner seg. Med andre ord kommer man stadig nærmere en forståelse på spiralens vei fremover i «tid», gjennom fordyping. De dynamiske og sirkulære prosesser som oppstår gjennom forskerens interaksjon med kildene, vil stadig ledes mot kjernen av det nye og ukjente. Spiralen henleder forskeren videre inn i nye nivåer av tolkninger, som igjen frembringer stadig nye tolkninger, av de forelagte kildene. Når forskeren da videreutvikler forståelsen, kan man også hevde at man erverver denne kunnskapen gjennom en teknologiutviklende måte å tenke på. Både i nået, og i et fremoverskuende perspektiv. Man oppnår også en fremdrift i dette, frem til et punkt hvor man stopper opp og ser seg tilbake, for så å begynne på nytt igjen. Dette er et punkt hvor man erkjenner den nyviten man har ervervet, etter å ha prøvd noe ut.

Dette foreligger også implisitt i Feders todeling av hermeneutikken, hvor forståelsen alltid vil videreutvikles i forhold til hvordan man tenker om verket, og videre hvordan man leser og tolker det.¹⁵⁷ I en slik interaksjon komplementerer forskeren sin forståelse underveis i det kildekritiske arbeidet. I denne prosessen må vi da ta med i betraktningen at forskeren alltid vil ha en viss forutgående forståelse med seg selv, jf. Gadamers fordom. Og en komplementerende forståelse vil være umulig uten nevnte fordommer, blant annet fordi man alltid vil være preget av den forståelse vi bringer med oss inn i prosessen. En forståelse som da er overført til oss av våre egne kontekstuelle omgivelser. Et sentralt premiss for forskningsprosessen er at det hermeneutiske tolkningsrommet alltid vil befinne seg i en konstant endring i møte med de kompromissløse kildene. Forskerens forståelseshorisont vil med andre ord alltid befinne seg i dynamisk endring, og justere seg etter hvert som forskerens forståelse beveger seg. Det er på dette grunnlaget Feder konstaterer at forskeren aldri

156 Sørbo 2017: 26

157 Feder deler hermeneutikken inn i to underordnede grupper, henholdsvis *oppføringspraksis* og *hvordan vi leser og tolker verket* på en side og *verkets mening og opphav* på en annen: «[...] we have as a core the primary studies of sources and notation (musical orthography and paleography), which are encircled by textual criticism, followed by the theoretical interpretation of text and work (hermeneutics). » (Feder and MacIntyre, 2011: 28)

bør postulere å ha nådd et endelig forskningsmål, for våre måter å tolke på vil alltid være i endring.¹⁵⁸ Et slikt syn griper inn i våre holdninger og erkjennelsesevner. For elementær selvbevissthet rundt egen historisitet, altomsluttende kontekst og fortidens og nåtidens estetiske tankesett blir en sentral del av det verdigrunnlaget man tar med seg inn i et edisjonsfilologisk arbeid.

Gjennom denne avgjørende selvinnsikten forsøker jeg altså å etterstrebe en kritisk objektivitet når jeg tilnærmer meg komponistens kilder og manuskripter, og når jeg danner en forståelse av dem. Jeg må med andre ord bære med meg denne innsikten når jeg møter kildene, og anerkjenne at min forståelse av disse dannes på basis av min egen samtids viten og erkjennelser. Og allikevel må jeg akseptere at en fullstendig objektivitet er umulig å oppnå gjennom den horisonten jeg kan sette min forståelse i et forhold til.

Samtidig må jeg nå returnere til det som er et erkjennelsesmål for dette prosjektet: det rent konkrete som skal produseres. For hvordan forholder vi oss videre til de historiske linjene som virker inn dette prosjektet? Hvordan forholder vi oss til Irgens-Jensens verker som stadig befant seg i en prosess og som endret seg ontologisk hele tiden? Hvordan forholder vi oss til transformeringer av verk som først oppstod på 1920-tallet, før disse gjennomgikk prosesser med foredling, justering og revidering i tiårene som fulgte?

Om vi nå trekker med oss de omtalte erkjennelsesteoretiske perspektivene og sender et tilbakeskuende blikk til komponistens tid, øyner vi en åpning for hvordan vi kan tilnærme oss denne særskilte problematikken. For vi er nå bevisste på at det anvendte vokabularet, teknologien og tankesettet som lå til grunn for notasjon, og tanker om verkkonsept og estetiske betraktninger har gjennomgått kraftige endringer. Gjennom substansielle bidrag fra Gadamer, Habermas, Feder, Goehr, Talbot og Hauge, og frem til i dag har det vært en betydelig utvikling. Bare innenfor Irgens-Jensens og Grüner-Hegges levetid forandret denne tenkningen seg drastisk. Til forskjell fra den gang, kan verket nå *være* mer og *romme* flere aspekter. Verket kan altså representere mer enn hva de tenkte om det, den gang. Men en slik kognitiv utvikling går sakte. På grensen til det umerkelige. Når Irgens-Jensen og Grüner-Hegge reflekterte over dette på 1920-tallet, var de heller ikke kjent med hvilken retning historien ville utvikle seg i.

Feders aktualisering og videreføring av Gadamer gir en direkte innfallspor til en forståelse av situasjonen mellom de to. Deres kommunikasjonsform og forståelsen av dem både enkeltvis og samlet. Dette påvirker derfor hvilke typer kilder man må forholde seg til underveis i forskningen og hvordan vi møter og vurderer disse videre. Som tidligere nevnt eksisterer det for eksempel få gode intervjuer av Irgens-Jensen, samtidig som man på den andre siden har bevart en rekke intervjuer med Grüner-Hegge. Det leder til at man opplever en dialektikk mellom to forskjellige typer kilder i forskningsprosessene videre.

Med Irgens-Jensen må vi først konsentrere analysene mot notene, slik hans notasjonshandlinger og intensjoner artikuleres i skisser, manuskripter og andre kilder. Dette inkluderer analyser av de tre omtalte verk, deres idéutspring og videre bevegelser, for å kunne danne en forståelse av hvordan komponistens arbeidsprosesser med disse, også virker inn på fremtidige formidlingssituasjoner. Vi skal senere også se nærmere på hvordan Irgens-Jensens selv omtalte verkene. Det vil si gjennom dagspressen, i konsertprogrammer og andre kilder, og stille disse observasjonene i et forhold til de funn vi avdekker i notekildene. Her vil jeg også løfte frem ulike elementer ligger til grunn i vurderingen av de tre verkene karakter, deres estetiske kvaliteter og historiske kontekst, som alle er utslagsgivende for forskningsprosessen i prosjektet.

Med Grüner-Hegge skal vi så *replisere* ved å undersøke, legge til og anvende dirigentens muntlige redegjørelser for arbeidsprosessene, slik dette avdekkes gjennom intervjuer. I tillegg kan vi også studere hans notater og inskripsjoner slik disse preger komponistens manuskripter. Alt i alt avdekker vi en kontekstualisering rundt verkene som er avgjørende for å forstå materialets iboende problemstillinger. Langsomt vil vi avdekke en

158 «This historical-philological method begins where philosophical hermeneutics leaves off. Its “artificial” understanding is a methodical correction of “natural” anticipatory understanding. The exegete will surely never presume to have reached his goal.» (Feder and Macintyre, 2011: 90)

stadig tilbakevendende problematikk, hvor utøverens tilnærming til verket etter hvert skiller seg fra komponistens tilnærming.

Men før vi kommer så langt er det imidlertid nødvendig å belyse en rekke metodologiske problemstillinger, slik disse har kommet til syne i dette avhandlingsarbeidet. Sørbo legger følgende premissgrunnlag for vår vei videre:

Valg av noteutgaver kan knyttes til det faktum at ingen fortolkning av et eldre musikkverk kan starte fra bar bakke, det forutsetter i det fleste tilfeller et partitur som inngangsport. Et partitur, i form av en editert noteutgave, forutsetter igjen redaktørens fortolkning av verket. Dermed kan vi betrakte valg av noteutgave som en viktig og uunngåelig betingelse for å skulle fortolke verket.¹⁵⁹

For at en redaktør skal kunne fortolke et verk i den hensikt om å fremstille en utgave av det, må fortolkningen i første rekke rette seg mot komponistens notetekstlige kilder. Vi skal derfor bevege oss steg for steg gjennom denne grunnlagsprosessen, ved å ta for oss ulike kildebegreper og belyse nevneverdige observasjoner av disse, slik dette kan knyttes opp til komponistens arbeidspraksis. Dette er kildebegreper som skisser, utkast, manuskripter, stemmematerialer, avskrifter og renskrifter. I vårt neste kapittel skal vi derfor løfte frem egenartede problemstillinger som kommer til syne gjennom analysene av Irgens-Jensens kilder, og etter hvert se nærmere på hvilke særegne forhold disse kildene omslutes av.

159 Sørbo 2017: 21

DEL II

2.3 Kildekritiske observasjoner

Værkets tekst eller tekster er alltid båret af et fysisk medium, *dokumentet*. Og dokumentet (også kaldet tekstbæreren eller overleveringsbæreren) øver alltid, men ofte ubevidst for den læsende, indflydelse på, hvordan teksten forstås.¹⁶⁰

I de neste kapitlene vil vi gå i dybden på særskilte trekk rundt komponistens kilder og hans arbeidsmåter, slik dette kommer til syne i ulike faser av edisjons- og publiseringsarbeidet. Med andre ord skal vi nå bevege oss inn i ganske klare edisjonsfilologiske problemstillinger, hvor vi vil ta utgangspunkt i det materialet som utgjør senteret for denne forskningen, nemlig Irgens-Jensens notetekstlige kilder. Dette er kilder som komponistens skisser, utkast, manuskripter, avskrifter, renskrifter og stemmemateriale. Rettere sagt søker vi altså å skape en form metadataoversikt.

Både i denne avhandlingen og de senere publiserte edisjoner, vil kildene innordnes og presenteres i en trinnvis oppføring, i henhold til det som omtales som en *enumerativ bibliografi*¹⁶¹. David Greetham forklarer begrepet på følgende måte:

Any textual scholar must therefore practice both descriptive and enumerative bibliography, employing the latter first, partly as a means of gaining access to the basic materials upon which an edition will depend (i.e., knowing which depositories are most likely to contain the primary textual sources), and partly as a device for systematizing these materials, reducing them to a list-format that will represent their nature and their relationship with each other (e.g., identifying different editions or states of the text, or manuscripts written in the same hand or in the same scriptorium).¹⁶²

Begrepet bibliografi må i denne sammenheng ikke misforståes, da det er et kjent faktum at begrepet anvendes noe ulikt i forskjellige fagmiljø. Bare i Norge ser vi at bibliografibetegnelsen, og det innholdet som en enumerativ bibliografi tar opp i seg, benyttes ulikt mellom institusjoner, fagdisipliner og fagmiljø.¹⁶³ Greetham poengterer dette på følgende måte:

[...] the term «bibliography» has become a rather slippery one of late, and its scope is by no means yet fixed. But most bibliographers agree that its central meaning must involve a study of the physical form of books, both manuscripts and printed. Some bibliographers, particularly those practicing the «hard» bibliographies [...], would regard textual criticism and textual editing as merely an offshot of bibliography so conceived. Others would exclude the study of mere enumerative bibliography from bibliography proper since it seems to lack sufficient technical rigor. However, since there are several points (particularly in the study of early printed texts and manuscripts) at which the listing is not only desirable but necessary, it seems unwise to ignore enumerative bibliography entirely.¹⁶⁴

Til tross for at det er en nevneverdig problematikk rundt denne begrepsbruken, argumenterer Greetham likevel for at begrepet har et visst nedslagsfelt. Videre sidestiller han det også med betegnelsen *systematisk bibliografi*¹⁶⁵, hvor Greetham betegner den *enumerative* som en kompilativ, det vil si sammenstillende,

160 Kondrup 2011: 273

161 Det vil si en oppregnende bibliografi. (Kondrup 2011: 273)

162 Greetham 1994: 23

163 Dette fører til at man relativt ofte får en upresis begrepsoppfatning, som igjen medfører at begrepet *enumerativ bibliografi* ofte må forklares i en forberedende fase av et edisjonsfilologisk arbeid. Viser blant annet til relevante forskningserfaringer fra det omfattende kildesorteringsarbeide av Marius Moaritz Ulfrstads etterlatte verkproduksjon i privatarkiv PA- 1241 Marius Moaritz Ulfrstad ved Riksarkivet, Sognsvann, Oslo.

164 Greetham 1994: 13

165 Av hensyn til avhandlingens lengde kommer jeg ikke til å gå inn på ulike kritikker av Greethams forskning. Men G. Thomas Tanselle gjør seg noen betraktninger rundt Greethams behandling av begrepsparet *Descriptive Bibliography*: «Several manuals of

bibliografi. En slik begrepsforståelse er nokså billedgjørende for det målet denne delen av forskningsprosessen strever mot. Vi søker altså å fremstille en sammenstillende liste over alle tilgjengelige kilder.¹⁶⁶ Senere vil også en dypere vurdering av disse avdekke deres innbyrdes forhold, gjennom det som til slutt blir til et *kildehierarki*. Hensikten med å innordne kildene i et slikt hierarki, er å single ut potensielle hovedkilder i det edisjonsfilologiske arbeidet videre. Johnny Kondrup nyanserer det på følgende måte:

Den enumerative bibliografi befinner sig i et grænseområde til editionsfilologien og kan med nogen ret betragtes som en forberedende videnskab hertil. Editionsfilologen kan bruge den enumerative bibliografis resultater og metoder til at skaffe sig oversigt over alle dele af et forfatterskab (alle bøger, tidskriftsskriftartikler, aviskronikker, breve osv.) eller over alle kilder til et værk (alle tryk, manuskripter, korrekturer, afskrifter, båndindindspillinger osv.) Desuden kan editionsfilologen benytte den enumerative bibliografis metoder til at systematisere sit indsamlede materiale rigtigt. Dette arbejde henhører under første fase av filologens arbejdsproces, den kritiske gennemgang av tekstoverleveringen, mønstringen og udredningen af de eksisterende kilder [...]¹⁶⁷

Vi må her ta med i betraktningen av vi leser Greetham og Kondrup i de sammenhenger som deres synspunkter relaterer seg til. Greethams bidrag er først og fremst en fyldig og vid introduksjon til det tekstkritiske feltet, hvor edisjonsfilologien settes i sammenheng med editering av historiske tekster og skrifter. Kondrups bidrag behandler derimot edisjonsfilologiske begreper slik disse relaterer seg til hans arbeider med *Søren Kierkegaards Skrifter*.¹⁶⁸ Med andre ord springer begge bøker ut av arbeider innen det litterære feltet og ikke det musikkfilologiske som sådan. Dermed må vi også være klar over at i musikkfilologiske sammenhenger vil en innsamlende og sammenstillende prosess over alle tilgjengelige kilder, utarte seg noe ulikt enn fra annen edisjonsfilologisk forskning. Rettere sagt vil den enumerative bibliografien da også søke og ta opp i seg andre type kilder enn de rent notetekstlige. Dette inkluderer da kilder som brev, dagbokopptegnelser, avisanmeldelser, lydinnspillinger m.m. Det vil si alle typer kilder som frembringer relevant informasjon i arbeidet med å fremstille en ny utgave. Samtlige av disse vil så sammenstilles i en komplett kildeliste til det aktuelle verk.

For denne avhandlingen må vi derimot trekke en prinsipiell grense for hva vi inkluderer i de neste underkapitlene. Vi må med andre ord nå skille mellom hvordan den enumerative bibliografien adresseres i de senere publiserte editerte utgavene¹⁶⁹, og hvordan vi benytter elementer fra denne i avhandlingsteksten. Det betyr i praksis at i den enkelte editerte og publiserte utgave vil den enumerative bibliografien gå betraktelig mer i dybden på samtlige detaljer ved kildene til de omtalte verk.^{170,171} Det som derimot presenteres i denne avhandlingen er en generell fremstilling og sammenslutning av nevneverdige trekk og tendenser fra kildestudiene til de tre verk. Dette for å kunne nå frem til dypere problemstillinger som avdekkes i komponistens kildemateriale og som er relevante for drøftingen i denne avhandlingen videre. Utover i de neste kapitlene vil

bibliographical and textual study that include short treatments of descriptive bibliography have done somewhat better in explaining the field, but none is entirely satisfying. For example, D. C. Greetham's chapter "Describing the Text: Descriptive Bibliography [...]" in his *Textual Scholarship: An Introduction* (1992, 1994) is limited to title-page transcription, signature collation, pagination register, and list of contents; and the discussion of format in the previous chapter [...] is not always clear and includes diagrams that are sometimes useless [...] or misleading [...].» (Tanselle 2018: 5)

166 «A well-planned edition, then, begins with detailed critical research into the sources.» (Grier 1996: 38)

167 Kondrup 2011: 274

168 Hvor Kondrup blant annet er medredaktør

169 Utgavene av *Klaverkvintetten*, *Canto d'omaggio* og *Symfoni i d-moll*

170 Det vil si samtlige kilders fysiske og tekniske egenskaper. Greetham adresser dette gjennom begreper som: «form, materials [materialtype som papir, arktyper m.m.], writing instruments, inks [skriftredskaper og bruk av blekk eller penn m.m.], format [kildeformater som enkeltstående eller foldede sider], binding [om kilden for eksempel er innbundet i ryggen]» osv. Greetham drøfter også flere historiske aspekter ved dette i Greetham 1994: 47–75.

171 Kondrup gir også en fyldig redegjørelse av denne prosessen i kapittelet 7.4. *Den bibliografiske beskrivelse*. I ulike underkapitler gir Kondrup en inngående beskrivelse av de ulike leddene i dette arbeide, som: 7.4.1 Quasi-faksimile-titelblad, 7.4.2 Formatbetegnelsen, 7.4.3. Kollationsformlen (læggformlen), 7.4.4. Signatur-formlen, 7.4.5. Pagineringsformlen og 7.4.[6]. Indholdsoversigt. Kondrup 2011: 303–322

også analyser av paleografi og notasjon, kildeevaluering og kildekritikk bidra, på hver sin måte, inn i denne drøftingen. Hver av disse utgjør selvstendige parametere vi etterfølger fremover i forskningsprosessen. Det vil si at vi observerer hvorvidt det foreligger utviklinger i materialet innenfor disse parameterne over tid, eller om disse fremstår stabile. De vurderinger som følger fra hver og en av disse analysene, vil utgjøre sentrale enheter i det som til slutt danner en samlet erfaring fra det kildekritiske arbeidet. Og det er i denne samlede erfaringen vi finner et grunnlag og en bedre posisjon for å drøfte de virkelig store spørsmålene som dette materialet avdekker. De ulike trinnene i en enumerativ bibliografi vil derfor alle bidra til å igangsette disse interdisiplinære prosessene. Dette er helt enkelt en begynnelse, av en mye større og omfattende prosess.

Betegnelsen *manuskripter* må også gis en videre forklaring. Som nevnt tidligere i kapittelet er altså hensikten med en enumerativ bibliografi å sammenstille en liste over alle tilgjengelige kilder. Og disse kan, som nevnt ovenfor, også involvere andre type kilder enn rene notemanuskripter.¹⁷² Da må vi snarere forsøke å definere hva som kan tilfalle under betegnelsen manuskripter. For å tilnærme oss dette begrepet kan vi la Greetham først få etablere et utgangspunkt for oss. Greetham konkluderer:

The term "manuscript [...]" should first be defined. "Manuscript" is no problem; it means written by hand [...].¹⁷³

Notemanuskripter kan altså være alt fra løsrevet skissemateriale og skissebøker til verktuakast og renskrevne partiturer og stemmer klare for trykking.¹⁷⁴ I tillegg til egenhendige manuskripter kan det også være snakk om avskrifter.¹⁷⁵ Kondrup gir også en fylldigere definisjon på betegnelsen:

Manuskript og håndskrift er synonymer, [...] [...] manuskript [betegner] hovedsakelig [...] nyfilologiens ikke-bogtrykte materiale (kladder, renskripter, afskrifter; også breve, dagbøker og dokumenter). Til moderne manuskripter hører også dem, der er skrevet på maskine (undertiden kaldet maskinskrifter, på tysk Typoskripte).¹⁷⁶

For denne avhandlingen må vi derimot spisse betegnelsen *manuskript* noe videre, slik at selve begrepsanvendelsen blir mer presis. I inndelingen og katalogiseringen av Irgens-Jensens kildematerialet ved Nasjonalbiblioteket i Oslo, benytter musikkksamlingen betegnelsen *egenhendige manuskript*.¹⁷⁷ Om vi skal følge den begrepsdefinisjon som legges til grunn av Greetham og Kondrup, vil et slikt begrep egentlig involvere samtlige type kilder, ført i hånd av komponisten¹⁷⁸, som skisser, brev, stemmemateriale osv. Med andre ord kan begrepet *egenhendig manuskript* indikere hva som helst av kilder, om det bare foreligger i autograf av komponisten.¹⁷⁹ Men her skal vi merke oss at alt notetekstlig kildemateriale er katalogisert ved Nasjonalbiblioteket etter mer nyanserte benevnelser, hvor disse er stilet etter ulike kildetyper. Det betyr at musikkksamlingen har katalogisert skissemateriale som nettopp *skissemateriale* og *skisser*, og ikke under den vide fellesbetegnelsen *manuskripter*. De har også katalogisert stemmemateriale under *stemmer* og *stemmemateriale*. Det som derimot får betegnelsen *egenhendige manuskript*, er det komplette partituret av verket, i autograf av komponisten.

172 Som for eksempel håndskriftlige kilder og trykte kilder, samt kilder i andre slags medier. Jørgen Langdalen fører dette i pennen når han i sin beskrivelse av Svendsenprosjektet beskriver *andre typer kilder* som: «Håndskriftlige kilder omfatter brev, dagbøker, notater og andre manuskripter, skrevet av komponisten eller andre. Som håndskrifter regnes også forlagsprotokoller og regnskapsbøker. Trykte kilder er for eksempel anmeldelser, intervjuer og reportasjer. Tidsskrifter og bøker fra samtiden kan inneholde relevant materiale. Bilder og filmopptak av komponisten eller andre personer, utøvere, orkestre osv. kan også kaste lys over verket. Lydopptak av musikken på fonogram eller i radiosendinger er av stor interesse; det er også radiointervjuer og annet kringkastet reportasjestoff.» (Langdalen 2014: 14)

173 Greetham 1994: 47

174 Langdalen 2014: 11

175 Langdalen 2014: 11

176 Kondrup 2011: 41

177 Viser her til ulike betegnelser benyttet under kildebeskrivelser av Irgens-Jensens kildemateriale, slik dette fremgår blant annet via søketjenesten Hanske.

178 Eller i autograf.

179 Begrepet egenhendig peker således på forståelsen «ført i hånd av opphavskvinnen/mannen».

Avskrifter av partiturene kan også tilfalle under betegnelsen manuskripter, men disse spesifiseres nærmere av musikkksamlingen som nettopp det de er, avskrifter.¹⁸⁰ I denne avhandlingen legger jeg derfor denne forståelsen av begrepene *manuskript* og *egenhendig manuskript*, til grunn. På den måten følger jeg her samme praksis slik disse er etablert av Nasjonalbiblioteket, Oslo. Dette følger for så vidt også en lignende praksis fra Svendsenprosjektet. I arbeidet med å samle kildematerialet og innordne dette i det tidligere nevnte kildehierarkiet, legger de følgende premisser til grunn for valget av hovedkilde¹⁸¹:

Det blir valgt én, og bare én hovedkilde (primary source). Alle kommentarer blir formulert i forhold til denne hovedkilden, og en går ut fra at leseren har notebildet fra JSV, og bare det, fremfor seg. Hovedkilden representerer det øverste trinnet i kildehierarkiet. Valget av hovedkilde skal ta utgangspunkt i hovedmålet om å avspeile Svendsens seneste intensjon. [...] Hvis verket ikke er trykt, benyttes som oftest seneste egenhendige manuskript fra komponisten.¹⁸²

I og med at verken *Klaverkvintett*, *Canto d'omaggio* eller *Symfoni i d-moll* er tidligere utgitt¹⁸³, betyr det at vi kun trenger å konsentrere oss om Irgens-Jensens egenhendige manuskripter videre. Dette inkluderer da både de kilder som Nasjonalbiblioteket omtaler som avskrifter og renskrifter, så vel som manuskripter i autograf. Prinsippene til Svendsenutgaven legger da «*seneste egenhendige manuskript fra komponisten*» til grunn, da man over flere år har erfart at disse sistekildene avspeiler komponistens seneste intensjoner. Men som vi skal senere se i denne avhandlingen, vil en slik kildetilnærming by på en rekke problemer i et edisjonsfilologisk arbeid på Irgens-Jensens verker.

Vi skal nå bevege oss inn i de ulike kildekategoriene for å ta disse nærmere i øyensyn. Dette for at vi bedre grad skal kunne opparbeide oss erfaringer og inntrykk av hvordan Irgens-Jensen arbeidet med verkene sine, over ulike type kilder. Erfaringer som vi senere vil trekke med oss i den samlede vurderingen av forskningsposisjonen i dette prosjektet.

I en prosess hvor vi avdekker ulike karakteristiske trekk ved de ulike kildetyperne, må vi samtidig være observante på hva vi faktisk studerer. Det betyr at vi i første rekke må ta i betraktning at vi studerer *en type* kilde, slik den foreligger fremfor oss. Her vil man for eksempel avdekke kildens forfatning, innhold og komponistens skrivemåter m.m. Men i andre rekke må vi også ta med i betraktningen at en slik kritisk lesning også vil søke og forstå hvilken intensjon som ligger grunn for selve skriftutførelsen i disse kildene. Med andre ord *hva* notasjonen egentlig avspeiler, og *hvem* avspeiler notasjonen *til*? Rettere sagt hvem er notasjonen egentlig ment for? For en skisse vil i sin blotte eksistens fremstå som noe annet enn et stemmemateriale eller et klaverpartitur. Og en kladd vil således noe annet enn en avskrift. DCMs retningslinjer påpeker dette nokså klart når de poengterer følgende:

The different types of documents (sketches, drafts, autograph ink fair copy, transcript, score, orchestral material, printed editions) reflect various stages in the creative process and hence different sets of information; furthermore, they address distinct audiences such as the author self, copyists, conductors, accompanists, musicians and singers or the general audience, again with different layers of information.¹⁸⁴

Vi har altså her å gjøre med ulike nivåer av informasjon i de aktuelle kildene, hvilket også peker på behovet for å klarstille denne dynamikken i komponistens notasjonspraksis.¹⁸⁵ Rettere sagt må vi søke å forstå

180 Slik vi blant annet ser musikkksamlingen benytter begrepet gaveavskrifter. Senere i avhandlingen skal vi derimot drøfte nærmere hvordan avskriftsbetegnelsen defineres og anvendes videre.

181 primærkilde

182 JSV 2019: 61

183 På musikkforlag.

184 DCM 2013: 20

185 «Each type of source can yield various sorts of information.» (Grier 1996: 110)

komponistens intensjon med egen notasjon slik den foreligger i ulike type kilder. Dog skal vi være varsomme med å ikke blande intensjonsbegrepet i denne sammenheng. For her drøfter jeg ikke notasjonens evne til å bære verkets overordnede mening, som igjen kan synliggjøre komponistens overordnede intensjon med *verket*.¹⁸⁶ Komponistens intensjon med verket og komponistens intensjon med notasjonen må her forstås som to ulike drøftinger. Vi må derfor bevege oss dypere inn i den bakenforliggende dynamikken som driver notasjonshandlingen selv. Dette for å opparbeide oss en mer nyansert forståelse av hvordan Irgens-Jensens notasjonspraksis endrer seg i forhold til de ulike kildenes egenart. Senere i avhandlingen vil jeg også drøfte mer subtile trekk ved komponistens notasjonspraksis.

I dette kapittelet skal vi derimot se nærmere på en rekke særskilte egenskaper ved Irgens-Jensens ulike kildekategorier, og drøfte hvordan disse preger kildevurderingene¹⁸⁷ videre. Vi går helt enkelt i gang med å synliggjøre enkelte elementer ved komponistens skisseringsstadium. Kommentarene som følger baserer seg både på egne observasjoner, observasjoner gjort av andre bidragsytere og noe teoretisk belysning fra metodologien.

2.3.1 SK – Skisser og utkast¹⁸⁸

Vollsnes peker på følgende aspekt ved Irgens-Jensens etterlatte kildemateriale:

På en større konvolutt blant [Irgens-Jensens] [...] papirer fra slutten av 1920-årene står det med stor, kraftig skrift:

Jeg ønsker at alle mine etterladenskaper skal brændes, *alle* utkast og notater, i ord, toner og (selvfølgelig!) farver.

Undtagen Violinsonaten i B-dur

ariationsverket

Passacaglia

Quinteten

(Rosestaden, de beste barnerim og fabler og sangene i den *utvalgte* bunke)

Ludvig Irgens Jensen¹⁸⁹

Undersøkelsene av kildematerialet¹⁹⁰ som faller under denne kategorien, avdekker hvor påfallende liten mengde materiale som finnes bevart for ettertiden. Om vi skulle ha vurdert dette i forhold til verkenes formstørrelser, verkenes varighet¹⁹¹ og orkestreringsomfang, skulle det kanskje tilsi at vi heller ville vært i besittelse av en betraktelig større mengde skissemateriale. Det er derfor en overveiende stor sannsynlighet for at komponisten har kastet eller destruert mengder med skisser og utkast over årenes løp. Dette er også til dels bekreftet av Irgens-Jensens arvinger.¹⁹²

Om vi derimot konsentrerer oss om det skissematerialet som utgjør grunnlaget for de tre verkene i dette prosjektet, bærer disse kildene preg av å ha vært lite gjenstand for kritisk gjennomgang. I arbeidet med

186 *Komponistens intensjon og verkenes intensjon* vil bli drøftet gradvis utover i avhandlingen.

187 «Music philology has tended to be somewhat conservative in regards to both theory and practice, with little awareness of [...] the different kinds of sources representing the several stages in the compositional process: from brief ideas jotted on a scrap of paper, over sketches often in short score and rewritten and extended in the draft, to finally finishing off the compositional process by completing an ink fair copy which might then be used as a printer's manuscript for the printed edition.» (DCM 2013: 10)

188 «History of the Creative process: [...] 1. Drafts (fragmentary sketches or a continuous rough draft in the format of just the melody, a piano reduction, short score, or a full score) [...]. With an ideal source situation, this investigation goes from the first sketch to the final version puts all the composer's versions into chronological order.» (Feder and MacIntyre 2011: 80)

189 Vollsnes 2000: 395

190 til de tre omtalte verk i dette prosjektet

191 som i duratalengde

192 Referanse ved Olav Irgens-Jensen, senere også ved Harald Irgens-Jensen.

bibliografien til disse, avdekket doktoranden gjentatte ganger at skissematerialet var enten feilplassert på verkstittel, kildetype eller at enkelte partiturutkast var feilplassert over ulike arkiv.¹⁹³ Dette er dog ikke unaturlig i tilfeller når man søker opp relevante kilder til et utgavearbeid. Men det understreker behovet for at man i denne fasen har en noe utvidet tilnærming i kildesøket og til hvilke kildetyper man faktisk kan avdekke i dette materialet. Her må vi også vurdere hvorvidt en utvidet tilnærming til andre verk av komponisten, også kan avdekke lignende tilfeller med feilplasserte kilder. En slik innfallsvinkel vil da være relevant for fremtidig edisjonsfilologisk forskning på Irgens-Jensen.

Alt i alt peker dette på et prekært behov for en grundig gjennomgang av eksisterende skissemateriale av komponisten og samtlige skissebøker som er bevart for ettertiden. Her vil egne fordypningsstudier av disse gi oss et mer nyansert bilde på hvordan komponistens skisseringsteknikker forløp i detalj. For eksempel hvordan skissene først ble nedtegnet, deretter bearbeidet og videreutviklet, og hvorvidt det eksisterer tendenser og avvik i disse prosessene. Men som allerede nevnt i innledningen sikter ikke dette forskningsprosjektet seg inn på dypere skissestudier¹⁹⁴ og skisseringsteknikker hos denne komponisten.¹⁹⁵

Når store deler av skissematerialet er destruert over årenes løp, setter dette klare premisser for hvordan den helhetlige forskningsprosessen vil forløpe videre. Da må vi blant annet vurdere hvilken betydning disse skissestudiene egentlig utgjør i arbeidet med å fremstille kritiske utgaver av verkene, i sin helhet.^{196,197} Et kritisk spørsmål i denne sammenheng vil da peke på hvordan vi kan oppnå en forståelse av hvordan verkene oppstod, når vi ikke har tilgang på et rikt materiale med skisser? Dette er tematikk vi vil vende tilbake til senere i avhandlingen. På nåværende tidspunkt kan vi midlertidig fastslå at det er utfordrende å opparbeide seg et fullstendig bilde av denne første fasen av komposisjonsprosessen, kun basert på studier av de bevarte skissene alene. Og i tilknytning til en enumerativ bibliografi er det kun et mindre utvalg skisser som derfor anses som karakteristiske og relevante eksempler for denne avhandlingens drøftinger.

For at ikke ulike filologiske begreper skal forveksles videre, er det behov for å trekke opp noen skillelinjer mellom hva som betegnes som skisser og hva som kan betegnes som utkast. Dette er ikke en uproblematisk øvelse, men heller ikke en uvanlig en.¹⁹⁸ Christophersen fastlår nemlig følgende i sin avhandling om skissestudiene til Johan Svendsens verker:

[...] despite a long tradition of sketch studies, it appears to be difficult to establish a unified or shared terminology concerning, for example, types of sketches. While some particular terms reoccur, one and the same term often applies to different sketch types, depending on the era or composer in question, for example.¹⁹⁹

193 Slik jeg blant annet redegjør for dette i det vitenskapsmetodiske essayet «Perspektiver på musikk-filologiske metoder» Holm 2019.

194 «Sketch study has become a discipline in its own right.» (Grier 1996: 110)

195 Se kapittel 1.3 *En problemformulering*.

196 «Sketches are mainly consulted to answer questions regarding the genesis of the musical text and the chronology of works. Their relevance for the musical analysis of the finished composition is a matter of debate.» Sitert i Christophersen 2015: 148, hvor han viser til: Bonn Beethoven-Haus, «Draft research (continuation)».

197 «The sketches do not contribute to the understanding and actual enjoyment of a work. They are superfluous to the understanding of a work of art, certainly—but not to the understanding of the artist, if this is to be complete and comprehensive. For they assert something that the finished work, where every trace of the past has been shed, suppresses. And this extra something that the sketches offer belongs to the biography of Beethoven the artist, to the history of his artistic development.» (Gustav Nottebohm sitert i Johnson 1985: 5)

198 Viser til Grove Music Online's flersidige definisjon: «A composer's written record of compositional activity not itself intended to have the status of a finished, public work. A sketch may record work in progress on a specific composition or may be made independently of any such project; while typically fragmentary or discontinuous, even consisting of no more than a few notes, a sketch may also represent a more fully worked-out musical idea. Even though a sketch might be sufficiently extensive and fully notated as to be performable, its origin as an essentially private notation distinguishes it from a composer's manuscript [autograph] of a completed work, a document typically intended as the basis for subsequent copying and publication. The term 'sketch' usually refers to an idea recorded in musical notation, but may be extended to include verbal remarks or the numerical tables and rows frequently used in the composition of serial works.» (Marston 2001)

199 Christophersen 2015: 129

Christophersen knytter denne vide begrepsforståelsen i et forhold til den enkelte komponists arbeidsmåte, og følger sånn sett Laszlo Somfai som i utgangspunktet²⁰⁰ argumenterer for at:

The physical appearance as well as the function of sketches is so diverse in the workshop of different composers that the applied terminology seems to be a key issue.²⁰¹

Vi kan også trekke lignende slutninger fra de få mengder med skissemateriale som er bevart etter Irgens-Jensen. For materialet fremstår som en sammenblanding av ulike type skisser, enten i form av enkeltskisser på ulike løssblad, eller i større partiturutkast over flere sider. Ved første øyekast utarter skissematerialet seg som kilder av en ganske ordinær karakter, om vi ser dette i forhold til det stadiet av komposisjonsprosessen som skisser og utkast representerer. Det vil si at det i første rekke er snakk om et skissemateriale som er ført i både blekk og ulike blyanter. Enten hver for seg i hver enkelt kilde, eller av og til samlet på samme side. Skissematerialet kan også inneholde forsøk på renskrift av orkesterstemmer, eller som større utkast på selvstendige løssblad fra tidligere partiturerkilder, hvilket implisitt peker på en utfordring videre. For slik skissematerialet er arkivert og katalogisert ved Nasjonalbiblioteket i Oslo, gjenspeiler begrepet skissemateriale i større grad en samlebetegnelse hvor både utkast og skisser kan eksistere side om side, i samme mapper. Kun i noen tilfeller har enkelte utkast fått en annen klassifiseringsbetegnelse fra resten av skissematerialet, og har blitt katalogisert deretter.²⁰² Men Nasjonalbibliotekets samlebetegnelse gir ingen indikasjon på hvordan jeg forstår dette kildemateriale i forholdet til Irgens-Jensens arbeidsprosesser. Og i slike tilfeller er det prekært å foreta en distinksjon på hva slags type skisse, eller kildekategori, man faktisk analyserer:

Om *skissene* gir oss et innblikk i en begynnelse av en skapende prosess, representerer *utkastene* en indikasjon på hvor den skapende prosessen befinner seg mellom skissene (*sketches*) og det egenhendige manuskriptet (*autograph score*). Eller slik Christophersen omtaler dette i forholdet til Johan Svendsens arbeidsfaser:

In his most complex mature works, then, Svendsen seems to have sketched in the following phases [...]:

1. *Memo sketches*: Catching germinal ideas on paper.
2. *Exploration sketches*: Exploring possibilities and/or steering germinal ideas towards the work he has in mind. Generating raw material.
3. *Particella/continuity draft*: Composing the musical material bar by bar and (especially in Svendsen's case) planning out the texture in detail. In this phase, the syntactic structure of the work is explored and realised.
4. *Autograph score*: Based on relatively detailed drafts, the orchestration would be further explored and realised as he composed the score. Svendsen signed and dated these autograph scores at the end, which *intentionally* marked the completion of the work.²⁰³

Slik vi ser av Christophersens modell finner vi utkastene under punkt 3, *particella* og *continuity draft*. Vi kan i liten grad hevde at Irgens-Jensen arbeidet med *particell*-systemer, slik vi blant annet er kjent med denne arbeidspraksisen fra Fartein Valen.²⁰⁴ Men det er absolutt grunnlag for å hevde at flere av utkastene som

200 Christophersen argumenterer dog videre i sin avhandling for et noe motsatt syn av Somfai.

201 Sallis 2004: 114

202 Slik distinksjonen av disse begrepene kommer til syne gjennom Nasjonalbibliotekets søketjeneste Hanske. Viser også til erfaringene rundt kilden **B-PREV** i den kritiske utgaven av Irgens-Jensens *Klaverkvintett*, hvor kilden er lokalisert sammen med skissematerialet til verket, rettere sagt i Mus ms a 5866: e. Upublisert forskningsresultat. (Holm 2023: 52)

203 Christophersen 2015: 14

204 Viser blant annet til Engeset, B.: Fartein Valen, 'La Isla de las Calmas for orkester, op. 21'. Kritisk-vitenskapelig edisjon. Norsk musikkarv/Norsk musikkforlag, 2019 og Engeset, B.: Fartein Valen, 'Nenia for orkester op. 18 nr. 1'. Kritisk-vitenskapelig edisjon. Norsk musikkarv/Norsk musikkforlag, 2019

finnes bevart, følger Christophersens definisjon av *continuity draft*. Særlig ser vi dette i partiturutkastet til *Klaverkvintetten*²⁰⁵. (Noteksempel 1 og 2)

Allegro molto moderato. I første version

Mus. ms. a 5966
Eske

Noteksempel 1: Side 1 i utkastet til *Klaverkvintett* (Mus ms a 5866: d, NB)

205 Viser til upublisert forskningsresultat, Holm 2023: 51. Her omtales partiturutkastet som kilde A.

32

Handwritten musical score for Klaverkvintett, page 32. The score is written on aged paper and consists of four systems of staves. The first system has five staves (two treble clefs, one alto clef, and two bass clefs). The second system has four staves. The third system has four staves, with a boxed-in section containing lyrics in Norwegian: "Inne skatungen av Le Myso Dag, / som vist er lost plog" and "my a lly frok". The fourth system has four staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, ff, p, pp), and articulation marks.

Noteeksempel 2: Side 32 i utkastet til Klaverkvintett (Mus ms a 5866: d, NB)

Kilden består av i alt 50 paginerte sider og fremstår omfattende i så måte, tatt i betraktning at vi her omtaler kilden som et partiturutkast. På linje med Christophersens definisjon kan vi hevde at Irgens-Jensen har på dette stadiet av prosessen, strukturert og ferdigkomponert lengre strekk av verket, takt for takt. Vi finner også elementer hvor komponisten har utforsket enkelte partier, hvor teksturen har fått en mer detaljert

utforming. Dog ser vi samtidig at verket er langt fra ferdigstilt, hvor vekslingen mellom bruk av blekk og blyant gir oss et innblikk av en stadig pågående skapende prosess hos komponisten. Slik vi ser dette fremgå av noteeksemplet fra partiturside 32,²⁰⁶ befinner komponisten seg fortsatt på et stadium hvor verket utformes. Det som opptrer med blekk kan gi inntrykk av å ha blitt satt mer i «stein», enn det som opptrer med blyant. I tillegg registrerer vi at komponisten har gitt seg selv beskjeden om å huske på «slutningen av til Norges Flag». Enten fordi at det kan ha vært harmoniske eller melodiske elementer i denne slutningen han har ønsket å utforske videre, i utarbeidelsen av klaverkvintetten. Eller så kan denne innskriften ha oppstått i et øyeblikk som ikke er kontekstrelatert til klaverkvintetten i det hele tatt. At komponisten simpelthen har tatt det dokumentet han har hatt for hånden og skriblet ned noe som falt ham inn i øyeblikket. Om verket på dette tidspunktet var ferdigstilt i en annen kilde²⁰⁷ kan denne innskriften ha blitt ført i kilden rett og slett fordi han hadde behov for et kladdemark. En slik vurdering er langt mer praktiskorientert, og kanskje litt mindre besnærende i forhold til Irgens-Jensens komposisjonsakt.

Eksempelene ovenfor synliggjør langt på vei noe av kompleksiteten som finner sted i kildevurderinger, hvor man søker å definere utkast som utkast, til forskjell fra skisser og egenhendige manuskript. På linje med Christophersen finner vi også en lignende vid definisjon i Barry Coopers begrepsbehandling, her sett i sammenheng med Beethovens arbeidspraksis:

a fairly long sketch [that] [...] tends to represent a relatively late stage of composition. It consists of a single-stave (occasionally two-stave) draft for an extended portion of a composition: a typical length might be an exposition of a sonata-form movement, but a draft may be shorter or longer, and sometimes covers an entire movement. In these drafts Beethoven can be seen fitting together the more fragmentary ideas made earlier into a coherent whole.²⁰⁸

Vi har nå lagt enkelte premisser til grunn for hvordan de filologiske begrepene skisse og utkast gir seg utslag i møte med Irgens-Jensens kildemateriale. Vi har også trukket opp en liten skillelinje for hvordan vi benytter disse to begrepene i ulike sammenhenger. I et overordnet perspektiv har dypere studier av komponistens skissemateriale dog vært av noe sekundær interesse for det videre tekstkritiske arbeidet, slik det også reddegjøres for i de publiserte utgavens kritiske kommentar.

Vi skal derfor vende blikket tilbake til den enumerative bibliografien og i en videre forlengelse av denne konsentrere oss om et mindre utvalg skisser. Som tidligere nevnt anses disse som karakteristiske og relevante eksempler utelukkende for denne avhandlingens drøftinger. De videre analysene av Irgens-Jensens skissemateriale har hovedsakelig vist at man kan dele dette materialet inn i to hovedgrupper:

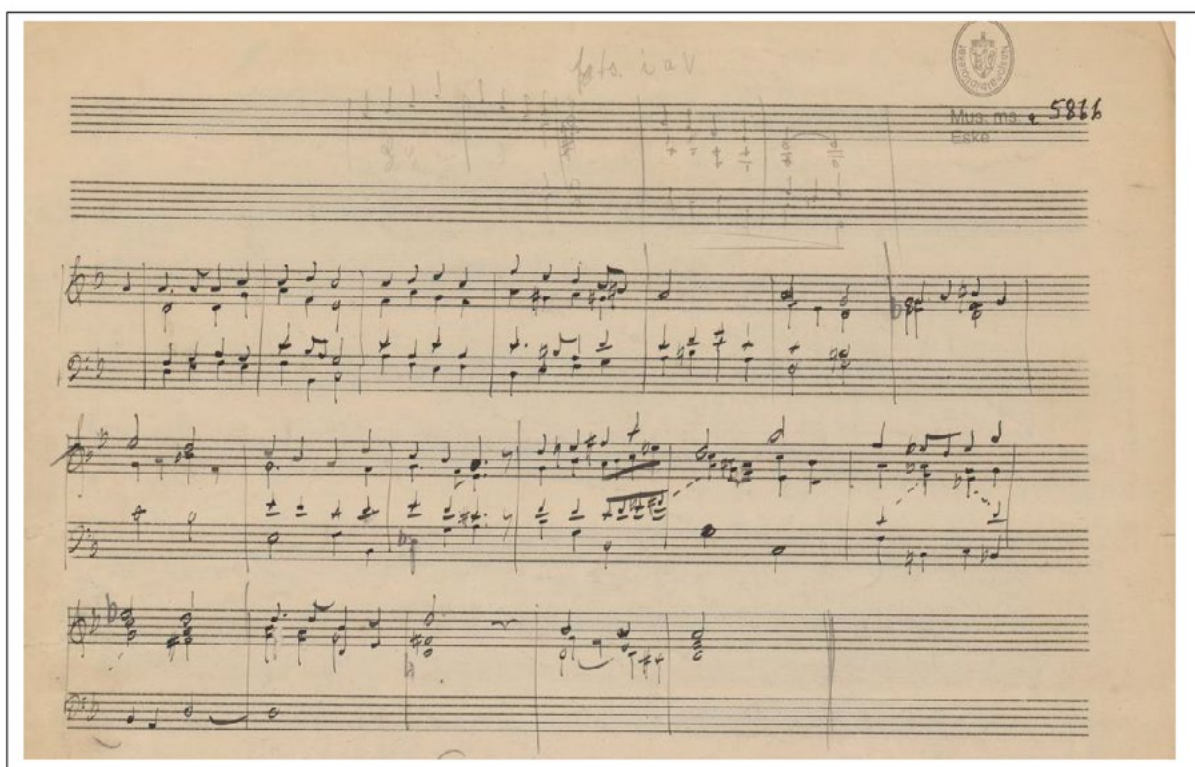
I

Denne første hovedgruppen peker på interessante tilfeller som bidrar til å belyse særegne forhold rundt komponistens arbeidsprosesser på skisseringsstadiet og viktige spørsmål videre. Dette dreier seg retttere sagt om hvordan ideer og verktøilblivelser først oppstår hos komponisten, hvordan ideene ble opprinnelig utformet og hvordan disse utvikles videre. Et relevant eksempel i denne sammenheng er skissen til komponistens *Klaverkvintett* fra ca. 1926 (Noteeksempel 3).

206 Se noteeksempel 2.

207 For eksempel kilde B (Mus ms a 5866: a NB)

208 Cooper 2004: 105



Noteeksempel 3: Skisse til Klaverkvintett (Mus. ms. a 5866: e, NB)

I eksempelet over kan vi observere komponistens opprinnelige utforming av koralen som danner grunnstammen i dette verket. I klaverkvintetten eksponeres dette materialet i a-moll, men i skissen over er koral-materialet opprinnelig utformet i d-moll. Helt umiddelbart vil slike observasjoner føre til at man nokså raskt forsøker å finne svar på hvilke av disse utformingene som oppstod først, a-moll eller d-moll? Dette kan fortelle oss noe om hvilken rekkefølge komponisten arbeidet i, utover det egenartede ved denne skissen alene. I en slik utledning er det for eksempel naturlig å anslå at koralen først ble utformet i d-moll, for så å bli transponert og utarbeidet i den tonearten Irgens-Jensen så hadde et behov for. Men en slik «merkverdig» tese virker på grensen til det banale. For den er merkverdig i den forstand at det bryter en viss forventning om komponistens forutseende relasjon til tonalitetsforhold og klangfarger, på skisseringsstadiet. Og det er lite hold i en slik tese om den kun baseres på funnet av en skisse alene.

Likevel merker vi oss at vi gjør lignende observasjoner i skisseutkastene til klaverkvintettens siste sider. I sin endelige form avsluttes verket i en tilnærmet sfærisk A-dur. Men i et partiturutkast til verkets siste side avdekker vi at komponisten har forsøkt å utforme en avslutning av verket, i en halvtone lavere. En avslutning i en nokså oppsiktsvekkende Giss-dur (Noteeksempel 4).

The image displays two systems of handwritten musical notation for a quintet. Each system consists of five staves: two for the upper voices (treble clef), one for the middle voice (alto clef), and two for the lower voices (bass clef). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper is aged and shows some staining. The word 'Sma' is written above the first staff of the second system.

Noteeksempel 4: Utkast til Klaverkvintett (Mus. ms. a 5866: e, NB)

Når vi gjør oss to lignende observasjoner innenfor samme verk, er det naturlig å vurdere hvorvidt vi nå ser tegn til en tendens i komponistens arbeidsmetodikk. Det melder seg derfor et behov for å se om lignende observasjoner har blitt gjort i andre nærliggende verk. Irgens-Jensen ferdigstilte orkesterverket *Tema con variazioni* i årene rett før *Klaverkvintetten*, fra 1925–26.²⁰⁹ I den endelige utformingen av verket blir hovedtemaet opprinnelig presentert i g-moll²¹⁰, men Vollsnes gjør seg følgende observasjoner i kapittelet *Musikken*:

I en av Irgens-Jensens skissebøker finnes et utkast til temaet [til *Tema con Variazioni*] (i giss-moll) hvor den første opptaktstonen ikke er undersekunden, men grunntonen, noe som gir en flatere effekt.²¹¹

Slik de aller fleste kjenner til, ferdigstilte Irgens-Jensen dette verket i en utforming hvor g-moll utgjør det tonale senteret, hvor også verkets opprinnelige tittel var: *Variationer og fuge i g-moll*.

209 «Vi vet ikke nøyaktig når Irgens-Jensen skrev dette variasjonsverket. På den listen vi tidligere har gjengitt, har han selv skrevet «sm 1925 Variationer og fuge op. 26». Vi vet ikke når listen ble skrevet, men det høres ganske sannsynlig at han fullførte verket sommeren 1925.» (Vollsnes 2000: 101)

210 Slik temaet blir presentert i verkets aller første takter, i klarinett- og fagottgruppen. Viser til Irgens-Jensen, Ludvig: *TEMA CON VARIAZIONI*. Utgitt på Norsk Musikforlag A.-S., Oslo. 1948. N.M.O. 7807 a

211 Vollsnes 2000: 110

Når vi i gjentatte tilfeller avdekker transponerte varianter og tonale «senkninger», står vi ovenfor to tilbakevendende spørsmål. I første rekke må vi forsøke å avdekke kronologien over hvilke av disse ideene som dukket opp først. Deretter må vi forsøke å forstå hvorfor sentrale skisser til verkenes idémateriale faktisk oppstår i andre tonearter. Har faktisk komponisten opprinnelig forsøkt å avslutte sin *Klaverkvintett* i en halvtone lavere? Eller ligger det andre årsaker til grunn for at han forsøkte en alternativ tonal utforming av verkets aller siste takter? Slike funn gir nødvendigvis ingen indikasjon på hvorvidt komponisten stilte seg likegyldig til hvilke tonaliteter han utformet ideene sine i. Men jeg tror svarene vi søker bunner i mer praktiske årsaker og er av den grunn betraktelig mindre myteomspunnet. Det er en enklere forklaring på dette som har med kontekstuelle forhold og komponistens arbeidshastighet å gjøre, noe vi straks skal komme tilbake til. Observasjonene over gir allikevel et bilde på hvordan Irgens-Jensen forholdt seg til ulike tonale plan underveis i skapelsesprosessene, både bevisst og ubevisst. Dermed preger det hvordan vi forstår Irgens-Jensen som en klangligorientert komponist og innen felt som instrumentering og orkestrering. Men før vi kan konkludere med dette midlertidig, må vi også ta de kontekstuelle forholdene med i betraktningen.

Utformingen av de ovennevnte skissene ble trolig til i samme periode som komponistens orkesterverk *Tema con variazioni*²¹². Deretter ble disse skissene videreutviklet til en mer helhetlig form, før komponisten tok videre fatt på et annet stort arbeid, nemlig *Passacaglia*²¹³. *Klaverkvintetten* ble altså til i årene mellom komponistens, til da, to største orkesterverk. Dette kan kanskje gi oss en indikasjon på hvilke årsaker som ligger til grunn for at disse skissene forekommer i andre tonearter. Og vi kan midlertidig konkludere med at de forekommer i disse transponerte variantene, fordi de trolig først oppstod slik. Denne påstanden vil jeg etterfølge når vi tar fatt på den andre skissegruppen. Jeg konkluderer her *midlertidig* fordi jeg her tar forbehold om hva et fremtidig forskningsprosjekt på Irgens-Jensens skissemateriale, og skisseringsteknikker, kan potensielt avdekke.

For hva ville alternativene være? Ville Irgens-Jensen først skissert denne koralen i a moll, for så å gjøre en fremstilling av det samme materialet i d-moll, bare for skriveutførelsen i seg selv? Eller som en øvelse i transposisjon? Det virker verken naturlig eller logisk. En mer sannsynlig tese kan være at han lekte med tanken at grunnkoralen i verket, kanskje skulle presenteres i en subdominantisk toneart, fremfor hovedtonearten. Og at det, av ulike årsaker, ikke ble slik fordi han hadde et større behov for å forankre grunnkoralen i verkets hovedtoneart, når det først kommer til syne litt over halvveis i verket. Men dette kan kun gi en forklaring på hvorfor koral materialet dukker opp i en annen toneart, enn hovedtonearten. Det gir ingen forklaring på hvorfor Irgens-Jensen utformet klaverkvintettens avslutning i en oppsiktsvekkende Giss-dur, ei heller utkastet til hovedtemaet i *Tema con Variazioni*.²¹⁴ Da vender vi tilbake til den opprinnelige vurderingen, hvor skissen ble nedtegnet på denne måten, fordi den først oppstod i denne utformingen. Samtidig merker vi oss nå at vi bør ta et visst forbehold om å trekke forhastede slutninger i dette, da det kun eksisterer små mengder med bevart materiale under denne kildekategorien. Med andre ord ville kanskje flere skisser på det samme koral materialet indikert noe ytterligere om hvordan, og i hvilken rekkefølge, han arbeidet i.

En midlertidig konklusjon peker altså på *en oppfatning* om at skissene ble utformet på denne måten, fordi det trolig er komponistens første nedtegnelser av dem. Og i en første nedtegnelse av dette idématerialet, later det til at det er selve *arbeidshastigheten* av å få materialet ned på papiret, som blir det viktigste for Irgens-Jensen. Vi får med andre ord et inntrykk av at komponisten gir *arbeidshastigheten* førsteprioritet, da det tillater ham å få flere detaljer omkring harmonisering og stemmeføring på plass først. Valget av en tonal forankring i materialet blir dermed et mer flytende valg på dette stadiet av prosessen. Det kan være flere årsaker som ligger til grunn for det. En av årsakene som utpeker seg kan være at harmoniseringen av koral materialet er, og vil alltid være, *et relativt forhold*. Og dette relative forholdet kan alltid senere transponeres over i andre og kanskje mer foretrukne tonearter. I forlengelsen av denne vurderingen må vi ta med i betraktningen

212 1925–26

213 1927–28

214 Slik Vollsnes refererte til. (Vollsnes 2000: 110)

tidspunktet for når Irgens-Jensen nedtegnet denne koralskissen. For det er ikke sikkert at han på dette tidspunktet også visste at *hele Klaverkvintetten* til slutt ville bli forankret i en gjennomgående og tilbakevendende a-moll. Vi bør altså være forsiktig med å konkludere med det *vi* vet om ettertidens oppfatning om verket, mot den *idéen* han hadde om verket da han først gikk i gang med dette skissearbeidet. Dog kan en slik teori om Irgens-Jensens respons til det umiddelbare og en noe enkel tilnærming til transponering, fremstå som en banal tese av komponistens arbeidsmåte. For noen kan den kanskje til og med fremstå provoserende. En slik enkel forklaring vil jo bryte med vår forventning om en allvitende komponist. En allvitende komponist som alltid foretar seg dype, direkte og velreflekterte estetiske valg på vegne av seg selv og verket. Direkte valg som om de var fremstilt i en uavbrutt strøm fra, og i forlengelse av, hans indre forestillingsevne. En forestilling om av hva dette verket var, og skulle bli, til slutt. Dette romantiske bildet vi ofte benytter på våre «beste» komponister i vår oppføringspraktiske tradisjon. Det er denne forventningen og dette bildet vi nå utfordrer, ved å vurdere en slik tendens hos komponisten.

For å utforske dette elementet videre må vi gå dypere inn i hvordan komponistens arbeidshastighet fortonet seg. Hvor utbredt og omfattende er dette elementet i skisseringsstadiet hos Irgens-Jensen? Vi må derfor se nærmere på flere særtrekk ved arbeidshastigheten til denne komponisten. I eksemplene over foreligger notetekstene i en tilstand hvor detaljene er nokså tydelig lesbare, og hvor faren for tolkingsfeil er liten. Men dette er ikke alltid tilfelle med Irgens-Jensens skissemateriale, hvilket leder oss over i skissematerialets andre hovedgruppe.

II

Irgens-Jensen utviklet en egen skisseringsteknikk hvor han raskt kunne notere ned nye ideer, når inspirasjonen strømmet på. Denne skisseringsteknikken var en form for notetekstlig stenografi og trekkes frem av Vollsnes på følgende måte:

Irgens-Jensen hadde i gymnastiden lært seg stenografi for raskt å kunne få ned på papiret referater av lærernes undervisning og tanker han måtte ha. Han syntes han hadde stor nytte av dette, og denne erfaringer brakte han over til musikken. Også det meste av ideene og skissene til sine komposisjoner skrev Irgens-Jensen i en slags musikalsk stenografi, en selvoppfunnet hurtigskrift, som ikke var mulig for andre å lese. Han skrev «så fort som lyn» for å få inspirasjonen ned og det strømmet ut skisser til verker, mest sanger [...] ²¹⁵

Grüner-Hegge gir også en omtale av dette og belyser i tillegg en underliggende problematikk rundt tolkningen av Irgens-Jensens stenografiske skissemateriale. Grüner-Hegge skildrer følgende:

[...] [En] dag kom han drassende med en bunke manuskripter.

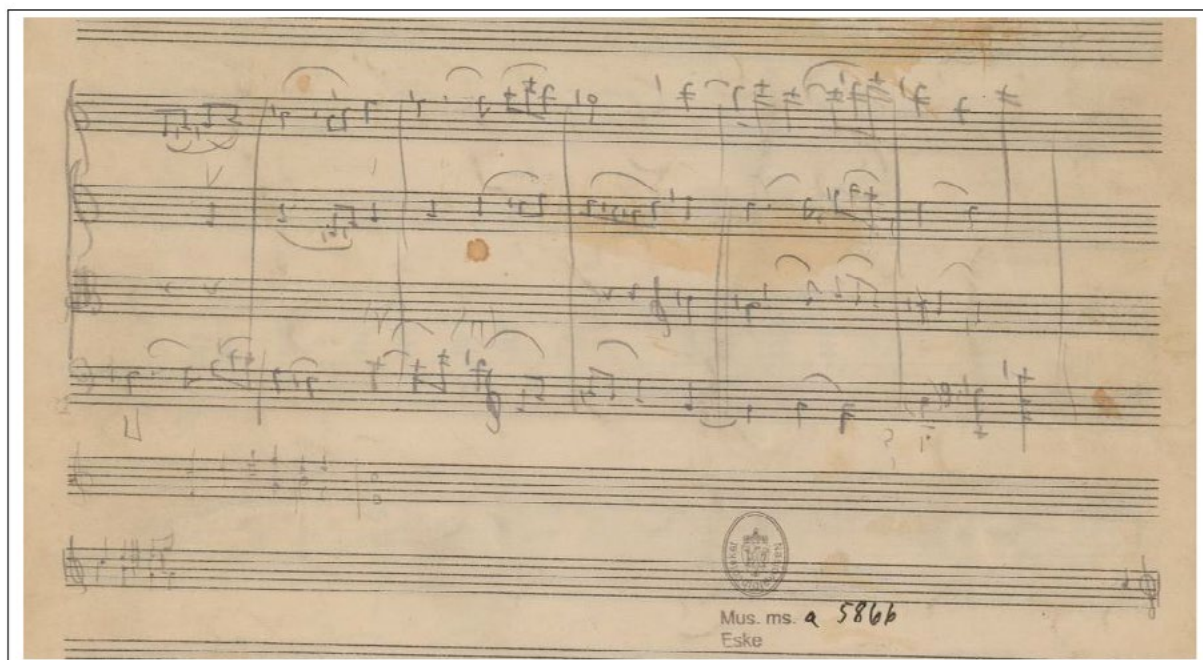
Til min forbauselse var det ikke noter, skrevet på skikkelig alminnelig vis, men uleselige blyantskisser som bare markerte det nødvendige musikalske linjespill, understøttet av besifret bass, her og der, fortegn bare antydte med en strek for kryss og en vinkelhake for kvadrat; hans egen oppfindelse for hurtigskrift, en slags stenografi.

Uten nølen spilte han etter disse heftige noteringer og fylgte ut det som ikke stod. Men mest overrasket ble jeg av min venns frodige fantasi og friske originale ideer, en tonestrøm som riktignok ennå ikke var tøylet og avklart i formen, en litt løs improvisasjon. Men, du verden, hvor det røpet begavelse! Jeg var blendet. ²¹⁶

215 Vollsnes 2000: 50

216 Grüner-Hegge 1972: 12

Til tross for at noen av skissene til Irgens-Jensens *Klaverkvintett* er nedfelt i denne stenografiske stilen, har de vært tillagt liten vekt i de totale kildestudiene til verket. Allikevel reiser en slik skisseringsteknikk noen viktige spørsmål, for eksempel hvorvidt komponisten endret denne skisseringspraksisen over tid? (Noteeksempel 5)



Noteeksempel 5: Skisse til *Klaverkvintett* (Mus. ms. a 5866: e, NB)

Fra det bevarte skissematerialet til *Canto d'omaggio* (1950) og *Symfoni i d-moll* (1942) kan vi i liten grad hevde at Irgens-Jensen systematisk opprettholdt denne skisseringsteknikken, gjennom hele sitt kompositoriske virke. Av samtlige bevarte skisser er størstedelen av disse nedfelt i blyant og hvor kun noen veldig få skisser tenderer til å inneha Irgens-Jensens karakteristiske kryssfortegn i stenografisk stil. Men Grüner-Hegges beskrivelse peker, som tidligere nevnt, også på noen særdeles interessante trekk ved komponistens høye arbeidshastighet. Trekk vi da må forholde oss til videre i kildeanalysene, slik vi både erfarer hvordan disse fortoner seg i komponistens skisser, og hvordan Grüner-Hegge omtaler dette ved siden av. Hvordan vi så forholder oss til Irgens-Jensens arbeidshastighet videre, kan bidra til å gi en større forståelse av hans notasjonshandlinger og notasjonsutførelser, utover i senere kilder.

Grüner-Hegge trekker blant annet frem at komponistens skisseringsteknikk innehar deskriptive elementer i seg og at skissen i seg selv kun dannet et omriss. På den måten kunne Irgens-Jensen selv «fylde ut det som ikke stod». ²¹⁷ I denne sammenheng kan slike paleografiske ²¹⁸ studier og en notasjonsforståelse av deskriptive elementer forstås i forlengelsen av det Bruce Haynes ²¹⁹ definerer i begrepsparet som – *deskriptive*;

Descriptive notation offers a picture or vision of a piece, an ideal toward which to strive. But it does not necessarily provide the technical means to realize it. These are left in the performer's domain. ²²⁰

og *preskriptive* notasjonsformer:

²¹⁷ «A sketch reflects what the composer does and does not need to notate. In terms of music notation, what is the minimum of information needed to identify it as a sketch?» (Christophersen 2015: 131)

²¹⁸ Det vil si vitenskapen om gamle skriftarter og deres historiske utvikling.

²¹⁹ B. Haynes (2007). *The End of Early Music*, Oxford University Press.

²²⁰ Haynes 2007: 104

[P]rescriptive writing consists of reasonably detailed directions for performing the music: in this mode, the form and structure of the piece itself are what is not clear; they emerge 'automatically, as it were, during performance,' as a result of following the instructions.²²¹

Haynes definisjoner setter en ramme for hvordan vi kan forstå noteteksternes evner og ulikartede egenskaper. Både til å forvalte en komponists kontroll i verket, ved å bære notetekstens instruktive kapasiteter, eller ta opp i seg et omriss hvor utøveren interagerer med notasjonen og fyller teksten med et videre utførlig innhold. I denne avhandlingen legger jeg derfor Haynes definisjoner til grunn for hvordan denne dynamikken preger de ulike notasjonsformene.

Det er også andre interessante dimensjoner ved Irgens-Jensens stenografi, utover at det kun var et effektivt verktøy som tillot ham å få sine musikalske ideer raskt ned på papiret. For denne skisseringspraksisen tar også opp i seg elementer som peker på hans indre, private forhold til egne notasjonsprosesser og egen notasjonsakt, utover hva notasjonen representerer i verkene senere. Vi snakker rettere sagt her om hans intensjon med egen notasjon. For det ligger et sentralt premiss til grunn i oppfattelsen om at komponistens stenografi var selvoppfunnet, fordi at notasjonen den tok opp i seg utelukkende var ment for han selv. Notasjonen som lå til grunn, eksisterte altså kun i premisset om at Irgens-Jensen alene skulle lese og arbeide med denne videre senere. Med andre ord var det aldri meningen at denne notasjonen skulle kommunisere med noen andre, enn komponisten selv. En slik forståelse setter et sentralt premiss for hvordan vi på en side forstår Irgens-Jensens notasjonshandlinger på skissering og verkutformingsstadiet. På den andre siden setter det også et sentralt premiss for hvordan vi i et mer overordnet syn forstår komponistens notasjon og hans verker, når vi senere skal vurdere komponistens verkbegrep i sosiohistoriske kontekster. Dette handler med andre ord om sentrale premisser for komponistens notasjonshandlinger og vår forståelse av denne i komponistens arbeider.

Feder²²² og Grier belyser også behovet for innsikter i notasjonsforståelse, både i en tekstkritisk kontekst og som en betydelig komponent i forståelsen av komponistenes arbeidsmåter. Grier poengterer:

The function of the source depends on its ability to communicate via its semiotic conventions, and those conventions can change with time. Even composers, as observers or performers, might understand their own texts in a different way after the moment of composition. [...] The interrelationship between notation and convention becomes crucial during the transmission of a piece.²²³

Griers argumentasjon er høyst aktuell, også i relasjon til tilfellet Irgens-Jensen. På et grunnleggende nivå bidrar kunnskapen om notasjonsformene i å informere oss i tolkningen av de to ulike måtene, i tillegg til å belyse kontekstuelle betraktninger rundt en kildes notasjon. Men på et høyere nivå kan det i kildekritiske studier også veilede oss i en mer subtil forståelse av komponistens arbeidsmåter: I første rekke til å avdekke komponistens egenartede notasjonsstil, nyansene innenfor denne, og utvikling og bevegelser innenfor en notasjonsform. Da representert gjennom hvordan komponisten behandler ulike notetekstlige parametere rent kalligrafisk. Dernest i et forhold til hvordan komponisten trer ut og inn av de ulike notasjonsformene, slik vi her avdekker i Irgens-Jensens arbeidsmåter. Denne informasjonen vil da produsere en mer nyansert forståelse av notetekstens opphav (datering) og tekstens videre bevegelser over årenes løp. Videre produserer det også en parameter som er verdt å følge videre, hvilket også Grüner-Hegge refererer implisitt til i tidligere nevnte sitat.²²⁴ Vi skal nå se nærmere på noen eksempler hvor Irgens-Jensens arbeidsform potensielt veksler i bruken av deskriptive og preskriptive elementer, både i tidlige skisser og i senere manuskripter og avskrifter.

221 Haynes 2007: 103

222 Feder and MacIntyre 2011: 28

223 Grier 1996: 41

224 «[...] Det var jo bare skisser han lavet, han brød seg ikke om å skrive noter, som han sier. Han brød seg ikke om å ha en ting ferdig, han ville ha gleden av å komponere det, han ville ikke ha glede av å skrive det ut. Det interesserte ham ikke [...]» (Grüner-Hegge 1972: 2)

2.3.2 Egenhendige manuskript²²⁵

Analysene av Irgens-Jensens egenhendige manuskript har avdekket nokså klare tendenser i hvordan komponisten arbeidet med sine verk. I forbindelse med kildeevalueringene til de tre omtalte verk²²⁶ har observasjoner og vurderinger av partiturlidene eksponert nye og viktige spørsmål. Spørsmål som peker ut en retning for forskningsposisjonen og forskningsprosessen videre. Av den grunn har det også vært høyst nødvendig å søke seg inn i nærliggende manuskriptstudier til andre verk fra Irgens-Jensens hånd. Dette for å kvalitetssikre analysene gjennom å avkrefte, eller bekrefte, tendenser og kritiske spørsmål som har meldt seg underveis i disse kildevurderingene. Interessante og nevneverdige funn blir derfor presentert og kommentert i eksempler nedenfor.

På samme måte som med skissematerialet, kan også denne kategorien hovedsakelig deles inn i to hovedkategorier. Disse er:

- Partiturmanuskripter, samt
- avskrifter i autograf.

Her benyttes betegnelsen partiturmanuskripter. På den måten definerer jeg først og fremst at det er partiturer, ført i hånd av komponisten, det her vil dreie seg om og ingen andre type kilder. Bruken av begrepet *manuskript* følger som nevnt samme praksis, slik dette er lagt til grunn av Svendsenprosjektet²²⁷ og ved Nasjonalbiblioteket.²²⁸ Derimot vil vi utover i dette kapitlet, og neste, se nærmere på karakteristiske trekk og egenartede eksempler fra partituravskriftene, i autograf av komponisten.

Partiturmanuskriptene er som allerede nevnt, ført i komponistens hånd, hovedsakelig i blekk. Men manuskriptene forekommer også med ulike tilfeller av rettelser og andre inskripsjoner, utført i blyant og røde/blå fargeblyanter. Disse gir oss en indikasjon på at manuskriptene har, i noe ulik grad, vært benyttet under fremførelser og som igjen peker ut noen relevante problemstillinger videre. Vi beveger oss nå med andre ord inn i problemstillinger som springer rett ut fra *paleografien*, eller slik Greetham presiserer det:

[...] *paleography*, [...] the examination of handwriting.²²⁹

I en kildevurdering må vi ta stilling til identifisering,²³⁰ som dermed også vil prege hvordan vi skal forholde oss til disse tilføyelsene og inskripsjonene videre. Med andre ord må vi forsøke å klarstille hvem sin hånd som fører de tillagte tilføyelsene i blyant, i den forelagte kilden. (Noteksempel 6 og 7)

«History of the Creative process: [...] 2. Autograph score (with composer's name, date, dedication and other comments), in the sole or first edited version (original version or Urfassung) and exhibiting earlier layers of text which are covered with immediate corrections and those undertaken in the course of revision [...]» (Feder and MacIntyre, 2011: 80)

225 «History of the Creative process: [...] 2. Autograph score (with composer's name, date, dedication and other comments), in the sole or first edited version (original version or Urfassung) and exhibiting earlier layers of text which are covered with immediate corrections and those undertaken in the course of revision [...]» (Feder and MacIntyre, 2011: 80)

226 Som senere da vil publiseres i egne utgaver gjennom Norsk musikkarv og Norsk Musikforlag.

227 JSV 2019: 57

228 Slik de benytter begrepet *egenhendig manuskript*.

229 Greetham 1994: 6

230 «Ved skriftbilde forstår man selve håndskriftens udseende, [...]. Der findes ganske vist en veletableret videnskab om gammel håndskrift – palæografien – [...]. Palæografiens perspektiv er normalt kollektiv. Du fra sin viden om den generelle skriftudvikling og sit kendskab til de respektive skriptoriets stil eller vaner søger palæografien at datere og lokalisere et håndskrift, [...]» (Kondrup 2011: 361–362)

6

Handwritten musical score for Klaverkvintett (Mus. ms. a 5866: a, NB). The score is written on aged paper and consists of two systems of staves. The first system includes five staves: four individual staves for the instruments and one grand staff for the piano accompaniment. The second system includes five staves: four individual staves for the instruments and one grand staff for the piano accompaniment. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. There are also some handwritten annotations in blue ink, including 'ikke for dyktet' and 'ikke for dyktet'. A circled number '5' is visible in the first system, and another circled number '5' is visible in the piano part of the first system.

Noteeksempel 6: Egenhendig manuskript til Klaverkvintett (Mus. ms. a 5866: a, NB)

Rettere sagt, hvem holder i blyanten?

Handwritten musical score for Klaverkvintett (Mus. ms. a 5866: a, NB). The score is written on aged paper and consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (labeled "Cant."), two piano staves, and a grand staff (piano and bass). The second system includes a vocal line, two piano staves, and a grand staff. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "f", "f espress.", "poco animando", "piu cresc.", "cresc.", "mf", and "p". There are also circled numbers "10" and "8va" indicating specific measures or octaves.

Noteeksempel 7: Egenhendig manuskript til Klaverkvintett (Mus. ms. a 5866: a, NB)

Kan vi alltid konkludere med at det er komponisten som tilfører manuskriptene ulike justeringer? Vi må rettere sagt analysere oss igjennom den notasjonspraksis som foreligger i kilden og identifisere hvilke inskripsjoner som stammer fra komponisten og hvilke som stammer fra en annen hånd.²³¹

231 «Skriftbilledet kan væsentlig bidrage til identifikation af et manuskript.» (Kondrup 2011: 364)

Ved verkene *Canto d'omaggio* og *Symfoni i d-moll* inneholder manuskriptene en rekke inskripsjoner fra ulike dirigenter. Især gjelder dette fra Grüner-Hegge som også eide et eget manuskript på *Canto d'omaggio* i sitt private notebibliotek.²³² Irgens-Jensen var også i eierskap av manuskripter til klaverkvintetten og symfonien gjennom hele livet. Dette var manuskripter han arkiverte i en egen privat safe hjemme i Kastellveien på Nordstrand, og som han i liten grad ønsket å skille seg med.²³³ Begge disse kildene innehar store mengder inskripsjoner ført i blyant, men ved tilfellet klaverkvintetten er det nærliggende å tro at størsteparten av inskripsjonene er ført av komponisten selv. Derimot er det betraktelig større variasjon i de inskripsjoner som er ført i manuskriptet til symfonien og *Canto d'omaggio*. For her er det åpenbart gjort inskripsjoner fra dirigenter, hovedsakelig fra Grüner-Hegge. (Noteeksempel 8)

Noteeksempel 8: Egenhendig manuskript til *Canto d'omaggio* (Mus. ms. a 5817: a, NB)

232 Irgens-Jensen. L (2022). *Canto d'omaggio* (1950). [Upublisert forskningsresultat.] Kritiskvitenskapelig utgave. (Holm 2022: 49).

233 Referanse ved Olav Irgens-Jensen, senere også ved Harald Irgens-Jensen.

I den forbindelse må vi særlig nevne at det pågikk et større arbeid med å utviske en rekke ulike dirigentinskripsjoner²³⁴ til en av symfoniens mest relevante primærkilder i 2007. Dette manuskriptet er arkivert hos NB noter ved Nasjonalbiblioteket i Oslo. Men før de utførte denne renviskningsprosessen ble kilden, etter standardisert praksis, innskannet i sort-hvit oppløsning. Med andre ord kan vi i relativt tydelig grad studere og sammenligne hva dette manuskriptet har gjennomgått, og hvilke prosesser denne kilden har vært gjenstand for. Både i en oppføringspraktisk kontekst, så vel som i en større eksistensiell forståelse av kildens tilstand over tid. Sammenligningsstudiene gir derfor et innblikk i to forskjellige øyeblikk i den aktuelle kildens væren (Noteeksempel 9).

- 14 -

(10)

The image shows a handwritten musical score for a woodwind section. The staves are labeled on the left: Fl picc, Fl gr, Ob, Cl, Cl Bb, Fg, C fg, and Cor. The score is written in a single system with multiple staves. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are several annotations in the score, including 'DB.' (Dynamic Marking) and 'RYTHM.' (Rhythm). The score is marked with a circled '10' at the top center. The bottom of the page shows a large handwritten '7' and a circled '8'.

234 Dette er inskripsjoner som virker ført i ulike språk, (som engelsk, italiensk, forkortede betegnelser mm.) og med ulike blyanter, som alle gir et inntrykk av at det her har vært snakk om flere ulike dirigenter snarere enn bare én.

- 14 -

(10)

The image shows a handwritten musical score for page 14. The score is for a symphony in three parts (Re minore) and includes parts for Flute piccolo, Flute grande, Oboe, Clarinet, Clarinet in B-flat, Bassoon, Bassoon in C, and Cor. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is divided into two systems, with the second system starting below the first. The notation is in black ink on white paper.

Noteeksempel 9: Side 14 i det omtalte manuskriptet før og etter utviskingen i 2007. Manuskriptet er katalogisert på Irgens-Jensen, Ludvig, *Sinfonia (Re minore)* ved NB noter på Nasjonalbiblioteket i Oslo.

Men en slik renviskningsprosess reiser også noen viktige spørsmål videre. For hvordan kan man med sikkerhet vite at enkelte av de innskrifter man viser ut, ikke stammer fra komponisten selv?²³⁵ I en møysommelig vurdering av innskriftnene, må vi være bevisste på at vi nå, i vår tid, kun kan vurdere disse elementene i sort-hvite bilder. Med andre ord får vi her ingen indikasjoner på hvorvidt innskriftnene er ført med ulike fargeblyanter, med mindre man selv undersøkte kilden rent fysisk den gang. Eller at man eventuelt har tilgang på en høyoppløselig fargescan av kilden før den gjennomgikk renviskningen. Vurderinger av ulike fargeblyanter ville kunne gi oss indikasjoner på hvilke personer som stod bak disse innskriftene.

I en videre utledning av det Feder omtaler som *kjernen*²³⁶ i den musikkfilologiske fagdisiplinen, setter han paleografien og kildestudiene i en større kontekst. Og i Feders utledning ser vi hvordan vår midlertidige problemstilling kommer til syne:

On the *analytical* side this core consists of the bibliography and codicology of source transmission [...]; on the *synthetical* side it includes the history of persons involved with the transmission [...], the institutions of transmission [...], and the actual material of transmission [...]. Music paleography in the narrower sense is the history of notation. In this way the study of musical sources and notation forms a musicological discipline in its own right. The music philologist uses this discipline's findings and from time to time contributes to them but actually deals with the only in a specific way, with respect to his own subject: the musical text.²³⁷

Vi har nå beveget oss over i det Feder omtaler som *den syntetiske siden* av *paleografien*, hvor vi også må ta stilling til hvilke historiske personer som er involvert med kilden. I Feders sitat eksemplifiserer han disse personene og institusjonene som kopister, notestikkere, forlagshus m.fl. Men disse kan like gjerne også være personer fra det oppføringspraktiske feltet, som musikere og dirigenter. Særlig i de tilfellene hvor de har hatt direkte tilgang til manuskriptet og anvendt dette spesifikke eksemplaret under sitt podiearbeid. Om vi da tar dette med i betraktningen og vurderer de ovennevnte innskriftnene videre, ser vi hvordan identifiseringselementet kontinuerlig opptrer i vår fortolkning av partituret.

Som regel kan man nokså enkelt skille mellom hva som er en dirigentinskriftn fra en komponistinskriftn. Ofte kan det være snakk om helt forskjellige type informasjonskategorier som føres i ulike blyanter, som grå, rød, blå, og av og til, til og med grønn. Men i tilfeller hvor dette er vanskelig å anslå, og hvor det finnes en mulighet for at nedtegnet informasjon også kan stamme fra komponisten, står man ovenfor et større dilemma. Da kan kilden foreligge i en tilstand hvor utviskninger trolig vil skade den og hvor viktig informasjon vil kunne gå tapt.²³⁸

Når vi skal vurdere andre særskilte trekk ved denne gruppen manuskripter, må elementet rundt komponistens klaverversjoner også nevnes.^{239,240} Relativt ofte ser vi at denne gruppen manuskripter opptrer med egne

235 «On the whole, it is only the composer's active, explicit intentions as notated in autograph manuscript that are relevant.» (DCM 2013: 13)

236 Vi har sett dette sitatet refert til et par ganger i avhandlingen allerede, men jeg tillater meg her å gi en kort repetisjon: «[...] we have as a core the primary studies of sources and notation (musical orthography and paleography), which are encircled by textual criticism, followed by the theoretical interpretation of text and work (hermeneutics).» (Feder and MacIntyre, 2011: 28)

237 Feder and MacIntyre, 2011: 30

238 Engeset, B. (2007). Upublisert notat om Irgens-Jensen Rondo Marziale. MIC, datert Oslo. 14. februar 2007

239 «Fra et edisjonssynspunkt er noteutgavene som ble utgitt i komponistens levetid (partitur, orkesterstemmer, klaveruttog), og som komponisten kan ha hatt innflytelse på, av særlig interesse. For orkesterverk gjelder det at både partituret og orkesterstemmene regnes som kilder. I tillegg kan klaveruttog fra komponistens levetid være interessante, særlig om de er skrevet av komponisten selv.» (Langdalen 2014: 12)

240 «6.2.1. Kildekategorier, nodetyper, manuskripttyper og teksttyper. [...] De musikalske kilder kan opdeles i tre nodetyper: Partitur (herunder også klaverværker, kammermusikk-værker etc.), stemmemateriale og klaverpartitur. Inden for hver af disse nodetyper kan der være tale om: 1. Håndskrevne kilder, som kan have form af følgende manuskripttyper:

- autografe, delautografe eller afskrifter med fremmed hånd, som kan være:
- fragment, skitse, kladder, renskrift, trykforlæg eller stemmemateriale, der igen kan være enten: – autoriserede eller uautoriserede.» (CNU 2007: 65)

klaverversjoner ført i komponistens hånd, på notebladen nederste linjer. I en dypere vurdering av disse melder det seg et behov for å avklare hvordan klaverversjonene først oppstod, og hvordan de så ble anvendt videre. Enten av komponisten på en side eller utøverne på den andre. Sentralt i en slik tilnærming vil da være å estimere tidspunktet for når den aktuelle klaverversjonen oppstod, da dette kan gi oss en indikasjon på hvilken rekkefølge komponisten arbeidet i. Dernest melder det seg også et ytterligere og mer sentralt behov for å presisere hvordan vi benytter begrepet *klaverversjon* videre. For oppstod klaverversjonen først eller sist? Spørsmålet er sentralt for hvordan vi betegner og betrakter klaverversjonen, enten som en klaverreduksjon²⁴¹ eller en fullverdig klaverversjon alene. Dette gjenspeiler seg og gjør utslag i hvordan Irgens-Jensen, i noe ulik grad, har ført disse versjonene i blekk eller blyant. Her er det blant annet nærliggende å anta at klaverversjonene har virket som et hjelpemiddel for komponisten under orkestreringsfasen, samt i tilfeller med korrekturrettelser. Ved tilfeller hvor klaverversjonene er ført i blekk, kan klaverstemmen nederst ha virket som et viktig hjelpemiddel for dirigentene i deres arbeid fra podiet. For eksempel ved følgende scenario: der man har avdekket uregelmessigheter ved orkestermaterialet, kan klaverversjonen ha bidratt til å klarlegge disse mellom stemmematerialet og det nedtegnede partituret. Derfor velger vi i noen tilfeller å betrakte disse klaverversjonene som selvstendige kilder, til tross for at de allerede er ført i kildevurderte partiturmanuskripter (Noteeksempel 10).

241 Eller klaveruttog

1 Largo amante.

Fl.
Cl.
V.
Vla.
Cello
Bass

Soprano
Alto
Tenor
Bass

pp
p
pizz
cresc.

M.M. ♩ = 60

Handwritten musical score for 'Largo amante' from Irgens-Jensens 'Der Gott und die Bajadere'. The score is on aged paper and features multiple staves. The top section includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (V.), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Bass (Bass). The bottom section includes staves for Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The lyrics are written below the vocal staves. The score is marked with 'Largo amante' and includes dynamic markings such as 'pp', 'p', 'pizz', and 'cresc.'. The tempo is indicated as 'M.M. ♩ = 60'.

Noteeksempel 10: Førstesiden til et av manuskriptene på Irgens-Jensens *Der Gott und die Bajadere*, hvor klaverreduksjonen er ført i blekk nederst i manuskriptet. Her fyller klaverreduksjonen trolig funksjonen som støttelinje for sangsolister og kor i prøvesammenhenger hvor orkesteret ikke ledsager. (Mus. ms. a 5791/7275, NB)

I de videre paleografiske undersøkelser kan vi også avdekke noe som fremstår som en prinsipiell notasjonspraksis hos komponisten. Som vi kan se av neste partitureksempel velger Irgens-Jensen å operere med parvise inndelinger av blåseinstrumentene på hver partiturside. Det vil si at i stedet for å sammenfatte 1. og 2. klarinett på en og samme notelinje, velger han heller å utskrive disse stemmene med en notelinje hver. Dette er en inndelingspraksis han opprettholder i hele treblåseksjonen, og delvis i brasseksjonen. For brasseksjonen opererer han henholdsvis med en ordinær notasjonsstandard. Det vil si at fire horn, tre trompeter, samt tre tromboner og tuba, fordeles i et system på to notelinjer hver. En slik inndeling av brasstemmene er på ingen måte unik i seg selv. Og ikke av treblåsstemmene heller. Men det er når komponisten skal fylle inn detaljer som angår notetekstens dynamiske forløp, at de preskriptive egenskapene svikter i komponistens notasjonspraksis. Ofte side etter side.

Vi skal nå se to eksempler som synliggjør denne problematikken og som implisitt også åpner opp for hvordan vi *kan* behandle lignende vurderinger på et mer prinsipielt nivå. Siden denne notasjonspraksisen både eksisterer i egenhendige manuskripter, så vel som komponistens avskrifter, velger jeg her å synliggjøre denne problematikken ved en sammenstilling av begge typer kilder. Det første eksempelet er hentet fra ett av de tre aktuelle verk i dette forskningsprosjektet, slik det har blitt avdekket i det tekstkritiske arbeidet. I tillegg er også et annet kildeeksempel tatt med i vurderingen, for å bekrefte hvordan en slik problematikk kommer til syne utover dette forskningsprosjektets studier.

Irgens-Jensen: Symfoni i d-moll, Sats I., side 18.

I det første eksempelet registrerer vi at den dynamiske notasjonen føres nokså ulikt over treblåsstemmene (Noteeksempel 11).

13

The musical score for page 18 features the following instruments and parts:

- Fl.:** Flute, mostly silent.
- Ob.:** Oboe, playing a melodic line with dynamics *mf espr.* and *p espr.*
- Cl.:** Clarinet, playing a rhythmic pattern with dynamics *mf* and *p*.
- Cl. b.:** Bass Clarinet, playing a melodic line with dynamics *mf* and *p*.
- Fg.:** Bassoon, playing a melodic line with dynamics *mf* and *p*.
- C. fg.:** Contrabassoon, mostly silent.
- Cor.:** Horns, mostly silent.
- Trb.:** Trombone, mostly silent.
- Timp.:** Timpani, mostly silent.
- Vl. I & II:** Violins, playing a rhythmic pattern with dynamics *mf* and *pp*.
- Vle.:** Viola, playing a rhythmic pattern with dynamics *pp*.
- Vc.:** Violoncello, playing a melodic line with dynamics *p* and *pp*.
- Cb.:** Contrabass, mostly silent.

Noteeksempel 11: Irgens-Jensen: *Symfoni i d-moll*, Sats I., side 18 (NB-noter)

1. og 2. fagott deler her samme dynamiske notasjon mellom de to notelinjene, i første takt på siden. Det vil si at dynamikk som er notert under notelinjen til 1. fagott implisitt også gjelder for 2. fagott. Her er det viktig å presisere at en slik spesifikk notasjonspraksis også er en konvensjonsbasert praksis hos mange komponister,²⁴² og ved en rekke trykkerier. Det samme prinsippet følges også for 1. og 2. klarinett, men hvor 2. klarinett i tillegg får en selvstendig p to takter før tall 13. Hva blir så startdynamikken for 2. klarinett ved tall 13? p i analogi med 1. fagott?

På siden av dette kan vi også observere at obo-stemmenes dynamiske notasjon, avviker fra denne parvise praksisen som indikeres i de ovennevnte tilfellene. 2. obo får her en egen dynamikk i inngangen til tall 13, til tross for at denne informasjonen er nokså ensartet med 1. obo. En aktiv notasjonshandling som å føre en slik innskrift i blekk, fører til at man automatisk stiller spørsmål ved hvorfor Irgens-Jensen skriver dette ut på denne måten? Hvorfor bestemmer Irgens-Jensen seg her for å bryte eget notasjonsprinsipp ved å gi en påminnelsedynamikk til 2.obo, når han ikke velger å være konsekvent med dette for 2. klarinett? Er det på grunn av mer typografiske årsaker, som at 1. obo også skal ha foredragsbetegnelsen *espr.*?

Irgens-Jensen: Suite fra Driftekaren. Sats IV. Gravferd, første side

I siste partitureksempel (Noteeksempel 12) observerer man samme nevnte problematikk. Igjen er det interessant å observere at komponisten unnlater å indikere en styrkegrad i første takt, både for 2. klarinett eller 2. fagott. Slik vi så i foregående partitureksempel opprettholder komponisten altså samme notasjonspraksis, til tross for at forrige partitureksempel ble ført i blekk i 1957 og forestående eksempel ble ført i 1939. Dynamikken for 1. fagott, gjelder også implisitt for 2. fagott.

Men vi kan også observere at Irgens-Jensen velger å notere p for 2. klarinett i 4. takt (takten før tall 1), og bryter dermed sitt eget notasjonsprinsipp. Prinsippet om utelukkende å notere dynamisk forløp for begge stemmer, under førstestemmen alene. Det foreligger med andre ord en konsekvent utfordring med å tolke gradstilfeller i komponistens ustabile notasjonspraksis, hvor hans prinsipielle tilnærming til å notere dynamikk på denne måten fremstår særdeles inkonsekvent. Slik vi ser av disse eksemplene varierer de problematiske tilfellene i stor grad fra en musikalsk og «typografisk» situasjon til en annen, slik at det i mindre grad fremstår sammenfallende av slike årsaker. Notasjonsprinsippet brytes og viker for andre valg og vurderinger komponisten foretar seg, kanskje impulsivt og ukritisk, gjennom notasjonshandlingen.

²⁴² I en slik vurdering åpner det opp for at det kan være muligheter for at Irgens-Jensen ferdigstilte disse kildene i utgivelsesøyemed, uten at vi har skriftlige kilder som bekrefter dette.

Largamente *Dim. solo* *sp. i admodum* *ibid.* **IV** 1

B.C. Nr. 8 24 Lin.

Mus. ms. a 5781 Made in Germany Foreign

Noteeksempel 12: Irgens-Jensen: Suite fra *Driftekaren*. Sats IV. Gravferd, første side (Mus. ms. a, 5781, NB).

Kritiske vurderinger rundt alle disse problematiske tilfellene har store følger utover hvordan vi forstår og behandler disse tilfellene alene. For på et grunnleggende nivå er det nesten naturgitt at slike erfaringstilfeller bidrar inn i dannelsen av det beslutningsgrunnlaget som forankrer analogibegrepet i det tekstkritiske arbeidet videre. Hvordan behandler man en ustabil notasjonspraksis hos denne komponisten og hvor omfangsrikt må da egentlig analogibegrepet benyttes, i det tekstkritiske arbeidet videre?

Vi må rettere sagt ta stilling til om vi skal behandle samtlige mangler på en presis dynamisk notasjon, som mangler i notetekstens evne til å informere preskriptivt. Altså representerer disse tilfellene en problematikk som relaterer seg til notetekstens eksplisiteringsgrad, slik også Michael Fjeldsøe indirekte peker på i sin artikkel *Om videnskabelig editionsteknik*.²⁴³ Man kan raskt og nokså ukritisk argumentere for å ajourføre stemmene imellom gjennom et veletablert analogibegrep.²⁴⁴ Men en slik forenklet tilnærming kan være høyst diskutabel, da det vil resultere i problematisk tabeller²⁴⁵ i utgavenes kritiske kommentarer. Det krever derfor et grundig tekstkritisk arbeid for å berede argumentasjonsgrunnlaget for hvordan analogiargumentet kan diskuteres og føres i et videre edisjonsfilologisk arbeid på Irgens-Jensens verker.

I sistnevnte partitureksempel ser vi nokså åpenbare tegn på en komponist som søker en mer praktisk rettet arbeidsstrategi. Blant annet ved å benytte *col.*-benevnelser når han indikerer at en 2. stemme skal følge og utføre samme notasjon som også foreligger i en 1. stemme. Det er da to trekk ved dette jeg finner interessant. Den første slutningen, og kanskje den mest naturlige, er at Irgens-Jensen velger å indikere dette, først og fremst fordi det er tidsbesparende i forhold til notasjonshandlingen selv. Både i forhold fremdriften i orkestreringsfasen, så vel som i arbeidet med å skrive ut enkeltstemmene til orkestermaterialet.

Den andre slutningen vi også kan trekke ut av dette, og som kanskje er en mer omdiskutert tilnærming, gjelder nærmere bestemt *hvem* dette partituret egentlig var ferdigstilt til. Altså hvilken mottaker. I en slik vurdering må vi da åpne opp for at Irgens-Jensen kanskje ikke var etterrettelig med å følge opp samtlige detaljer i notasjonen, om det spesifikke partitureksempel skulle arbeides videre med av Grüner-Hegge. Hvorfor? – Fordi Grüner-Hegge allerede hadde sett inn i tidligere stadier og versjoner av verket. Dermed kan det også være en viss sannsynlighet for at dirigenten allerede var bevisst på hvilken utvikling notetekstens detaljgrad befant seg i. Både i forhold til dens opprinnelige innhold, kritiske vurderinger som hadde blitt foretatt underveis, og notetekstens videre bevegelser. En slik forståelse skaper også forgreininger inn i hvordan vi videre vurderer det musikalske samarbeidet mellom Grüner-Hegge og Irgens-Jensen. Det skal vi gå nærmere i dybden på senere.

Om vi vurderer de problematiske tilfellene som nevnes ovenfor i en mer utvidet kontekst, åpner det samtidig opp for hvordan vi også må evaluere den kilden man har foran seg. Og da avdekker vi et nytt og mer kritisk nivå. Et nivå som i større grad retter seg mot vurderingen av kilden som en eksistensiell og legemliggjort helhet. Og på et høyere nivå gir den omtalte problematikken rundt komponistens mangelfulle notasjonspraksis oss en pekepinn på hva slags kilde vi studerer. Det vil si hvorvidt kilden utpeker seg som en troverdig primærkilde²⁴⁶, eller om den bærer preg av å ha mer avskriftslignende egenskaper. Og om det rettere sagt dreier seg om en avskrift, må vi i større grad anslå hva slags type avskrift man studerer. Er det en ren avskrift, en hurtigavskrift, en gaveavskrift eller en renskrift? Vi må med andre ord danne oss noen betraktninger rundt Irgens-Jensens avskrifter.

2.3.3 Avskrifter

Avskrifter omtales ofte i forbindelse med kilder som gjerne er ført i hånd av kopister, og ikke komponisten selv. Grier opererer i en slik sammenheng med distinksjonen «*sources that originated from the composer*»²⁴⁷ og «*sources not directly associated with the composer*»²⁴⁸. Men ved tilfellet Irgens-Jensen og de tre omtalte verker vil en slik distinksjon være av mindre relevans, siden komponisten utførte transkripsjonsarbeidet i avskriftene selv. I dette prosjektet har det derimot vært min hovedoppgave å være kritisk til avskriftene, på

243 Fjeldsøe 1998: 166–167

244 «[...] (“emended reading should precede interpretation”) [...] Nevertheless, correction of a variant reading and interpretation do not succeed one another but exist in a fluctuating relationship to each other.» (Feder and Macintyre, 2011: 41)

245 I form av en upraktisk og uønsket lengde

246 «[...] an ink fair copy which might then be used as a printer’s manuscript for the printed edition.» (DCM 2013: 10)

247 Grier 1996: 109

248 Grier 1996: 116

linje med samtlige kilder som omfattes av forskningen. Som nevnt i avhandlingens innledning²⁴⁹ har flere av komponistens avskrifter tidligere blitt formidlet til å representere komponistens *Fassung letzter Hand*, for en rekke sentrale verk. Irgens-Jensens avskrifter har derfor gjennomgående, og noe naturlig, utpekt seg som kilder som skriftlig nedfeller komponistens siste versjon, som et uttrykk for hans siste vilje. Og det er her en kritisk objektivitet må få spille inn, fordi det rettere sagt er nærliggende å fortolke Irgens-Jensens avskrifter på denne måten.

Men å avskrive avskriftenes betydning fullstendig, kan vi heller ikke. For det som derimot vekter disse kildene opp i «verdi», er at samtlige avskrifter er autografavskrifter. Disse er ført i komponistens hånd, noe som skiller Irgens-Jensens avskriftsarbeid, fra enkelte andre komponisters arbeidspraksis. Ofte ser man, av ulike årsaker, en større bruk av kopister som transkriberer noteteksten fra et hovedmanuskript over i en avskriftskopi. Normen i et slikt arbeid er at kopisten skal kopiere verket så nøyaktig som mulig, og avstå fra å påføre verket endringer. Dog finnes det eksempler på slike irregulære inngrep i norske komponisters orkesterverker fra mellomkrigstiden.²⁵⁰

Vurderingen av avskriftene som «hele» kilder, ofte nedtegnet med en del års avstand til den opprinnelige komposisjonsprosessen, kan også bære med seg viktige betraktninger rundt verket. Når komponisten selv står for avskriftsarbeidet åpner det samtidig opp for en prosess hvor komponisten kan velge å justere og revidere verket videre. Enten i form av nye versjoner, eller mindre tilføyelser og forbedringer av verket. Dermed må vi forstå avskriften som en kilde som *kan* gi et innblikk i en senere fase av en skapende prosess. En slik forståelse bygger da på en dypere kjennskap til de varianter som eksisterer i de ulike kildene som foreligger til ett og samme verk. Disse variantene avdekkes helt enkelt gjennom å analysere kildenes tekstlighet. En slik prosess betegnes ofte under begrepet kollasjon²⁵¹, eller slik Kondrup definerer det:

På dansk og norsk brukes ordet kollation (og det tilsvarende verbum: kollationere) vist kun i editionsfilologisk og bibliofil sammenheng. Men på svensk har det en nær forbindelse til dagligsproget, hvor verbet kolla betyder både jevnføre og kontrollere. [...] Blandt editionsfilologer betyder kollation en systematisk sammenlignende læsning af to eller flere tekster. En sådan læsning foretages mellem tekster, der har en grunnlæggende indbyrdes lighed (tekstidentitet), på baggrund af hvilken forskellene (variansen) kan fastslås.²⁵²

Og det er her andre kilder som avskrifter, renskrifter, stemmemateriale o.l. blir viktige, da variantene som avdekkes i disse kan fortelle oss noe om hvordan verket har tatt form over tid. Av den årsak kan man simpelthen ikke avskrive avskriftenes betydning og relevans, for varianten i seg selv er betydningsfull i en rikere forståelse av hvordan komponisten arbeidet. Som vi skal se eksempler på senere, fremstår Irgens-Jensens avskrifter, i all praksis, som kilder med mange interessante varianter.

I prinsippene til *Johan Svendsens Verker* betegnes avskrifter som regel under kildeklassifikasjonen «other sources». Prinsippene legger til grunn en retningsgivende tilnærming til hva variantene kan bety for forståelsen av verket og for det kritiske editeringsarbeidet:

249 Avskriftskildene har dannet grunnlag for de verk som har blitt videreformidlet til publikum, utøver- og forskningsmiljøene, gjennom NB noter ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.

250 Viser blant annet til partituravskrift av Alf Hurums orkesterverk *Bendik og Aarolilja*, op. 20, katalogisert ved musikkensamlingen på Nasjonalbiblioteket under katalognummer: Kat. nr. 57:1. Avskriften er en forkortet og delvis transponert utgave av komponistens originalverk, ført i penn av ukjent kopist, besørget av Olav Trygve Hagen (1882–1976), som i et brev skriver at: «[...]Konserten blev så vellykket, at det gikk langt utover, hvad vi hadde turdet håpe. Kritikkerne har jeg sendt hr. Kapellmester Voss. Det var godt, at Hurum kom først på programmet. Inntrykket blev mere tilforlatelig ved det. Verket var litt avsluttet, så det tok bare 14 min. Men det var gjort på en utmerket måte i det slutten var transponert 1/2 tone op! [...]» Brevet er katalogisert i brevsamling 683: Brev fra Olav Trygve Hagen til Hr. disponent Munthe-Kaas, Oslo. Datert II/III 25 Wien. (2. Mars 1925) i Nasjonalbibliotekets brevsamling.

251 «Collation is the comparison of sources and begins with the compilation of the “critical apparatus” (in the old sense of the word), i.e. with the selection and preparation of the sources which are to be compared and upon which the text will be based.» (Feder and MacIntyre 2011: 58)

252 Kondrup 2011: 41

Viktige varianter i andre kilder (other sources) kan likevel fungere som vesentlig korrigerende instans, med argumentasjonen “som i” (“as in”). Dette er musikalske kilder til verket, først og fremst fra komponistens levetid, som komponisten kan ha påvirket. Det er den samlede kritiske kildeforståelsen som avgjør om varianter fra slike kilder tas med i utgaven.²⁵³

Prinsippene til *JSV* presiserer at det er den samlede kritiske kildeforståelsen som er utslagsgivende for hvordan man forholder seg til, og eventuelt trekker med variantene fra disse kildene videre. Filologen må med andre ord forsøke og forstå hvilken intensjon som ligger til grunn for variantene som opptrer i kildene. Og i en samlet kritisk vurdering av kildene må også de kontekstuelle forholdene tas med i betraktningen.²⁵⁴

Som et første trinn er det da viktig å belyse noen årsakssammenhenger for mange av Irgens-Jensens avskrifter. Det er særskilte fellestrekk som preger disse, hvor flere av dem er merket som gaveavskrifter til en rekke personer i Irgens-Jensens omgangskrets. I tillegg har flere dem blitt ferdigstilt av komponisten ofte flere år etter at verket var ferdigkomponert. Relevante eksempler i denne sammenheng er avskrifter av:

- *Passacaglia*, gaveavskrift tilegnet Issay Dobrowen.²⁵⁵
- *Klaverkvintett*, gaveavskrift fra ca. 1940 til Leif Bruun.²⁵⁶
- *Der Gott und die Bajadere*, gaveavskrift fra 1942 til Sverre Hagerup Bull.²⁵⁷
- *Passacaglia*, avskrift av klaverreduksjon, gitt i gave til Leif Bruun.²⁵⁸

Med vissheten om at komponisten selv stod for fremstillingen av avskriftene, og i liten grad benyttet kopister til dette, blir det filologens videre oppgave å anslå *betydningen* av notasjonen i disse kildene. Og i en slik vurderingen må vi da søke og forstå denne betydningen i et noe utvidet syn. Rettere sagt må vi da også forstå *konsekvensen* av komponistens tilnærming til notasjonshandlingen i disse kildene. I denne sammenheng skal vi da være innforstått med at noteteksten i avskriften kan bære i seg en annerledeshet. Det vil si at selv om avskriftens notetekst nå kommer til syne i *en annen kilde* enn primærkilden, må vi være åpne for at informasjonen i noteteksten kan søke noe annet. Med andre ord, selv om de representerer det samme arbeidet, inneholder de ikke nødvendigvis den samme informasjonen, da noteteksten i avskriftskilden *kan* henvende seg til en annen type leser. Avskriften kan helt enkelt avspeile et annet «modus» av noteteksten. Retningslinjene til DCM poengterer også dette og synliggjør samtidig hvordan man kan forholde seg til avskriftskilder i en kildeevaluering videre. DCM skriver:

It should be noted that transcript scores during the eighteenth century, for example, were often made as a kind of ‘orientation’ or for study (a presentation copy) and hence are non-authorial yet context-related interpretations of the composer’s notation. Though they are contemporary, they are not identical *per se*, and do not emulate authorial intentions. The information crucial for the definition of the Work (pitch and rhythm) has been accurately copied, but since transcript scores are not concerned with performances, details such as slurring, dynamics and articulation might have been notated somewhat casually if included at all.²⁵⁹

Retningslinjene til DCM gir oss en forståelsesramme for hvordan vi både kan forstå avskriftene og hvordan vi deretter kan forholde oss til variantene²⁶⁰ i disse. Men retningslinjene setter også enkelte premisser for hvordan vi vektet disse kildene. Særlig om da tar med i vurderingen at de egentlig ikke er tiltenkt for

253 JSV 2019: 61

254 «The historical context of a source affects the evaluation of its readings, [...]» (Grier 1996: 46)

255 Ukatalogisert kilde ved Nasjonalbiblioteket i Oslo, pr. 11.02.2022.

256 Katalogisert som Irgens-Jensen, Ludvig, Quintett, G 3001, IRG i NB noters arkiver på Nasjonalbiblioteket i Oslo.

257 Katalogisert som Mus. ms. a 5791 b, ved musikkksamlingen på Nasjonalbiblioteket i Oslo. I kildens første blad finner man innskriften: Til Sverre Hagerup Bull, på femtiårsdagen, med inderlig takk for hans gode vennskap.

258 Ukatalogisert kilde ved Nasjonalbiblioteket i Oslo, pr. 11.02.2022.

259 DCM 2013: 13

260 I denne sammenheng de negative variantene, det vil si der hvor detaljer som buer, dynamikk og artikulasjon mangler

fremførelser. Da blir det filologens oppgave rettere sagt å kritisk fortolke notasjonens «modi», slik den normalt sett henvender seg til ulike mottakere i disse kildene.²⁶¹ Om vi da betrakter gaveavskriftene i en slik tilnærming, er det naturlig å forsøke og forstå hvilken intensjon som ligger til grunn for disse kildene. Var det andre underliggende årsaker for fremstillingen av de ulike avskriftene, enn at de bare var ment som gaver? Og var de kun rene avskrifter av et allerede ferdigstilt partitur, eller foretok komponisten enkelte justeringer i verkets notetekst når han ferdigstilte disse kildene? Hva var for eksempel intensjonen med gaveavskriften av *Klaverkvintetten*, da denne ble ferdigstilt til Leif Bruun på 1940-tallet?²⁶²

Rent normativt vil det enkelte verks skapelseshistorikk, kildesituasjon og medfølgende kildeevaluering være helt avgjørende for å forstå den enkelte avskrifts betydning. Både i forhold til dens egne eksistensielle betydning alene, men også dens funksjon som en potensiell bærer av varianter. Som vi vil se senere i avhandlingen vil analyser av variantenes betydning og hvilken rekkefølge de har oppstått i, bli videre vektet og vurdert i et øvrig stemma.²⁶³ Men en generell betraktning vi kan trekke ut av erfaringene med disse, er at avskriftene utfyller vekslende roller i forhold til hvem og hva de er produsert til. Og utfra DCMs standpunkt kan vi så vurdere avskriftene i et mer tosidig lys. For slik vi ser av Irgens-Jensens gaveavskriftspraksis, kan vi langt på vei hevde at DCMs redegjørelse også er relevant her. Det kan peke i retning av at Irgens-Jensen opprettholdt det DCM omtaler som en avskriftspraksis som opprinnelig stammer fra 1800-tallet. Men det finnes også en mulighet for at avskriftene fyller en annen funksjon. En funksjon som noe kontradikterende fra DCMs redegjørelse, faktisk relaterer seg til fremførelser under mer unormale forhold. For ved tilfellet *Klaverkvintetten* er det svært nærliggende å anta at gaveavskriften ble ferdigstilt i anledningen av at verket skulle fremføres på illegale huskonsserter, i Leif Bruuns eget hjem under 2. verdenskrig. I en slik vurdering finnes det altså en mulighet for at avskriften også kan ha blitt fremstilt for pianistens bruk. For om man vurderer de tilgjengelige kildene til verket, vil man oppdage at det ligger et særskilt kammermusikalsk behov til grunn for kvintettens pianist. Før avskriften kom til syne i 1942 eksisterer klaverstemmen nemlig kun i to komplette og tilgjengelige kilder. I komponistens eget manuskript og i en selvstendig utformet klaverstemme alene.²⁶⁴ (Noteksempel 13 og 14)

261 Dette kan også forstås implisitt når Grier skriver at: «The interrelationship between notation and convention becomes crucial during the transmission of a piece. Each person involved in the process, scribe, engraver, editor, publisher, brings a unique set of conventions to the interpretation of the symbols in the text.» (Grier 1996: 41)

262 Utover at avskriften var en gave til Bruuns 45-årsdag.

263 Grier 1996: 62–95

264 Viser til kilden som omtales som kilde B-PTS² i den kritiske utgaven av *Klaverkvintett*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 52).

fordes: allegro sonata, attacca coda fugato ⁽²⁾ ⁽²⁾

Quintet.

molto ⁽²⁾
allegro, moderato (♩ = ca 104) Ludv. Ingemann Jensen

mf *f*

sostenuto som færdigstykke *mf*

p

Nr. 3. P. 12 Mus. ms. a 5966
Eske

Noteeksempel 13: Stemmemateriale til Klaverkvintet, i autograf. (Mus. ms. a 5866: b, NB).²⁶⁵

²⁶⁵ Viser til kilden som omtales som kilde B-PTS² i den kritiske udgaven av *Klaverkvintet*. Upubliceret forskningsresultat, (Holm 2023: 52).

Quintett.

Allegro moderato. Ludvig Irgens-Jensen

The score consists of five staves. The top four staves are for Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The bottom two staves are for the Piano (Klav.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Allegro moderato.' The composer's name 'Ludvig Irgens-Jensen' is written in the top right. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The piano part is particularly detailed with complex chordal textures and melodic lines. A circular stamp is visible in the bottom left corner of the score.

Noteeksempel 14: Gaveavskrift til Leif Bruun av *Klaverkvintett*, i autograf. (Irgens-Jensen, L., *Quintett*, G 3001, IRG, NB-noter)²⁶⁶

²⁶⁶ Viser til kilden som omtales som kilde C i den kritiske utgaven av *Klaverkvintett*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 53).

Pianisten hadde med andre ord ikke tilgang til en klaverstemme hvor også strykekvartettens stemmeføring kunne følges samtidig i notelinjene over. Slik vi kjenner en rekke publiserte verk for klaverkvintettbesetning, er slike oppsett normert praksis.²⁶⁷ Eller slik Grier presiserer det:

It is conventional for some ensembles to play from the score, [...] and much modern chamber music cannot practically be performed from parts because of the complexity of the relationships between voices.²⁶⁸

Dermed kaster Irgens-Jensens avskriftspraksis et mer nyansert lys på hvordan vi kan forstå avskriftene i en mer tosidig betydning. Avskriften *var* en gave til sin nære venn Leif Bruun. Samtidig gav det også pianisten mulighet til å benytte partituravskriften som et avspillbart stemmemateriale under de illegale huskonsertene. Irgens-Jensen kan med andre ord ha sett et behov for en ny og annen partiturkilde, som også kunne sammenfatte og formidle verkets helhetlige notetekst. En partituravskrift som sammenfattede samtlige stemmer og som pianisten samtidig kunne spille fra, ble dermed foretrukket, fremfor at samtlige musikere satt med egne stemmer alene.

En slik tosidig forståelse setter dog et visst press på avskriftsbegrepet. For om det skulle avdekkes varianter av signifikant karakter, hvordan forholder vi oss da videre til avskriften i en videre kildeevaluering? DCM presiserer at avskriftene ikke søker å etterligne komponistens intensjoner, og at avskriftene derfor må forstås i et annet lys.²⁶⁹ Samtidig vet vi at Irgens-Jensen tilførte noen veldig få og små varianter for pianisten, når han først fremstilte avskriften til *Klaverkvintetten*, femten år etter verkets opprinnelse. Det åpner da opp for at disse kan kommuniseres til utøverne i den nye kritiske utgaven, slik at utøverne selv kan få velge hvorvidt de ønsker å inkludere disse. Prinsippene til *JSV* åpner også for dette når de skriver:

Redaksjonelle endringer i forhold til en hovedkilde kan blant annet gjøres på grunnlag av variantfortegnelsen for en annen kilde enn hovedkilden (ekstern revisjon).²⁷⁰

Men om man velger å inkludere varianter fra en avskrift som ikke søker å etterligne komponistens intensjoner, får vi et habilitetsproblem. Særlig i forhold til hvordan vi vurderer avskriften som enten en ubetydelig kopi, eller en kilde som avspeiler komponistens senere intensjoner. Eller i forhold til hvordan vi anvender selve avskriftsbegrepet. For selv om Irgens-Jensen i liten grad benyttet kopister under sitt kompositoriske virke og han selv stod for det meste av avskriftsarbeidet, bør avskriftsbegrepet presiseres ytterligere. Med andre ord melder det seg et betydelig behov for å trekke opp en skillelinje i hvordan vi anvender begrepet videre. Rettere sagt trenger i å synliggjøre et skille mellom hva som kan omtales som en *avskrift*, og hva som bør omtales som en *renskrift*. Renskrifter defineres av prinsippene til *JSV* på følgende måte:

Når det gjelder manuskripter, kan det være snakk om egenhendige manuskripter (autograph) eller avskrifter (copyist). Disse kan igjen defineres som kladd (draft) eller renskrift (proof).²⁷¹

Her skal vi merke oss at redaksjonen for Svendsenutgaven har sammenkoblet begrepet *renskrift* med det engelske begrepet *proof*. En slik sammenkobling vekker automatisk en viss forventning, da begrepet *proof* inneholder enkelte konnotasjoner som peker i retning av at kilden bør fremstå «tilnærmet» feilfri. Redaktørgruppen for retningslinjene til *CNU*, argumenterte også for et slikt syn da de under kapittel 6.3.2. *Kildekategorier* skriver at:

267 Her er eksemplene mange, se for eksempel Schumanns *Klaverkvintett*, op. 44 i urtekstutgave ved G. Henle Verlag, utgave ved Ernst Hertrich, publikasjon HN 355 · ISMN 979-0-2018-0355-5

268 Grier 1996: 176

269 «[...] Though they are contemporary, they are not identical *per se*, and do not emulate authorial intentions.» (DCM 2013: 13)

270 *JSV* 2019: 73

271 *JSV* 2019: 57

Den kilde, som danner hovedgrunlaget for revisionen, benævnes hovedkilden. Der vælges én hovedkilde, som repræsenterer det øverste trin i kildehierarkiet. Kilden, som vælges, vil så vidt som muligt være "Fassung letzter Hand". Hovedkilden vil således oftest være komponistens håndeksemplar af førstetrykket. Hvis værket er utrykt, er hovedkilden typisk renskriften. De øvrige kilder kan, afhængig af deres slægtskab til hovedkilden, fungerer som reference- eller randkilder [...]. Varianter beskrives altid i forhold til hovedkilden.²⁷²

Særlig legges det til grunn at en renskrift bør utmerke seg som en potensiell hovedkilde, der hvor verket ikke foreligger i en trykt utgave. Som tidligere nevnt, er ingen av verkene i dette prosjektet publisert i egne trykte noteutgaver i komponistens levetid. Utfra CNU's tilnærming til renskriftsbegrepet burde vi her altså gå utfra at Irgens-Jensens renskrifter bør kunne danne basis som primærkilder i et videre utgavearbeid. Dette skal vi gå dypere inn i senere i avhandlingen, men på dette tidspunkt er det prekært at vi trekker dette frem. For en slik tilnærming til renskriftsbegrepet legger da til grunn *en intensjon* for komponistens notasjonshandling på en side. På den andre siden legger også begrepet til grunn *en konkret måloppnåelse* i det å fremstille selve dokumentet som skal holde renskriften. Johnny Kondrup trekker frem viktige betraktninger rundt bruk av renskrifter som primærkildevalg i nye utgaver. Kondrup skriver:

Risikoen ved en utgave baseret alene på manuskriptet er, at den sidste fase i digterens arbeidsproces ikke bliver repræsenteret. Dette er ikke blot en tekstsociologisk indvending, gående ud på, at man 'mister' det arbejde, som blev udført af diverse hjælpere, og som forfatteren mere eller mindre sikkert regnede med. Også set under det biografiske, det poetologiske og det tekststrukturelle perspektiv risikerer man at gå glip av de ændringer, som forfatteren egenhændigt foretog under korrekturlæsningen eller endog under trykningen. Man risikerer m.a.o. at lave en udgave af et ufærdigt værk. Det gælder i i det mindste for den traditionelle udgave, der vælger ét manuskript som grundtekst (oftest en renskrift) og enten er helt uden variantapparat eller kun lader apparatet omfatte værkestis tidligere stadier.²⁷³

Om vi nå leser Kondrups bidrag i forlengelsen av premisset fra Svendsenutgavens prinsipper, tegner det seg et fyldigere bilde av hvordan vi kan forstå renskriftsbegrepet. I forlengelsen av dette kan vi altså konkludere med at renskriftens intensjon er at den skal fremstå feilfri, da renskriften avspeiler forfatterens aller siste endringer og tilføyelser i verket. I denne sammenheng dreier endringer seg rettere sagt om endringer som forfatteren egenhendig foretok seg under korrekturlesning av verket. Jeg tillater meg her å gjenta dette skriftlig, da det er premissgivende for hvordan vi forstår renskriftsbegrepet i møte med Irgens-Jensens kilder.

I dette prosjektet har jeg bevisst lagt meg på en praksis hvor jeg aktivt benytter avskriftsbegrepet, slik det bygger videre på en etablert oppfatning omkring komponistens gaveavskriftspraksis.²⁷⁴ Men blant verkene som omfattes i dette prosjektet eksisterer det kun én avskrift som innehar funksjonen som gaveavskrift.²⁷⁵ Dermed vil det igjen bety at bruken av avskriftsbegrepet vil utarte seg noe forskjellig for de to andre verkene som omfattes av dette prosjektet. Så langt vi har kunnet avdekke er avskriften til *Canto d'omaggio* ikke en gaveavskrift, da mottakeren til denne er ukjent. Men slik DCM redegjør for karakteristiske trekk ved

272 CNU 2007: 66

273 Kondrup 2011: 117

274 Viser her til hvordan en rekke Irgens-Jensens avskrifter er ført i Hanske ved Nasjonalbiblioteket. Særlig ser vi en utstrakt bruk av hilsener og tilegninger av manuskriptene til ulike venner og kolleger av komponisten. For eksempel: «Ludvig Irgens-Jensen: En nyårslåt». 3 eks.: A: [2] s. En del rettelser og tilføyelser med blyant. Tittelen «Jäntblig» står på forsiden. Teksten limt på. B: [4] s. Noen tilføyelser med blyant. En hilsen fra L. Irgens-Jensen til Elisabeth Reiss skrevet med blyant. C: [4] s. Skisser til en annen sang med blyant. Avskrift. – For sang og klaver. Tekst av Gustaf Fröding. Se også Mus.ms.a 5670.» Og i tilknytning til Mus.ms 7153: «Ludvig Irgens-Jensen: «Dyr og folk». [4] bl. Tittelsida og anmerkninger med blyant. For mannskor. Tekst av Åsmund Sveen. Hilsen fra L. Irgens-Jensen til Leif Halvorsen på tittelsida.» Se for øvrig: https://beta.nb.no/dhlab/privatarkiv_navn/

275 Som nevnt ovenfor dreier dette seg om avskriften til *Klaverkvintetten*.

avskriftskategorien, må vi sterkt kunne hevde at komponistens avskrift til *Canto domaggio*²⁷⁶ deler en rekke fellestrekk med DCMs definisjon. Dette kommer også til syne i kildeevalueringen til den nye kritiske utgaven av *Canto domaggio*, hvor denne spesifikke avskriftens manglende egenskaper og tilstand, gjøres nærmere rede for.

Derimot tegner det seg et helt annet bilde når vi nå henvender oss til dette prosjektets siste verk, nemlig komponistens *Symfoni i d-moll*. Ved første øyekast fremstår autografavskriften som ble ført i hånd av komponisten i 1957, som en renskrift²⁷⁷ av verket. Komponistens notasjonsarbeid med denne kilden, tok altså mål av seg å være en renskrift av en noe revidert versjon.²⁷⁸ Slik Kondrup argumenterer for ovenfor, benyttet også Irgens-Jensen anledningen til å revidere verket noe når han fremstilte renskriften. Som vi senere skal se eksempler på valgte han å gjøre tilføyelser og forbedringer av ulik art, i enkelte partier av verket. Deriblant skulle renskriften holde og artikulere en ny forkortet tosatsig versjon av symfonien. Manuskriptet som hadde blitt benyttet under fremførelser frem til da, bar preg av stor slitasje og lot seg vanskelig arbeide videre med i oppføringspraktisk sammenheng. Med andre ord søkte renskriften å bære med seg store deler av verkets notetekst som allerede eksisterer i et eldre og mer omfattende manuskript til verket. Videre hører det også med til vurderingen at enkelte indisier peker på at renskriften ble fremstilt for en mulig forlagsutgivelse av verket på slutten av 1950-årene.²⁷⁹ Men av ulike årsaker gikk komponisten ikke videre med disse utgivel-sesplanene. Over årenes løp har allikevel renskriften vært formidlet som det siste partituret som formidler komponistens siste og foretrukne versjon av verket.

Om premisset for en renskrift er at den skal fremstå feilfri og ta opp i seg eventuelle forbedringer som komponisten tilfører kilden etter et gjennomgående korrekturarbeid, brister dette idealet i denne sammenheng. For slik vi kan se av partitureksemplene nedenfor treffer disse premissene nokså dårlig i vurderingen av renskriften til symfonien. Særlig om vi da vurderer denne renskriftens evne til å være en kilde med *proof*-egenskaper og at renskriften utover dette fyller denne spesifikke avskriftskategoriens idealer. (Noteeksempler 15 og 16).

Ved noteeksempel 15 og 16 ser vi at renskriften inneholder utstrykninger av hele takter. Om vi vurderer disse i forhold til de paleografiske undersøkelsene jeg drøftet tidligere i kapittelet, kan vi vanskelig konkludere med hvem som står bak disse utstrykningene. På en side kan dette like gjerne være utført av komponisten selv, som at det på en annen side er like sannsynlig at en dirigent kan være innblandet i disse. Slike utstrykninger vurderes som substansielle endringer av verket. Dermed må vi også konkludere med at kilden foreligger i en uavsluttet tilstand, fremfor i en tilstand hvor renskriften definerer et punktum for en gjennomgripende revisjonsprosess.

276 Viser til avskriften som omtales som kilde **B** i den kritiske utgaven av *Canto domaggio*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 49).

277 Viser til renskriften som omtales som kilde **B** i den kritiske utgaven av *Sinfonia in re minore*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 214–215).

278 Dette vil jeg også drøfte mer inngående senere i avhandlingen.

279 Dette drøfter jeg senere i avhandlingen.

- 62 -

The image shows a page of a musical score for a symphony. The page is numbered 62. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (p, g), Oboe, Clarinet (s, b), Bassoon, Cor, Trumpet, Trombone, Timpani, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in D minor. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a dynamic of *f* and a tempo marking of *div.*. The second measure is marked with a dynamic of *mf* and a tempo marking of *unis.*. The third and fourth measures are marked with a dynamic of *p*. A large section of the score, including the parts for Flute (g), Oboe, Clarinet (s, b), Bassoon, Cor, Trumpet, Trombone, and Timpani, is crossed out with a large 'X'.

Noteeksempel 15: Irgens-Jensen: *Symfoni i d-moll*, side 62 (NB-noter)

- 132 -

Agitato, accel. — — — — — (19)

No. 19
O. N. H. A.

The musical score is written in a handwritten style. It features multiple staves for different instruments. The top section includes woodwinds (Fl. picc., Fl. gr., Cl., Fg., Cor.) and brass (Tr., Tbr.). The middle section includes Arpa and strings (Vl. I, Vl. II, Vle., Vc., Cb.). The bottom section includes strings (Vl. I, Vl. II, Vle., Vc., Cb.). The score is marked with dynamics such as *ppp*, *mf*, and *f*. The tempo is marked *Agitato, accel.* and the page number is 132. A circled number 19 is in the top right. The score shows various musical notations including notes, rests, dynamics, and articulation marks.

Noteeksempel 16: Irgens-Jensen: *Symfoni i d-moll*, side 132 (NB-noter)

Det er også flere funn i kildevurderingen som underbygger en slik forståelsen av renskriften. (Noteeksempler 17 og 18).

Handwritten musical score for a symphony, page 8. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (Cl. b.), Bassoon in G (Fg.), Contrabassoon (C. t.), Cor Anglais (Cor.), Arpeggiated Piano (Arp.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vle.), Cello (Ve.), and Double Bass (Cb.). The music is in D minor and features dynamic markings such as *mf* and *dim.* The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and slurs.

Noteeksempel 17: Irgens-Jensen: *Symfoni i d-moll*, side 8 (NB-noter)

The image shows a handwritten musical score for a symphony in D minor, page 9. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves. The notation includes notes, rests, dynamics (pp, dim.), and articulation marks. A circled '7' is written above the first staff. The score is organized into systems of staves, with some staves containing complex rhythmic patterns and melodic lines. The key signature is D minor, and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C).



Noteeksempel 18: Irgens-Jensen: *Symfoni i d-moll*, side 9 (NB-noter)

Når vi nå skal videre vurdere renskriftens *proof*-egenskaper er de to neste partitureksempelene illustrerende for det som har blitt til et etterlatt inntrykk i en helhetlig vurdering av kilden. Om vi skal vurdere denne kilden i kraft av å være en renskrift, er det svært problematisk at man til stadighet avdekker negative²⁸⁰ varianter og korrekturfeil i renskriften. På side 8 i noteeksempel 17 ser vi for eksempel manglende kryssfortegn i cello 3. slag i første takt. Her ser vi nokså enkelt c# i analogi med bassklarinet. Vi ser også manglende kryssfortegn i 2. fløyte, 2. takt på side 8. Igjen ser vi nokså enkelt c# i analogi med både 1. horn, harpe og 1. fiolin. Vi ser også at harpen har en rytmisk «brist», ved at nederste notelinje i 1. takt på side 8, er notert med en halvnote. Men Irgens-Jensen indikerer verken om denne halvnoten skal være punktert for å fylle takten i $\frac{3}{4}$ -takt, eller om det mangler en firendelspause på 3. slag i takten. Når vi nå i tillegg sammenligner side 8 i partituret opp mot tilstøtende side 9 i, avdekker vi enda en negativ variant. Legg merke til manglende buenotasjon for 1. fløyte. Overbindingsbuen som føres inn i 1. takt på side 9, mangler helt enkelt en start på siste takt i side 8. Manglende buenotasjon vil drøftes nærmere i kommende kapittel. (Noteeksempler 19 og 20).

280 Negative varianter: varianter som eksisterer i en eldre kilde, men som mangler i en senere kilde.

148

WH Nr. 9
P. 24

Noteeksempel 19: Irgens-Jensen: Symfoni i d-moll, side 73 (NB-noter)

- 74 -

The musical score is a handwritten manuscript for page 74 of a symphony. It is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Fl. piccolo, Fl. gr., Ob., Cl., Cl. b., Fg., C. fg., Cor., Tr., Tub. & Tr., Piatti, Vn. I, Vn. II, Vle., Vc., and Cl. (likely Contrabass). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*. The music is written in a clear, legible hand with various musical notations including notes, rests, and articulation marks. The page number '- 74 -' is centered at the top.

Noteeksempel 20: Irgens-Jensen: *Symfoni i d-moll*, side 74 (NB-noter)

Neste observasjon er også alvorlig om vi skal vurdere renskriften som grunnlag for en senere utgivelsesprosess. Tilfellet som dukker opp i noteeksempel 19 og 20 er ikke bare en negativ mangel, men også en grov feilplassering av komponisten. Legg merke til innsatsen til 2. obo i 2. takt etter tall 48, og legg så merke til hva som skjer med denne legatolinjen over i tilstøtende partiturside 74. Linjen i 2. obo blir altså brått til en linje som føres i 1. klarinett. Som vi ser av legatonotasjonen i 1. klarinett får vi også et inntrykk av at legatoen føres over fra forestående partiturside. Naturligvis er det grunnlag for å hevde at komponisten har feilplassert innsatsen i 2. obo, som da egentlig skulle vært ført på notelinjen nedenfor. Dette underbygges da av transponeringsforholdet som vi ser beveger seg unisont med 1. horn. Og som senere repeteres i bassklarinet og 1. trombone.

Slik vi ser av eksemplene ovenfor settes også renskriftsbegrepet under press i Irgens-Jensens arbeidsprosesser. Både i forhold til hvordan vi tilnærmer oss denne komponistens notasjonshandling, men også hvordan vi forholder oss til renskrifter som kilder med *proof*-egenskaper. For i denne vurderingen ville det vært uproblematisk om det kun var snakk om enkle korrekturfel, som lettere kun greiest ut med bruk av analogiargumentasjon. Men det blir et helt annet nivå i en slik notasjonsproblematikk når vi avdekker relativt grove feilplasseringer, manglende buenotasjon og utstrykninger vi vanskelig kan definere opphavet til. Da bærer renskriften heller preg av å være en svært dårlig renskrift, som igjen peker på hvorvidt renskriftsbegrepet egentlig er et rett begrep på denne kilden. Dette fører til at vi må ta stilling til hvordan vi vurderer denne kildens bevegelser videre, slik den nå vanskelig lar seg definere i den videre forskningsprosessen. Enten som renskrift eller under det mer fleksible og fellesbetegnede avskriftsbegrepet.

For forskningsprosessen videre og ikke minst i forhold til hva jeg som dirigent forventer av en kritisk utgave, blir slike «pingpong»-vurderinger om noe som vanskelig lar seg definere, av noe sekundær verdi. For til syvende og sist handler det om hvordan jeg som redaktør velger å forholde meg til variantene i disse avskriftskildene, og hvordan jeg så velger å gjengi dem videre. Selv om varianter oppstår i ulike avskriftskilder²⁸¹, er jeg mindre opptatt av å bedømme og vekte disse variantenes signifikans utelukkende basert på om de eksisterer i en avskrift eller en renskrift alene. For eksempel ved at man definerer en mindre variant i en renskrift som viktigere, enn en mindre variant i en avskrift.²⁸² En slik vurdering vil i større grad henge sammen med en mer nyansert forståelse av komponistens arbeidsprosesser. En kritisk utgave som vil tilfredsstille meg som dirigent, søker først og fremst å informere meg i *at det faktisk foreligger et potensielt valg* til stede i én av disse kildene. Fra et utøverperspektiv vil dette være helt avgjørende og betraktelig mer interessant, fremfor at en redaktør har vurdert og bedømt en variant som ubetydelig, ved å utelukke den i en ny utgave.

Leserne av denne avhandlingen vil derfor merke at jeg i mye større grad forfekter et syn hvor jeg først og fremst er opptatt av å søke meg frem til et spesifikt øyeblikk i komponistens prosess med verket. Et øyeblikk hvor verket fremstår på sitt rikeste og hvor komponisten forvalter verkets materiale på en mest mulig overbevisende måte. For i dette tidssnittet vil denne aktuelle kilden artikulere de betraktninger, tanker, vurderinger komponistene har foretatt seg mens han skapte verket. De ideer og valg han tok, og de ideer han forkastet. Og det er dette som jeg anser som min hovedoppgave, både som dirigent og redaktør. En hovedoppgave hvor vi får utøverne nærmere inn i den prosessen komponisten selv befattet seg med. Den prosessen hun eller han levde i og virket i, og som til slutt gav oss verket. Som vi senere skal se i avhandlingen fortøner disse øyeblikkene seg som betraktelig mer interessante, fremfor det inntrykket vi får av verket, når vi ser inn i komponistens senere kilder. Kilder som avskrifter og renskrifter, hvor komponisten har et kjøligere og mer distansert forhold til sin opprinnelige skapende prosess. Men å avskrive andre kilder som renskrifter og avskrifter helt, det kan vi allikevel ikke. Jeg definerer dem ikke som ubetydelige. For disse vil kunne gi oss et mer nyansert innsyn i hvordan komponistens intensjon med verket og intensjon med noteteksten, utarter seg over tid. Dermed vil vi også forstå noe om hvordan verkbegrepet kommer til syne gjennom komponistens arbeid i kildene.

281 Slik som referert til gjennom «other sources»

282 I denne sammenheng drøfter jeg altså ikke store substansielle endringer, for i slike vurderinger er kontekstuelle forhold avgjørende.

2.3.4 Stemmemateriale²⁸³

Musikalsk notasjon har vært og er komponistens måte å formidle sin kunst. I motsetning til hva som gjelder for skjønnlitterære forfattere og billedkunstnere, er komponistenes musikk avhengig av et ekstra ledd mellom skaperen og mottakeren, nemlig musikerens. Noter er det middelet komponisten har til å formidle hva hun eller han vil uttrykke overfor dette avgjørende bindeleddet.²⁸⁴

Sitatet over skildrer ikke bare notasjonens evne til å artikulere verket. Men det skildrer også notasjonen slik den representeres som en avbildning og en «intuisjonens huskelapp» over hvordan komponisten har forestilt seg verket i sitt indre. Sitatet gir oss også et bilde på hvordan verket kommuniseres til musikerne gjennom notasjonen, i et kommunikasjonsnivå som taler til dem direkte. Om vi da vurderer dette i forhold til notasjonens ulike «modi», som tidligere nevnt i dette kapitlet, aner vi en ny forståelsesflate av verket. Denne gang som en ny ytre side av verket. Om vi skulle skissere en forståelse av verket i et slikt syn, ville vi «sett» verket med *flere* ytre sider. Komponisten vil da formidle sin forestilling om verket via den avbildning som notasjonen representerer. Dette vil da utgjøre én side av verket. Dirigenten vil derimot se inn i verket fra en annen side, via partituret, og musikerne vil møte og se inn i verket fra en tredje side, via stemmematerialet. Publikum vil derimot oppfatte verket fra en fjerde side, via den lydige og klanglige manifesteringen av det.

Et slikt syn er dog et kontroversielt syn, da det tegner et bilde av at *verket* utformes som eksternalisert konstruksjon, utenfor komponisten selv.²⁸⁵ Dermed kan man også legge en slik argumentasjon til grunn for hvordan man kan forstå komponistens intensjon med sine egne notasjonshandlinger i kildene. Videre kan man så hevde at det *eksternaliserte verket*²⁸⁶ utformes utelukkende for at musikere skal kunne ta del i det og at publikum skal kunne oppleve det.²⁸⁷ Argumentasjonsføringer som dette har sitt utgangspunkt i et nokså veletablert forskningssyn og en faglig konsensus i en rekke oppføringspraktiske forskningsprosjekter.²⁸⁸ Men i sammenheng med en edisjonsfilologisk forskning på Irgens-Jensen kan vi ikke blankt konkludere med at komponisten la slike intensjoner til grunn for sine notasjonshandlinger. I en slik vurdering er det en rekke forhold som vil spille inn i vår forståelse av hans arbeider. Dette kommer vi nærmere tilbake til i neste kapittel.

Som vi ser av ovennevnte refleksjon avdekker vi nå flere ulike nivå for drøftingen i denne avhandlingen videre. For et innsyn i komponistens stemmematerialer tar ikke bare opp i seg en refleksjon rundt notasjonens ulike «modi» og notasjonens evne til å nå igjennom til ulike mottakere. Men et slikt syn griper også inn i en rekke drøftinger omkring Irgens-Jensens intensjons- og verkbegrep, hans arbeidsmåter, og hans holdninger til egen skrifts- og notasjonsakt. Det er dette som utgjør summen av alle vurderinger man foretar seg av kildene, i en kildeevalueringsprosess. Eller slik DCM artikulere det:

The editor should also keep in mind how the composer's work concept is employed since this influences the evaluation of the relationship between the various types of sources.²⁸⁹

283 «[...] the editor must consider performance material which, depending on the work, might have included orchestral parts, piano-vocal scores, and piano reductions for staging. It is essential that the editor is aware of the source material's complexities as it to a large degree influences the editor's overall approach towards editing the work and plays an immanent role on the outcome of the new, critical edition» (DCM 2013: 10)

284 MIC/NB 2008: 4–5

285 Treitler 1993: 483–485

286 «It is therefore of paramount importance to decide whether to accept that a musical work's construction includes its performance, as argued by Walton (1988), or whether it is contained and defined purely within its notation» (Hauge 2003: 42–43)

287 «However, as previously noted, plays pose notoriously complex problems: does a play exist only in its intended medium – that is, does it exist without a performance?» (Hauge 2003: 50)

288 Viser her blant annet til Tanja Ornings doktorgradsavhandling *The polyphonic performer. A study of performance practice in music for solo cello by Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Klaus K. Hübler and Simon Steen-Andersen*. NMH Publikasjon, 2014.

289 DCM 2013: 18

For dette kapittelet videre skal vi derimot konsentrere oss om hvordan vi vurderer komponistens stemmemateriale i kildekritiske sammenhenger, og se nærmere på hvilke særtrekk som kommer til syne. Slik vi har fastslått tidligere i dette kapittelet benyttet Irgens-Jensen i liten grad kopister, da han utførte arbeidet med å fremstille sine aller fleste avskrifter selv.²⁹⁰ I stor grad gjelder dette også stemmematerialene, men her er det mer åpent for at komponisten kan ha valgt å benytte eksterne stemmeskrivere. Vurderinger rundt disse kildenes relevans må derfor vektes med omhu.²⁹¹

Det er flere årsaker til at dette er utfordrende å definere fra verk til verk. Igjen må vi returnere til paleografiske undersøkelser, for å legge til grunn en forståelsesramme for hvordan ulike variasjoner i Irgens-Jensens skriftstil, fortøner seg i kildene. I tillegg må vi også forsøke å avdekke hvorvidt samtlige stemmer i dette prosjektet er utskrevet av komponisten selv, eller av eksterne stemmeskrivere. Og en slik forståelse oppnår vi kun igjennom kollasjon.²⁹²

På et grunnleggende nivå er skriftlighet vanskelig å anslå, fordi mange, inkludert forfatteren av denne avhandlingen, også har ulike type håndskriftsstiler. Personer kan gjerne ha én kalligrafisk vakker og stilren håndskrift som benyttes i offentlige sammenhenger og i offentlige dokumenter. Samtidig kan de samme personene også ha en håndskrift som benyttes i mer «tidsbekte» sammenhenger, signaturer man i ulike situasjoner gjerne foretar seg i all hast. I tillegg må vi også vurdere hvorvidt håndskriftene i begge disse kategoriene også innehar et naturlig sett med variasjoner, som gjerne flyter litt fra situasjon til situasjon, som håndskriften foretas i. I en slik studie vil altså noen elementer i håndskriften kunne ha både to eller flere «former». Og i forlengelse av en slik vurdering må vi da også ta med i betraktningen at håndskrifter også utvikler seg over tid, og i ulike faser av livet.

Men slike håndskriftsanalyser baserer seg på en skriftstil som utelukkende fokuserer på ord og bokstaver. Når det kommer til noter blir dette litt annerledes. For på et mer metodentert nivå, kan rett og slett måten å notere noter på, gjennom notehoder, bjelker, rytmer, fortegn, buer m.m., skape en betraktelig større utfordring. For da må vi rette analysene mot den variasjonen som oppstår i samtlige skriftsparametere som man følger over tid. Og når det kommer til Irgens-Jensens notebilde, gir ikke disse skriftsanalysene oss så mye sikker informasjon for vurderingene videre. Dette peker oss da i retning av at vi heller må dreie fokuset over på tekstelementene i notene. Det vil si hvilken skriftstil komponisten benytter i dynamiske betegnelser, øvetall og -bokstaver, nøkler, titler, instrumentbetegnelser o.l., og andre tekstelementer som er til hjelp. Bjarne Engeset argumenterer i stor grad for slike vurderinger i sin tidligere omtalte fagartikkel²⁹³, hvor han synliggjør for leseren hvordan variasjonene i Johan Svendsens håndskrift kommer til syne: (Bildeeksempel 1)



Bildeeksempel 1: Oversikt over Johan Svendsens *cresc.* notasjon (Engeset 2013: 6)

290 Her ligger det et naturlig forbehold som peker utenfor dette prosjektets verkfokus, og utenfor de verker som omtales og undersøkes i denne avhandlingen.

291 «For trykt stemmemateriale gjør det særlige forhold sig gældende, at ikke alle informationer i kilde-materialet med sikkerhed kan påregnes at stamme fra komponistens hånd eller være sanktioneret af komponisten. Idet trykt stemmemateriale som regel er udarbejdet efter håndskrevne stemmer, som er blevet anvendt ved de tidlige opførelser, kan informationer således stamme fra tilføjelser eller ændringer foretaget af diverse musikere eller dirigenter. Særlig forsigtighed må derfor udvises ved argumentation, der tager udgangspunkt i trykt stemmemateriale; den retningsgivende argumentationsform ”i overensstemmelse med” vil ofte komme på tale i stedet for den autoritetsindikerende argumentationsform ”iflg.[...]» (CNU 2007: 67)

292 «In theory, a collation of the performance material with the score should produce no variants (or at the most, very few), and it seems reasonable to employ the performance material as the basis for the edition.» (DCM 2013: 18) Allikevel vet vi at stemmematerialer er lite egnet som hovedkilder til nye utgaver, dog forekommer det noen unntak, som vi senere skal se eksempler på i avhandlingen.

293 *Notasjonsstilanalyse som metode i musikkedisjon – eksempelet Svendsen*

I tillegg presiserer Engeset følgende om Svendsens varierte måte å skrive *cresc.* på:

CRESC.

JS skreiv *cres*, utan den siste c-en, frem til juli 1866. I eit partitur frå 1859 er det punktum etter, men aldri seinare. Etter juli 1866 er skrivemåten heilt stabil: *cresc* utan punktum. Typisk er at det fire første bokstavane heng saman, medan c-en står åleine.²⁹⁴

For å gjennomføre slike variasjonsanalyser i skriften trenger vi et så stort omfang som mulig. Engeset konkluderer også implisitt med dette, etter at de i arbeidet med *JSV* har gjennomgått store mengder med kildemateriale som nettopp har kunnet gi de nok grunnlagsdata for å fastslå følgende:

Det er stor skilnad på Johan Svendsen si tidlege og seine handskrift. I breva skreiv han t.d. gotisk skrift om lag til han var ferdig med studia i Leipzig (Frem til 1867). Etter studietida i Leipzig stabiliserte også handskrifa i partitur og notar seg i stor grad. Bassnøkkelen endrar seg seinare enn dette og han endrar også instrumentnemningar seinare, men i stor grad er handskrifa fallen på plass frå om lag 1867.

PIZZ:

Skrivemåten for pizzicato er svært stabilt etter 1866, men varierer mykje før dette. Dei aller siste åra er kanskje den siste z-en litt mindre, men ellers er det ingen funn av variantar frå dei åra. Typisk er dei to løkkene. Det er ikkje alltid samanhengande skrift i desse løkkene. Det finst mange typar z-ar i perioden 1858–1866:

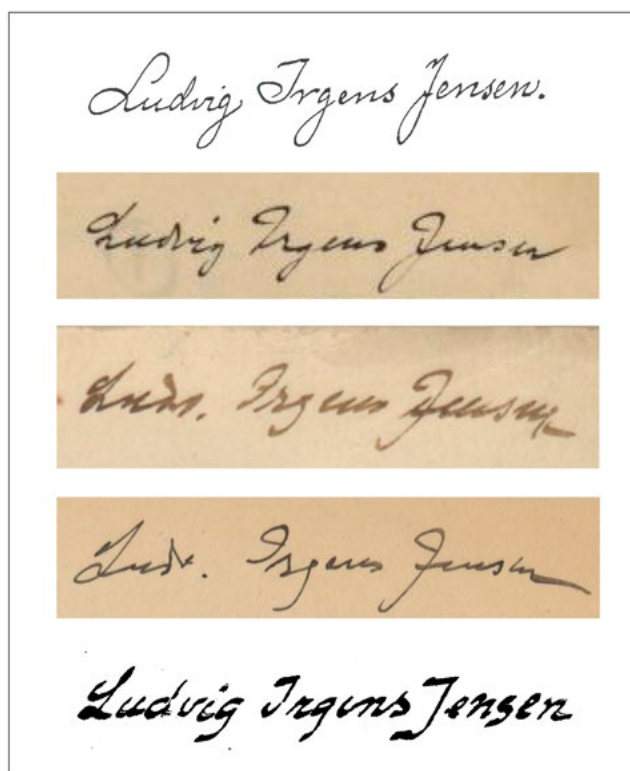
[Bildecksempel 2]



Bildecksempel 2: Oversikt over Johan Svendsens pizz. notasjon (Engeset 2015: 1)

²⁹⁴ Engeset 2015: 2

Et slikt dokument ville i aller høyeste grad kunne pekt oss i noen interessante retninger for hvordan vi kunne vurdere variasjonene i Irgens-Jensens håndskrifter videre. På en side vil dokumentet kunne fortelle oss noe om hvordan Irgens-Jensens håndskrift utviklet seg over tid. På en annen side kunne dokumentet også gitt oss en pekepinn hvorvidt kilden man har foran seg, er ført i håndskriften av komponisten eller av noen andre. Siden vi ikke har tilgang til et slikt dokument, da en slik omfattende datainnsamling faller utenfor dette prosjektets rammer, må vi heller forsøke å rette fokuset mot de kildene som er relevante for dette prosjektet. Som et lite innblikk i variasjonene av Irgens-Jensens håndskrift er det naturlig å starte med komponistens signatur, som har en helt naturlig variasjon over seg i perioden 1926 til 1957. Allikevel ser vi at de variasjoner som oppstår er nevneverdige: (Bildeeksempel 3)



Bildeeksempel 3: Utviklingen av Irgens-Jensens signatur, gjennom årene 1926, 1927, 1939, 1950 og 1957 (fra øverst til nederst)

Med dette som grunnlag skal vi nå konsentrere oss om hvordan de ulike stemmeskriftene gir oss et innblikk i de skriftlige variasjoner som foreligger i Irgens-Jensens stemmemateriale. Videre kan vi da trekke ut noen vurderinger hvorvidt stemmematerialet er ført i penn av komponisten, eller eksterne stemmeskrivere.

(Noteeksempel 21, 22 og 23)

Violino I

Sinfonia
(Re minore)

Ludvig-Jørgens-Jørgensen

Allegro

pp

1

2

3

pp

4

dim.--

5

3

W. H. Nr. 1. F. 10

Noteeksempel 21: Førstefiolinstemmen fra stemmematerialet til *Sinfonia (Re minore)*, i autograf av komponisten. (Mus ms a 5863: a, NB).²⁹⁵

²⁹⁵ Viser til kilden som omtales som **B-OM** i den kritiske utgaven av *Sinfonia in Re minore*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 215).

Flöite. Piccolo. II

Andante.

12 6 13 Subito più animato. a Tempo. animato.

Pauke 1. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

14 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

15 accell. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

16 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

17 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

18 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

19 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

20 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

21 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

22 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

23 Allegro moderato. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

facet

SKANDIA
N. 12
12 linjer

Mus. ms. a 5863
Eske

Erins Jensen S m-112

Noteeksempel 22: Fløyte- og piccolofløytestemme fra stemmematerialet til *Sinfonia (Re minore)*, i autograf av komponisten eller ukjent kopist? (Mus ms a 5863: b, NB).²⁹⁶

²⁹⁶ Viser til kilden som omtales som A-OM i den kritiske utgaven av *Sinfonia in Re minore*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 215).

Noteeksempel 23: Førstefiolinstemmen fra stemmematerialet til III. (*Rondo Marziale*), i autograf av ukjent kopist?²⁹⁷ (Mus ms a 5863: c, NB).²⁹⁸

Som vi ser av eksemplene, er slike studier ikke enkle. I eksemplene ovenfor observerer vi at det er stor variasjon i komponistens skriftsstil. Særlig når det kommer til dynamisk notasjon som *f* og *p*. Bare *p*en i seg selv er notert i ulike former, for eksempel med en horisontal strek nederst under *p*en, eller uten. I tillegg

²⁹⁷ For vurderingen av de eldste kildene til orkestrematerialet peker Vollsnes blant annet på følgende: «Det var i mars 1945 klart at krigen snart var slutt, og Irgens-Jensen regnet med at symfonien snart kunne uroppføres. Da betaler han ut honorar for de første utskriftene. Men de fleste regningene for utskrifter av stemmene og kopiering av partituret kommer først i august. Den gang ble utskrift av en partiturside betalt med kr. 1,50.» (Vollsnes 2000: 338)

²⁹⁸ Viser til kilden som omtales som C-OM i den kritiske utgaven av *Sinfonia in Re minore*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 215).

observerer vi at øvetallene både eksisterer i sirkel og i firkanter. I disse øvetallene ser vi også at Irgens-Jensen varierer måten han skriver tall på, for eksempel ved tallet 2. Den samme variasjonen finner vi også i de neste tre noteeksemplene. Men her skal vi også merke oss at ett av eksemplene kan ha bli ført i hånd av en ekstern stemmeskriver: (Noteeksempel 24, 25 og 26)

Noteeksempel 24: Førstefiolinstemmen fra stemmematerialet til *Klaverkvintett*, i autograf av komponisten. (Mus ms a 5866: c, NB).²⁹⁹

²⁹⁹ Viser til kilden som omtales som B-PTS¹ i den kritiske utgaven av *Klaverkvintett*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 52).

Violin I,
allegro moderato (s-ca 184) Quintet. Ludv. Irgens Jensen. *sofstenet* B

Cello 5. 6. 8.

Vespress.

Nr. 2. F. 10

Noteeksempel 25: Førstefiolinstemmen fra stemmematerialet til *Klaverkvintett*, i hånd av ukjent kopist? (Mus ms a 5866: b, NB).³⁰⁰ I denne kilden finnes det en mulighet for at Irgens-Jensen kan ha valgt å benytte en ekstern stemmeskriver, men en slik teori er ikke verifisert av uavhengige håndskriftseksperter.

³⁰⁰ Viser til kilden som omtales som B-PTS² i den kritiske utgaven av *Klaverkvintett*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 52).

1.

Vcl. I *Allegro moderato*

Vcl. II

Noteeksempel 26: Førstefiolinstemmen fra stemmematerialet til *Klaverkvintett*, i autograf av komponisten. (Mus ms a 5866: c, NB).³⁰¹

301 Viser til kilden som omtales som B-PTS³ i den kritiske utgaven av *Klaverkvintett*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 52).

Slik vi observerte med forrige verkeksempel, deler stemmematerialet til klaverkvintetten også en rekke likhetstrekk med stemmematerialet til symfonien. Disse stemmene bærer og preg av store individuelle variasjoner. I tillegg observerer vi at enten komponisten, eller utøveren, har ført innskrifter i materialet som indikerer at de har vurdert ulike utstrykninger fra oppførelse til oppførelse.

Til tross for disse stemmenes uensartede og varierte utforming vet vi med sikkerhet at Irgens-Jensen selv stod bak utskrivningen av stemmematerialer til en rekke av sine verk. Samtidig ser vi i noteeksempel 25 at det er en viss sannsynlighet for at han i enkelte tilfeller kan ha valgt å benytte eksterne stemmeskrivere. I slike tilfeller må vi da vurdere hvor mye variasjon vi egentlig kan akseptere i håndsskriftsutførelsen, før vi kritisk vurderer om det er en ekstern stemmeskriver som holder i pennen. Men en slik oppfatning må vi også ta med et visst forbehold, da dette ikke er konferert med håndskriftseksperter. Her vil et grundigere inntrykk av hvordan komponisten arbeidet med stemmeskrift over flere verk og i lengre perioder, også peke ut viktige betraktninger videre. Allikevel er det særskilte trekk ved Irgens-Jensens bakgrunn og arbeidsmåter som danner grunnlaget for et inntrykk av at han selv stod for mye av stemmeutskrivningen. Det at stemmematerialene har fått en ulik utforming kan ha sin opprinnelse i Irgens-Jensens bakgrunn som tekstfilolog og hans noe overdrevne fokus på ulike kalligrafiske særpreg. Av den grunn kan også *ulike typer* stemmemateriale og få ulik utforming, fordi materialet retter seg mot ulike type fremførelser. Her skal vi også ta med i vurderingen hvor lang tid komponisten har hatt til å fremstille et stemmemateriale, særlig der hvor enkelte verk var deltagerbidrag i ulike komposisjonskonkurranser. (Noteeksempel 27).

Noteeksempel 27: Irgens-Jensen: *Canto d'omaggio*, (NB noter). Stemmen til høyre stammer trolig fra transparenter.

Disse eksemplene gir oss et veldig godt innblikk i behovet for å gå igjennom et større omfang av stemmemateriale i en rekke andre verk, slik at tolkningen rundt de mange skriftselementene blir mer velbegrunnet. Men som jeg løst indikerte i forrige avsnitt må vi også vurdere hvorfor Irgens-Jensen bevisst gav stemmene ulik utforming. Slik vi allerede har observert og midlertidig konkludert med i avskriftskapittelet, fikk for

eksempel klaverstemmen i *Klaverkvintetten* en annen utforming i en senere avskriftskilde, i henhold til normert praksis. På sett og vis kan man hevde at pianisten gikk fra å fremføre sin del av verket kun fra en isolert stemme, til å fremføre og forvalte *verket* fra et helhetlig partitur. Partituret tillater da utøveren å kommunisere med samtlige stemmer underveis i samspillet. Naturlig nok vil dette utarte seg annerledes med et stemmemateriale til et helt orkesterverk, der partituret er overlatt til en annen musiker på podiet, nemlig dirigenten. Dermed forstår vi også implisitt at enkelte orkesterstemmer kan gi et noe fragmentarisk inntrykk av verket som helhet, slik disse kommuniserer med én og én utøver³⁰², eller til enkelte stemmegrupper.³⁰³ Det er i dette segmentet vi også bør forstå de kalligrafiske variasjonene i Irgens-Jensens stemmematerialer. For noen stemmeskrifter er ferdigstilt på svært kort tid, mens andre har komponisten hatt adskillig bedre tid med og har kunnet tillegge ytterligere skjønnskraftsmessige egenskaper. Med tilfellet *Canto d'omaggio* er det grunn til å tro at førstefiolinstemmen til høyre³⁰⁴ ble utformet senere, enn orgelstemmen til venstre. En slik vurdering kan da indikere at det på et tidspunkt også kan ha eksistert et eldre stemmesett, som nå har gått tapt.

Når vi videre vurderer *hvordan* ulike musikere ser inn i verket, vil de naturlig nok se ulike «veier» inn i materialet, slik deres respektive stemmer alltid vil få en ulikeartet utforming, i henhold til komponistens verktekst. I forlengelsen av en slik utledning kan vi da legge til grunn at stemmemateriale representerer et annet kommunikasjonsnivå, som ikke nødvendigvis gir musikerne et fullstendig innblikk i komponistens intensjon med verket:

Performance material might even be more distanced from authorial intentions since the material is specifically addressing musicians and will reflect that in its content, which will most likely include additions and changes due to external circumstances.³⁰⁵

Stemmematerialets betydning i en øvrig kildeevaluering får derfor ofte en noe sekundær rolle i kildehierarkiet. Prinsippene til *JSV* presiserer dette på følgende måte:

Som regel bør ikke orkesterstemmer være hovedkilde, selv om disse kan ha blitt påvirket av komponisten og i så fall har mye viktig informasjon.³⁰⁶

Som vi ser av sistnevnte innstilling, bør stemmematerialet normalt sett ikke vektlegges tungt inn i kildevurderingsprosesser. Dette er det ulike årsaker til. Men hovedargumentasjonen for en slik tilnærming, dreier i stor grad om at det ofte forekommer liten grad av systematikk med analogi mellom stemmene og at disse kildene har flere kontaktflater. Dette kan være kontaktflater som kopister, stemmeskrivere, dirigenter, og gjerne flere musikere involvert i det samme stemmeeksemplaret over tid.³⁰⁷ Igjen vil man da bli konfrontert med spørsmålet om ulike håndskrifters opprinnelser, når man avdekker varianter ført i enten blyant eller blekk. Det kan altså rett og slett være flere antall mennesker involvert i disse kildene, både som mottakere og som meddeltagere, enn komponisten selv. Vi må da forsøke å avdekke hvordan disse har påvirket kilde-materialet og hvilke tidspunkt disse påvirkningene stammer fra.³⁰⁸

Til tross for at redaksjonen i *JSV* anbefaler at man helst bør unngå å benytte stemme-materialer som potensielle hovedkilder, avskriver de allikevel ikke denne kildekategorien helt. For stemmematerialene kan også gi betydningsfulle innsikter i prosesser som komponisten har vært delaktig i. En slik tilnærming til denne

302 Som i blås- og slagverksseksjonen

303 Som i strykeseksjonen.

304 i noteeksempel 27

305 DCM 2013: 14

306 JSV 2019: 61

307 I slike vurderinger må vi forsøke å avdekke hvorvidt komponisten brukte egne stemmeskrivere, eller om han eller henne utformet disse selv. Men med tilfellet Irgens-Jensen blir en slik vurdering mindre relevant da det er høyst sannsynlig at han utformet stemmematerialet selv.

308 I form av kronologi. En slik analyse vil for eksempel foregå lagvis, hvor man gradvis avdekker hvem som holder i de ulike blyantene og når og hvordan de ulike informasjonen påføres materialet over tid.

kildekategorien bygger på et erfaringsgrunnlag hvor man over tid har forstått at komponisten har påvirket eller utarbeidet materialet. Enten ved at komponisten selv har hatt en aktiv rolle i utformingen av stemmematerialet eller bidratt med korrekturlesing, innføring av varianter, o.l. Vi kjenner dette også igjen fra retningslinjene til *CNU*, som presiserer følgende:

5.32.1. Redaksjonelle tilføyelser og endringer

Generelt:

Udgiveren gjennomgår hovedkilden for evt. manglende eller forkert plasserte spilletekniske anvisninger. Han bør så vidt mulig konsultere stemmemateriale fra samtiden, idet et stemmesæt, som har vært anvendt i praksis, meget vel kan være mere fullstændigt mht. spilletekniske anvisninger end partituret. Alle tilføyelser og endringer kommenteres med en specifik bemærkning.³⁰⁹

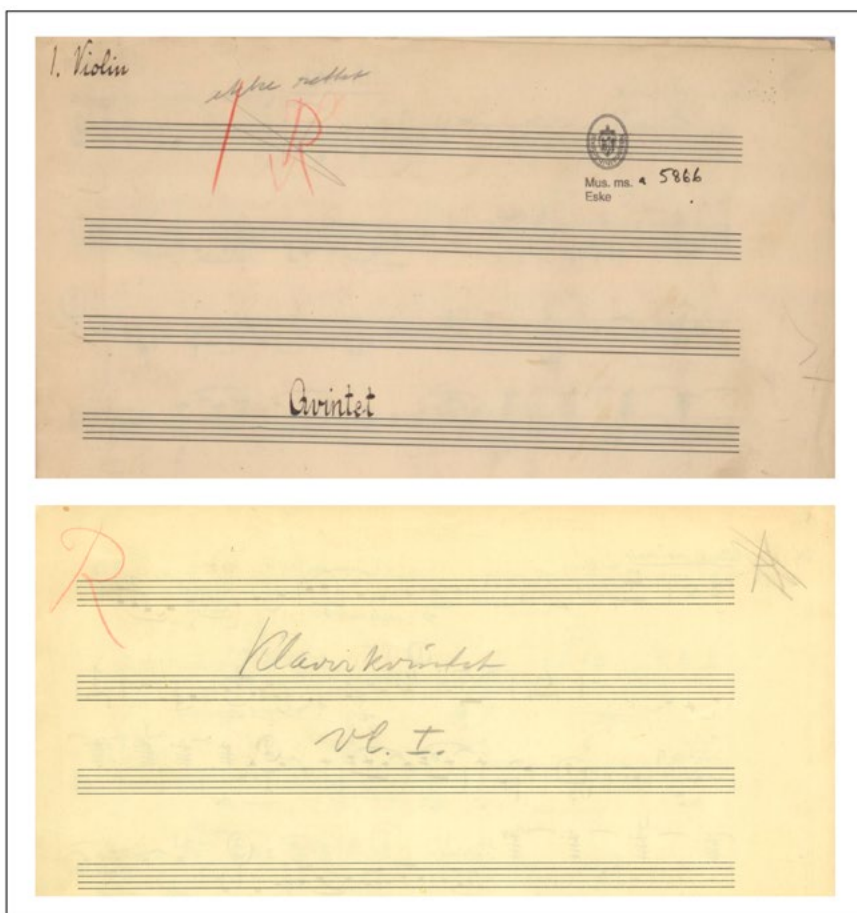
*CNU*s tilnærming til denne kildekategorien peker på viktigheten av ikke å avskrive stemmematerialets betydning, særlig der hvor disse kildene kan bidra til å belyse kontekstuelle forhold rundt primærkildene. For stemmematerialet kan òg inneholde varianter som har oppstått i samråd med, eller under oppfølging fra, komponisten. *DCM* konkluderer langt på vei med samme argumentasjon, hvor de skriver:

The performance material might become a straitjacket and in order to retain the possibility of different interpretations, the point of departure is the ink fair copy or the printed edition depending on the editor's chosen point of departure. That does not suggest that performance material is of no relevance; it should still be consulted and used as an inspirational guideline since musicians might have detected and emended errors and carried out relevant changes.³¹⁰

En slik oppfølgende praksis fra komponisten ser vi også i Irgens-Jensens egne notater, i de stemmematerialer som omfattes av dette prosjektet. Ved tilfellet *Klaverkvintetten* og *Symfoni i d-moll* foreligger innskrifter av komponisten som viser at han har utvekslet erfaringer og inntrykk med musikerne underveis, særlig i forhold til utformingen av materialet i tiden etter urfremføringen. Blant stemmematerialet til *Klaverkvintetten* finner vi blant annet tre ulike stemmesett, hvor enkeltstemmene i to av disse settene er merket med de karakteristiske forkortelsene R og I R. Disse forkortelsene er ført i rød fargeblyant, som indikerer at materialet er *rettet* (R), eller *ikke rettet* (IR), noe Irgens-Jensen gjerne presiserer ytterligere i grå blyant.

309 CNU 2007: 50–51

310 DCM 2013: 18



Noteeksempel 28: Fra stemmematerialet til *Klavervintett*, i autograf av komponisten. (Mus ms a 5866: c³¹¹ og Mus ms a 5866: b³¹², NB). I øverste eksempel ser vi også at komponisten presiserer: ikke rettet.

Dette er også en stemmerettingspraksis vi vet Irgens-Jensen opprettholdt helt frem til 1950-tallet.³¹³ Med en slik praksis tar han ikke bare kontroll over de enkelte korrekturere i det rettede stemmesettet, men han indikerer også at han kan låse en foretrukken versjon av *Klavervintetten* til ett bestemt stemmesett. Videre peker det på at han også låser det til et partitur som ikke har gjennomgått substansielle endringer. Grier belyser en slik arbeidspraksis med følgende kritiske vurderinger:

Performing materials that are contemporary with the composer can be problematic. Often they contain a variety of marks, alterations and corrections through which editors will have to sift in order to isolate the information that is important for their work. Can any of these performing materials be proven to be associated with a performance given under the supervision of the composer? [...] The second category of marks to be found in performing materials, substantive changes to the text, requires more consideration. Which of these are genuine second thoughts of the composer, perhaps inspired by the composer's hearing the piece in rehearsal, and which one have been entered on the initiative of the performers?³¹⁴

Men i sammenheng med stemmematerialet til orkesterverkene vil slike vurderinger utarte seg på en litt annen måte. For slik vi allerede har anskueliggjort i dette kapittelet kan slike innholdsmessige endringer

311 Viser til kilden som omtales som B-PTS³ i den kritiske utgaven av *Klavervintett*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 52).

312 Viser til kilden som omtales som B-PTS¹, B-PTS² og B-PTS² i den kritiske utgaven av *Klavervintett*. Upublisert forskningsresultat, (Holm 2023: 52).

313 Slike røde R-betegnelse forekommer i stemmesett både på 1930-tallet, så vel som i enkelte stemmer av *Symfoni d-moll*.

314 Grier 1996: 115

både være påført av et større antall musikere, så vel som dirigenten og komponisten. Om vi da skal sile de påførte innskriftene fra hverandre, vil en slik prosess avdekke følgende vurderinger:

- Om en eksternt påført variant og endring avdekkes i orkesterstemmene, er det utøveren, komponisten eller dirigenten som står bak?
- Om en ekstern påført variant og endring i tillegg er sporbar helt inn i partituret, det vil si komponistens egenhendige manuskript, er det utøveren, komponisten eller dirigenten som da står bak?

I disse vurderingene er det avgjørende å forstå hvordan komponisten stilte seg til varianten. Sanksjonerte han den ved å inkludere den som en del av notasjonen i partituret³¹⁵, eller valgte Irgens-Jensen å forkaste varianten? En slik hovedregel er vanligvis nok til å validere en variant eller ikke. Men i slike tilfeller får partituret en noe annen funksjon utover å «holde» verket og formidle notasjonen som foreligger i stemmene. For da istandsettes partituret med nye egenskaper, hvor det fremstår mer som et masterdokument. Et masterdokument som rettleder oss i hvordan vi leser og vurderer de enkelte endringer som påføres verket i senere faser. Om partituret i tillegg befinner seg i komponistens eie, øker det det egenhendige manuskriptets betydning i kildehierarkiet. Slik vi skal se eksempler på senere i avhandlingen er det ikke alltid enkelt å skille eksternt påførte varianter, fra komponistens *egentlige intensjon* med verket, om disse avviker. I slike tilfeller er det en rekke kontekstuelle forhold som spiller inn i en mye større vurdering. Jeg vil derfor gå mer i dybden på hvordan Irgens-Jensen samarbeidet, drøftet og forholdt seg til utøvere, senere i avhandlingen. For dette kapitlet nøyer jeg meg heller med å henstille leseren til spørsmålet om hvorvidt endringer og varianter i partituret ble påført etter initiativ fra dirigenten og musikere, eller om de stammer fra komponisten selv? Som tidligere pekt på i dette kapitlet kan vi ikke alltid tillegge stemmematerialet for mye vekt i kildehierarkiet, særlig med tanke på de mange antall mennesker som kan være involvert med materialet. Et slikt standpunkt følger langt på vei argumentet om *contamination*.³¹⁶

Men hvordan stemmematerialet vurderes i den overordnede kildeevaluering, avhenger av ulike kontekstuelle forhold. Særlig trekker DCM opp skillelinjene mellom *intrinsic form* og *narrative form*, som på hver sin side skildrer henholdsvis komponisten som komponist (*intrinsic*) eller komponisten som utøver og fortolker av sine egne verk (*narrative*).³¹⁷ Siden vi er godt kjent med at Irgens-Jensen i liten grad var involvert i fremførelser av sine egne verk, vil *narrative form* være av mindre relevans i dette prosjektet.

Som vi vil se gradvis utover i avhandlingen vil våre vurderinger av både innholdsmessige og kontekstuelle forhold rundt kildene, bidra til å belyse hva kildene peker på utover deres blotte eksistens. For slik vi allerede har sett noen eksempler på, klarlegger disse kildene sine helt egne spørsmål.

I dette kapitlet har jeg trukket frem og synliggjort særskilte trekk ved Irgens-Jensens ulike kildekategorier, som gjør seg gjeldende i dette musikkfilologiske edisjonsprosjektet. I tillegg har jeg belyst en del karakteristiske mangler ved Irgens-Jensens notasjonspraksis i kildene. Både slik det kommer til syne i hans skisseringsarbeider hvor skissene inneholder, på en noe eiendommelig måte, klare deskriptive elementer og trekk ved seg. I tillegg har vi sett nærmere på det som tyder på en noe mangelfull avskriftspraksis, hvor det forekommer tilfeller av negative varianter. Det vil si varianter som eksisterer i en eldre kilde, men som mangler i en nyere kilde. For drøftingen videre må vi derfor stille oss spørsmålet om hva Irgens-Jensens manglende interesse for å etterfølge detaljgraden i ulike notetekster, fører til med vår måte å tolke komponistens manuskripter og avskrifter på? Som vi skal se eksempler på senere i avhandlingen, representerer disse negative variantene noe mer utover seg selv. Noe som peker oss i retning av et annet spørsmål, for hvor stort omfang av negative

315 I det egenhendige manuskriptet

316 «In order to avoid contamination of authorial intention (that is, avoiding external influences), a modern critical editor would thus choose the ink fair-copy holograph rather than the first printed edition as copy-text.» (Hauge 2003: 44)

317 «Though the composer used performance material when leading or playing in the performances of the works him- or herself, one should keep in mind that there is a clear distinction between the composer as a composer (intrinsic form) and the composer as a performer and an interpreter of his or her own works (narrative form).» (DCM 2013: 18–19)

mangler dreier det seg da egentlig om? Er det snakk om enkle tilfeldige avvik fra eller til, eller viser det tegn til å være en mer systematisk mangelfull praksis? Om vi da ser tilbake på hva Grüner-Hegge implisitt pekte på i sitt tidligere omtalte intervju, gjorde han allerede den gang noen særdeles interessante observasjoner.

I forlengelsen av slike spørsmål ser vi nå behovet for å danne oss noen nye perspektiver. Og vi må etablere disse perspektivene på konkrete parametere som vi kan studere og analysere over tid, i det tekstkritiske arbeidet videre. For eksempel må vi da søke og forstå hvorvidt komponistens karakteristiske mangler og negative varianter i kildene, forekommer som en del av et overordnet system og en gjennomgripende stil. Eller om vi da må behandle hvert enkelt tekstkritiske tilfelle som en korrektur, hvor vi også må ta en viss naturlig variasjon med i betraktningen. Vurderinger rundt dette krever at vi foretar en nødvendig distinksjon for drøftingen videre. En distinksjon som skiller mellom hva som kan betraktes som en prinsipiell notasjonsstil fra komponisten, og hva som kan være et sakstilfelle som krever justering gjennom bruk av ulike analogiargumenter.³¹⁸ Vi må med andre ord etablere noen perspektiver på en dypere nærlesning av kildene, takt for takt og note for note, slik at vi i større grad kan vurdere hvordan et slikt skille vil komme syne i komponistens arbeidspraksis. Erfaringene vi har trukket ut fra slike analyser, vil vi komme tilbake til i neste kapittel.

Oppsummering

Vi har nå gått i dybden på en rekke filologiske begreper som for eksempel enumerativ bibliografi, autograf, manuskript, skisse, utkast, og synliggjort hvordan forskjellen mellom renskrift og avskrift kommer til syne i Irgens-Jensens kilder. Dette siste er av særlig relevans for hvordan vi forstår Irgens-Jensens arbeidsprosesser. I tillegg har vi også sett på musikkvitenskapelige termer som stemmemateriale, klaveruttog og -partitur, og synliggjort særskilte trekk ved Irgens-Jensens arbeidsmåter i disse. Utover disse begrepene har vi satt dem i en sammenheng med, og i et forhold til, hvilke kommunikasjonsnivå de enkelte kildene henvender seg mot. Her har vi rettere sagt klarstilt notasjonens «modi», slik de foreligger i de ulike kildene.

I det neste kapitlet skal vi se nærmere på dypere analyser av komponistens notasjonspraksis og redegjøre for særskilte problemstillinger relatert til analogi som edisjonskritisk verktøy. Her vil jeg blant annet sammenligne og demonstrere hvordan nyansene i komponistens notasjonspraksis utarter seg via ulike notasjonsmåter i de tre verkene. Både gjennom eksempler i nærlesning, samt hvordan Irgens-Jensens notasjonspraksis reiser ytterligere spørsmål rundt sentrale kildevurderinger i hans verker.

2.4 Sentrale elementer fra en notasjonsstilanalyse

Gjennom grundig nærlesning av samtlige kilder man har hatt tilgang på, har jeg søkt etter å tilnærme meg den primærkilden som avspeiler verkets autentisitetsgrad med nærmest mulig margin. Dette stiller seg på en tradisjonell linje med den vitenskapelige tekstkritiske metode, hvor målet for det edisjonsfilologiske arbeidet er å fremstille *en* autoritativ tekst. Samtidig produserer en nærlesning av hver eneste kilde nye kritiske spørsmål og betraktninger, hvor studier og analyser av komponistens notasjon står i hovedfokus.

Av hensyn til avhandlingens omfang er diskusjonen rundt bruken av rettelseskritiske³¹⁹ metoder, slik det blant annet behandles av Grier gjennom begrepet *conjectural emendation*³²⁰, av noe sekundær interesse og derfor utelatt. Det samme gjelder problematikken rundt *eklektisme* slik det redegjøres for av Feder.³²¹

318 Slik blant annet Engeset inngående diskuterer Griers behandling av analogiargumentet i sin upubliserte fagartikkel *Notasjonsstilanalyse som metode i musikkedisjon – eksempelet Svendsen* (2013)

319 «When professional scribes confront a manifest corruption in the text from which they are copying, they are apt to replace it with another reading that is stylistically more feasible without necessarily restoring the composer's text.» (Grier 1996: 72)

320 Grier 1996: 72

321 «In realizing a critical musical text, should the variants from different authentic versions be mixed? [...] should the author variants which are selected be those that best please the editor? This would be the eclectic method.» (Feder and Macintyre 2011: 59)

Edisjonsprosessene av de tre omtalte verk i prosjektet er bygd på en samlet analyse av komponistens notasjonspraksis og min interpretasjon³²² av denne. Eller slik Feder definerer det:

The personal stylistic traits are designated by philologists with the terms *usus scribendi* or writing manner. For the textual critic the style of notation is most important.³²³

I en nærlesningsfase³²⁴ befinner man seg i en uavbrutt prosess hvor man kontinuerlig utvider forståelsen av Irgens-Jensens notasjonspraksis på et dypere nivå. Her søker man å avdekke komponistens særegne notasjonsstil, hans måte å føre pennen på, både i forhold til detaljer og arbeidshastighet. Videre avdekker man også hvordan komponisten behandler ulike notasjonsmessige detaljer som artikulasjon, buer, dynamikk m.m.

Omfattende analyser som dette bidrar til å komplementere det informasjonsgrunnlaget som ligger til grunn for en sentral standard. Denne virker inn i editeringsprosessene videre. Standarden søker å se forbi notasjonen i en ren semiotisk forstand, hvor lesemåten preges av at notasjonen fortolkes og videre vurderes på et gjennomgående kritisk grunnlag. Implisitt betyr det at jeg ikke bare leser og transkriberer komponistens notasjon, for å sette denne videre inn i en syntaktisk sammenheng. Men det betyr, som vi allerede har sett eksempler på, at jeg søker å forstå komponistens måter å notere på, og videre avdekke hvilke forhold som ligger til grunn for hans notasjonshandlinger.³²⁵ Det vil si hvordan dette beveger seg i, og mellom, kildene. Analysene bidrar derfor videre til å utvikle en subtil forståelse av komponistens notasjonsstil som stadig øker informasjonsgrunnlaget. Dermed vil den omtalte standarden stadig informeres, oppdateres og utvides ved å ta opp i seg sentrale observasjoner og erfaringer over tid, hvor det også ligger i dens natur å fremprodusere en kritisk skepsis. En skepsis som da skal forhindre meg i å foreta *uinformerte valg* i det tekstkritiske arbeidet senere.

2.4.1 Notasjonsstil – et studium av hva slags stil?

En tekstnær fortolkning av notetekstene bidrar til at leseren langsomt absorberer nyansene i notasjonen. Dermed blir også leseren i stand til å følge subtile utviklinger i komponistenes personlige notasjonsstil i tettere grad. Rettere sagt snakker vi her om å danne en nyanseforståelse. Via denne videreutvikler man et informasjonsgrunnlag som bidrar til å opplyse de vurderinger som må foretas i den rettelseskritiske tilnærmingen til noteteksten.³²⁶ Derimot er det behov for en drøfting rundt hvordan man definerer begrepet *notasjonsstil*. Det vil si både i forhold til *hvilken kontekst* vi sikter stilbegrepet mot, og *hvilket innhold* stilbegrepet tar opp i seg. Som vi skal se nærmere eksempler på i dette kapitlet, opptrer begrepet med noe uklar avgrensning innenfor ulike metodologiske diskusjoner. Som et utgangspunkt for vår drøfting, fastslår Grier følgende:

Within the context of a historical and semiotic investigation into a piece and its sources, the practice of editing depends in an elemental way on the editor's conception of the work's musical style. Taken together, the notational symbols and their semiotic meaning generate the stylistic attributes of a piece.

[...] style ultimately governs many of the final editorial choices [...]³²⁷

322 Feder and MacIntyre 2011: 68

323 Feder and MacIntyre 2011: 68

324 Det vil si en nærlesning samtlige kilder som ligger til grunn for utarbeidelsen av en ny utgave.

325 DCM referer her til en lignende tenkning som implisitt blir iboende i følgende argument: «Som hovedregel bibeholdes hovedkildens notasjonspraksis; modernisering kan finne sted i det omfang det skønnes nødvendig for forståelsen eller kan gøres entydigt og uden informationstab.» (DCM 2013: 7)

326 «Gjennom arbeidet med en samleutgave avdekkes komponistens prinsipper for kompositoriske og notasjonsmessige valg. Det er nettopp forholdet mellom komposisjon (intensjon) og notasjon en edisjonen skal avklare.» (Langdalen 2014: 5)

327 Grier 1996: 28

Grier behandler stilspørsmålet i en videre relasjon med hvordan man identifiserer *en forventet stil*³²⁸ hos komponisten, og lener seg således på Jan LaRue³²⁹ hvor han videre hevder at «*det er enklere å beskrive en stil, enn å definere den.*»³³⁰ I denne tilnærmingen argumenterer Grier for å avdekke komponistens systematiske behandling av notasjonen, gjennom analyser av konkrete stiltrekk i hans eller hennes arbeider. Disse stilanalysene bidrar til å etablere en subtil kjennskap til komponistens overordnede notasjonsstil, som videre kan gi redaktøren en forutanelse om komponistens neste forventende notasjonstrekk. Grier konkluderer derfor også med at stilanalysen er bidragsgivende i å avdekke korrekture og andre problematiske sakstiltfeller underveis i det tekstkritiske arbeidet.

I denne tilnærmingen settes notasjonsstilbegrepet i et forhold til en forventet tonalitetsbasert struktur hos den aktuelle komponist, hvor fokuset er særskilt rettet mot melodiske og harmoniske elementer. Med andre ord baseres fortolkningen på at man holder et årvåkent blikk på bevegelser og utviklinger innen form og klang. Vi må derfor se og vurdere Griers begrepsbehandling i forlengelse av hans tidligere erfaringer fra edisjonsarbeid på middelaldersk vokalmusikk, hvor idealet er *en enhetlig stil*. En stil for «alle tider» og «alle verker». Videre må vi også betrakte Griers tilnærming til stilanalyse i en nokså utvidet estetisk forstand, hvor musikalsk stilbehandling ses i sammenheng med et mer ensrettet fokus på harmoniske og melodiske parametere.

I norsk forskningssammenheng har Engeset vært kritisk til Griers behandling av begrepet *notasjonsstil*, slik dette har vært presentert på to nordiske fagkonferanser de seneste årene.³³¹ I artikkelen *Notasjonsstilanalyse som metode i musikkedisjon – eksempelet Svendsen* peker Engeset på følgende:

Det er vanskeleg, mange år etterpå, å vite om det komponisten har notert alltid er gjennomtenkt og nøyaktig, eller om det er tilfeldig og/eller umedvite. Vi treng forstå prosessane og ideane bak den konkrete måten komponistane noterte på, altså notasjonstilen. Grier har eit avsnitt som han kallar «Editing and style», frå side 28. Han diskuterer her definisjonen av *stil*, og peikar på at omgrepet er omfattande og vanskeleg å avgrense. Det er «a moving target», skriv han. Han har ikkje minst eit viktig poeng når han legg vekt på «the recognition of the artist's ability to redefine style with a single stroke». Fremføringspraksis er også eit element å rekne med, i fylgje Grier. Men for Grier er stilforståing i stor grad ein reiskap til å identifisere korrekte eller ukorrekte lesemåtar på det harmoniske og melodiske planet. I eksempela han brukar for å vise at ein kan ha nytte av stilforståing nemner han berre slike melodiske og harmoniske stilelement. Når ein lesemåte kolliderer med den forventa melodiske eller harmoniske stilen kan den gjerne utelukkast, hevdar han.

Etter mitt syn formidlar Grier ein alt for avgrensa bruk av ressursane som ligg i dette med stil. Kunnskap om harmonisk og melodisk stil er nyttig, men i alt musikkfilologisk arbeid bør etter mitt syn eit grundig og konkret studium av vedkomande komponist sin notasjonstil vere heilt sentralt, altså med fokus på teikna han/ho brukte. Dette vil t.d. kunne fortelje når det noterte i eit konkret tilfelle er normalt, eller om det er eit brot med komponisten sin eigen praksis.³³²

Engeset kritiserer altså Griers noe avgrensede tilnærming til stilbegrepet, som han videre mener har et litt for ensidig fokus på stilanalyser av harmoniske og melodiske parametere. Etter Engesets oppfatning vil en

328 «[...] the style of a piece consists of the predominant choices of elements and procedures a composers makes in developing movement and shape (or perhaps, more recently, in denying movement or shape). By extension, we can perceive a distinguished style in a group of pieces from the recurrent use of similar choices; and a composer's style as a whole can be described in term of consistent and changing preferences in his use of musical elements and procedures.» (LaRue 1970: ix sitert i Grier 1996: 28)

329 LaRue, J.: *Guidelines for Style Analysis*, published by W.W. Norton, 1970

330 Grier 1996: 28, min oversettelse

331 Tidligere nevnte forskningsinnlegg: Engeset, B.: *Notasjonsstilanalyse som metode i musikkedisjon – eksempelet Svendsen*, innlegg ved Musikkarvkonferansen 2012 «Musikken og kildene», 30. november 2012, Griegakademiet, Bergen, NOR og senere The Nordic Musical Heritage Network, 24. april 2013, Det Kongelige Bibliotek, København, DK

332 Engeset 2013: 3

slik metodisk innfallsvinkel ikke være vidtfavnende nok i møte med komponistenes individuelle notasjonsnyanser. Derimot argumenterer han heller for et metodisk syn som søker å kartlegge nyansene i en komponists notasjonsstil i en betraktelig mer systematisk grad. For ifølge Engeset bør en metodisk tilnærming til stilbegrepet først og fremst søke å etablere et erfaringsgrunnlag, som utarbeides gjennom tegnfokuserte studier og statistiske forhold. Med andre ord søker den metodiske tilnærmingen å danne et veiledende erfaringsgrunnlag, som videre kan bidra inn i rettelseskritiske vurderinger senere. Engeset skriver:

[...] det [er] naudsynt å kartleggje alle dei ulike samanhengane notasjonsmåtane dukkar opp i, for så å samanlikne og sjå om det finnast systematiske skilnader på desse samanhengane. Ei slik kartlegging kan til dømes vise om komponisten prinsipielt vil at muskarane alltid skal vite kva dynamikk dei skal spele, eller om det finnast systematiske unntak frå dette. Kartlegginga vil også kunne vise om det er systematisk og subtil differensiering mellom instrumentgruppene i partituret når det gjeld dynamikk, eller om slikt er så sjeldan at det sannsynlegvis er snakk om ein feil når slik differensiering ein sjeldan gong dukkar opp. Det er vidare viktig å kartleggje om komponisten systematisk noterte forskjellig artikulasjon for ulike grupper i partituret. Bogar kan historisk sett vere relatert til både legatospel, frasering eller/og strøksetjing. Gjennom eit notasjonstudium kan ein kartleggje korleis komponisten har stilt seg til dette. Ein kan også finne ut om det er samheng mellom korleis komponisten har tenkt seg fraseringa og korleis han/ho har organisert inndelinga av bjelkane. Prinsippa for notasjon av pauser kan vere annleis enn i vår moderne praksis av historiske grunnar, eller unik og spesiell pausenotasjonen formidlar kanskje noko om ein sats sin grunnkarakter.³³³

Målet for denne metodiske tilnærmingen er at det veiledende erfaringsgrunnlaget skal virke inn i vår kritiske lese måte og utvide vår nyanseforståelse for hvordan, og når, man anvender ulik analogiargumentasjon i rettelseskritiske tilfeller. Som et rettelseskritisk verktøy kan analogiargumentet fort bli gjenstand for feilbruk, om det benyttes på et automatisk og ukritisk grunnlag. Særlig når man står ovenfor tilfeller hvor man avdekker subtile ulikheter i en komponists notasjonsmåter. Engeset argumenterer derfor for en mer klinisk tilnærming, hvor en stringent bruk av analogiargumentet vurderes i forhold til det enkelte tilfelle man har for hånden. Videre står også Engeset for et syn hvor individuelle karakteristiske særpreg skal søkes bevart, noe jeg langt på vei stiller meg på linje med.

Engeset illustrerer dette gjennom eksempler, hvor det foreligger en sannsynlighet for at komponisten har bevisst valgt å gi analoge partier ulike detaljer og utforming. Synkronisering gjennom bruk av analogi bør derfor unngås på et automatisk grunnlag. Engeset presiserer:

Eit studium av notasjonstilen kan ikkje unnværast dersom ein vil ha eit godt metodisk grunnlag for kritisk og forsiktig bruk nettopp av revisjonar ved hjelp av analogi, slik at subtile detaljar og kreative innfall vert tekne vare på. Det er også viktig å vere klar over dei typiske avgrensingane av analogiargumentet i editering. Argumentet svekkast litt når det er snakk om analogi mellom notar for ulike typar instrument innanfor ei instrumentgruppe og enda meir når det er snakk om analogi mellom notar i instrument frå ulike grupper. Analogiargumentet svekkast også når det er snakk om ulik tonehøgde eller/og register. Vidare svekkast argumentet om harmonikken er ulik, og ikkje minst om partia representerer ulike punkt i ein prosess. Med dette meiner eg t.d. om ein sekvens startar ein ny frase eller avsluttar ein frase.³³⁴

I forlengelse av Engesets argumentasjon bør vi også se verdien av å kartlegge og systematisere ulike elementer innen en komponists notasjonsstil, som fordelaktig for andre nivåer av notasjonsstudiene. For ved siden av å gjøre sammenligninger av notasjonsnyanser i seg selv, gjør slike studier det mulig å følge utviklingen av slike parametere over en gitt periode. Her vi må vi ta med i betraktningen at prosessen med å avdekke og

333 Engeset 2013: 3–4

334 Engeset 2013: 3–4

forstå en komponists notasjonsstil, er en forståelse som hele tiden vil utvikles og utvides over tid. I arbeidet med å langsomt avdekke ulike særegenarter i komponistens skriftstil, vil forståelsen av denne også spille inn på i en høyere forståelse av verkenes opphav. I tillegg vil en overordnet forståelse også spille inn på hvordan vi forstår verkenes medfølgende ekstensjoner, som kontekstuelle forhold, forvaltningen av komponistens intensjons- samt verkbegrep. Med dette til grunn skal vi nå se videre på hvordan dette gjør seg utslag i ulike tilfeller i Irgens-Jensens notasjonsstil.

Ludvig Irgens-Jensen opererer med en rekke subtile differensieringer innen sin notasjon. Blant de forelagte eksemplene er det ikke alle som utgjør problematiske tilfeller for bruken av analogiargumentet på et rent automatisk grunnlag. Men her er min intensjon å synliggjøre hvordan eksemplene kan bidra til å utvide vår forståelse, og videre nyansere avgjørelsesgrunnlaget for en videre bruk av analogiargumentasjon. Vi skal derfor se hvordan dette gjør seg utslag i fem ulike eksempler. De tre første eksemplene illustrerer hvordan komponisten jobber med dybdebehandling og dynamisk nyansering i partituret. Dette er en behandling som først og fremst danner perspektiver og dybdeforhold i orkestreringen, noe han oppnår gjennom en konkret disponering i balansen mellom instrumentene. Deretter vil vi i de to siste eksemplene se nærmere på hvordan komponisten overfører denne differensierte tilnærmingen til dynamisk nyansering, over i større orkestrasjonsmessige sammenhenger.

1. Klaverkvintett. Kilde B (1926), takt 222–223. (Noteeksempel 29).

Noteeksempel 29: Klaverkvintett. Kilde B (1926), takt 222–223 (Mus.ms. a, NB)

Det er ingenting unormalt med dette første eksempelet, men det konkretiserer hvordan komponisten forvalter en subtil dynamisk nyansering, gjennom en lagvis deling av det dynamiske forløpet. Her er det fascinerende å observere at notasjonsnyansen som kommer til syne er en detalj som først og fremst retter seg mot øyet – og sekundært mot øret. Det er først når vi *ser* hvordan det er *notert*, at vi forstår at det dynamiske forløpet er todelt.

I passasjen forankrer cello basslinjen med en *cresc.* — — — betegnelse. Samtidig viderefører førstefiolin, andrefiolin og bratsj det harmoniske forløpet i en konkret utskrevet stemmestruktur. Denne stemmestrukturen står i tydelig kontrast til klaverets utbrodering, som her danner en motbevegelse. Som det fremgår av partitureksemplet er det tre ulike roller som utspiller seg i denne konkrete musikalske situasjonen, og Irgens-Jensen velger å betegne disse tre med ulike dynamiske anvisninger. Men det er altså på et rent strukturelt nivå og i det rent noterte at vi først og fremst observerer at komponisten betrakter celloens rolle å være av en annen art enn de øvrige strykerne.

For \leftarrow -notasjon og *cresc.* — — — notasjon, er ikke det samme og skal heller ikke behandles som det samme. I en slik utledning må vi derimot spørre oss hvordan dette gir seg utslag i den lydlige og klanglige manifestasjonen av notasjonen. Her vil man kunne hevde at det dynamiske utsvinget ikke vil kommunisere tydelig og overbevisende på et rent auditivt nivå, slik det er notert på en ulik måte i eksemplet. Det er to årsaker som underbygger dette. For det første utvikles det dynamiske spennet kun fra et *mf* til et *f*. Endringen er på ingen måte noen formidabel eller kontrasterende effekt i et så lite dynamisk spenn. For det andre varer det dynamiske forløpet kun i to takter. Med andre ord kan vi konstatere at forløpet ikke er langt nok til at vi kan oppfatte at celloen innehar en annen dynamisk rolle enn resterende instrumenter. For slik notasjonen forløper, vil dette ikke gi noen auditive utslag.

Vi kunne derimot vurdert det dithen at komponisten valgte å skrive et *cresc.* — — — fordi det ikke var plass til et hårnålstegn under cellostemmen, da det ville kollidere med buen i klaverstemmen. Ergo kunne vi også avskrevet dette karakteristiske trekket nokså raskt, noe som ville ført til et tosidig problem. For det første hadde vi i praksis søkt å innordne og erstatte samtlige lignende plasser hvor komponistens egenartede notasjonsstil fremstår med ulik utforming. For det andre ville vi da også stilt oss selv blinde for den utviklingen komponisten utviser i andre lignende utforminger fremover i sin verkproduksjon. Vi finner nemlig en rekke andre eksempler på at komponisten nyanserer konkrete dynamiske dybdeforhold og ulik perspektivering i ensembleklengen, i notasjonen av instrumentenes dynamiske forløp.

2. Klaverkvintett. Kilde B (1926), takt 409–411. (Noteeksempel 30).

Noteeksempel 30: Klaverkvintett. Kilde B (1926), takt 409–411

Slik det fremgår av eksempelet har vi her nok et tilfelle av en tydelig forgrunns- og bakgrunnsdifferensiering innen dynamisk notasjon. Denne gang er situasjonen relativt enkel å forstå, hvor komponistens intensjon med egen notasjon vanskelig kan misforstås. Eksemplet synliggjør allikevel en noe annen side ved det komponistens måte å notere dynamikk på. Her har fiolinene og bratsj en uniform dynamisk notasjon, noe som fører til at de forholdsmessig følger hverandre i en dynamisk balanse mellom de tre stemmene. Slik det fremgår av eksemplet danner de her altså en forgrunn i den pågående musikalske situasjonen. Igjen observerer vi at cello forankrer en bassfunksjon, men denne gang kun som en fjern klanglig bakgrunn, i en klar kontrasterende rolle. Så langt fremstår dette klart. Men dette eksemplet skiller seg fra forrige eksempel, da vi nå kan presisere at dette er en nyansse som også vil oppfattes på et auditivt nivå. Vi kan altså lytte og oppfatte hvordan dette er notert, da det manifesterer seg i noe rent hørbart. I denne vurderingen kan vi da konstatere at notasjonen frembringer og representerer noe som gir et auditivt og klingende resultat, og hvor notasjonen ikke utelukkende eksisterer på et visuelt nivå.

3. Klaverkvintett. Kilde B (1926), takt 545–546. (Noteksempel 31).

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and piano, measures 545-546. The score is arranged in five staves, labeled on the left as Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., and Pno. The Violin I and Violin II parts are marked with a piano dynamic (*p*) and the instruction "ma sempre cresc.". The Viola part is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*). The Violoncello part is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*). The Piano part is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and a sforzando dynamic (*sf*) at the beginning. The score is written in a clear, legible hand on aged paper.

Noteksempel 31: Klaverkvintett. Kilde B (1926), takt 545–546

Det samme kan også hevdes i siste eksempel fra klaverkvintetten, hvor vi ser nok et eksempel på hvordan komponisten forvalter en tydelig forgrunns- og bakgrunnsdifferensiering, i det dynamiske forløpet mellom stemmene.

Fra forrige partitureksempel har første- og andrefiolin nå skiftet rolle med cello og klaver, hvor de sistnevnte innehar en forgrunnsrolle som forløper i et *mf*. Her observerer vi at klaveret har et pågående dialogspill med cello, hvor celloens linjeføring er integrert som en del av den harmoniske satsen i klaveret. Celloens linje har med andre ord sitt utspring i det samme materiale som behandles i klaveret. Som en nokså stor kontrast til dette beveger første- og andrefiolin seg i et mer søkende og vekselvirkende linjespill. På samme måte med cello og klaver, er også første- og andrefiolinstemmene strukturert i en spørsmål/svar-dialektikk. Materialet som danner grunnlaget for denne bakgrunnsteksturen, er komponistens fragmentariske behandling av «3. satsens» hovedmotiv.

Dette eksemplet sidestiller seg med forrige eksempel, hvor det noterte også gjør seg utslag i et konkret auditivt resultat. Vi kan altså høre og oppfatte en slik dynamisk notasjon. Med andre ord initierer notasjonen også noe utover seg selv. I et lite tilbakeblikk på de tre foregående eksempler kan vi da slå fast at komponistens notasjon beveger seg i et todelt landskap. På en side har vi eksempler som produserer konkrete auditive resultater, på den andre siden har vi også eksempler på notasjon som retter seg mer mot en visuell fremtoning alene. Jeg velger å sammenstille en midlertidig oppsummering av dette allerede her, da vi senere i avhandlingen skal gå dypere inn i denne helt sentrale vurderingen av Irgens-Jensen notasjonsakt.

Gjennom tre ulike eksempler har vi nå sett hvordan Irgens-Jensen nyanserer dynamiske anvisninger i individuelle stemmeføringer, innenfor instrumentasjonsrammene til en klaverkvintett. Men hvordan vil en slik nyansert praksis utarte seg i en større orkestrasjonsmessig sammenheng? Her tillater jeg meg å løfte frem to interessante eksempler.

4. *Canto d'omaggio*. Kilde B-OM (1950), øvetall 10, takt 84. (Noteeksempel 32)

Noteeksempel 32: *Canto d'omaggio*. Kilde (A)-OM (1950), øvetall 10, takt 84. (Irgens-Jensen, Ludvig, *Canto d'omaggio* i NB-noters arkiver, NB).

I dette eksempelet har jeg sammenstilt tre ulike stemmer, som alle gir oss et innblikk i hvordan den samme orkestersituasjon kommuniseres til de ulike stemmegruppene, ved øvetall 10 i verket. På den måten får vi nå et innblikk i hvordan komponisten bevisst velger å nyansere informasjonen i stemmematerialet, fremfor å uniformere like dynamikk- og artikulasjonsbetegnelse i notasjonen. Vi observerer her at Irgens-Jensen har bevisst valgt å utforme innsatsen til stemmene ved øvetall 10, med ulike dynamiske og artikulative betoneingsstørrelser. I dette eksempelet setter horn an med en *sfp*, men hvor trombone samtidig betoner den samme innsatsen med en *fp*. Samtidig ser vi at paukisten betoner den samme takten med en tremolo i et *f* — til *p*-forløp, og hvor paukisten i tillegg aksentuerer det hele med en *sf*.

Her skal vi merke oss hvordan komponisten velger å plassere det vi kan beskrive som en noe karakteristisk *sf*-notasjon. Denne detaljen utgjør en liten, men likevel viktig, detalj i Irgens-Jensens notasjonspraksis. Istedenfor å benytte ulike typer av marcatotegn og -notasjon er det en utstrakt praksis i Irgens-Jensens verkproduksjon å plassere *sf*-betegnelse, både over notelinjene og notehodene. Vi kjenner igjen en slik praksis fra manuskriptene til *Passacaglia* i 1927 og i *Symfoni i d-moll* fra 1942/57, så vel som i en rekke andre verk. (Noteeksempel 33 og 34).

A handwritten musical score for woodwinds. It consists of four staves: Fl. piccolo (top), Fl. grande (second), Ob. (third), and Cl. (bottom). The music is written in a common time signature with a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte).

Noteeksempel 33: fra *Symfoni i d-moll*. Kilde B (1957), side 68. (Irgens-Jensen, L., *Sinfonia in re*, i NB-noters arkiver, NB).

A handwritten musical notation for a bassoon part. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). A box containing the number '5' is visible at the end of the staff.

Noteeksempel 34: fra fagottstemmen til *Suite fra Driftekaren*, 3. sats («På tunet»). (Mus.ms.a 5748: c, NB)

Vi er også kjent med denne praksisen fra enkelte utgivelser av Irgens-Jensens orkestermusikk i hans levetid. Men her må det også tillegges at ulike redaktører og notesettere har på langt nær vært konsekvente i sin behandling av komponistens egenartede notasjonspraksis. (Noteeksempel 35).

N. M. O. 6846

Noteeksempel 35: Fra *Passacaglia*, side 52. (N.M.O. Publikasjon 6846).

Slik vi ser i eksemplet over kunne denne notasjonsmåten, noe mer naturlig, vært plassert under notelinjen. Men i de nye utgavene behandler vi ikke denne notasjonsmåten utelukkende som en dynamisk betegnelse, da vi anser det som et nokså systematisk prinsipp ved komponistens notasjonspraksis. For heller ikke Irgens-Jensen behandlet dette som en utelukkende dynamisk notasjon, og de nye utgavene bør derfor også ta mål av seg i å avspeile nettopp dette forholdet. Vi søker derfor å plassere *sf*-betegnelsen over notelinjen, da vi anser det å være i forlengelsen av en konsistent notasjonspraksis hos komponisten.

Dette aspektet til side, skal vi igjen returnere til noteeksempel 32, da det er behørig å peke på hva dette eksempelet egentlig gir oss en indikasjon på. For i den tidligere omtalte orkestersituasjon viser komponisten også en subtil forståelse for hvert enkelt instruments dynamiske respons, fremfor å benytte en uniform dynamisk notasjon på tvers av instrumentgruppene. I et slikt scenario ville samtlige tre instrumentgrupper enten hatt *fp* eller *sfp* i analogi med hverandre, noe som da også åpner opp for en annen nærliggende betraktning. Om en av disse tre stemmene i noteeksempel 32 skulle ha manglet en dynamisk betegnelse, ville en naturlig rettelseskritisk slutning være at man automatisk korrigerer tilfellet gjennom analogiargumentet. Men det eksemplene over viser, er at en automatisk bruk av analogi heller ville ha brutt med det som er en nyansert og velfundert notasjonspraksis hos komponisten. Med disse erfaringene til grunn skal vi nå se nærmere på en høyst relevant problemstilling og vurdere denne i en klinisk kontekst, slik det avdekkes i følgende eksempel:

5. *Canto d'omaggio*. Kilde B (1950), takt 203. (Noteeksempel 36).

Noteeksempel 36: *Canto d'omaggio*. Kilde B, t. 203. (Irgens-Jensen, Ludvig, *Canto d'omaggio* i NB-noters arkiver, NB).

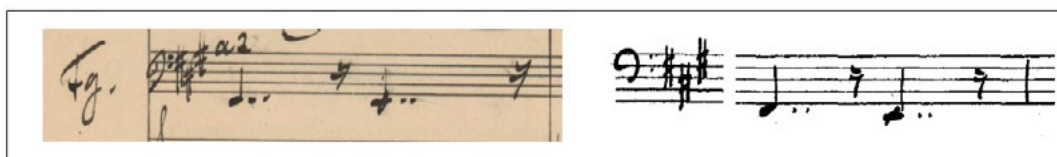
I dette partiturutdraget skal vi rette vår oppmerksomhet mot notasjonen i fagottenes (Fg.) takt. Om vi sammenligner denne takten med dobbeltpunktering som forekommer i cello (Vc.) og kontrabass (Cb.), observerer vi at det foreligger en negativ variant innenfor det dynamiske parametere. Etter min oppfatning utgjør dette et klart tvilstilfelle, hvor man ikke automatisk kan gå utfra at det skal være analogi mellom de tre instrumentgruppene. Andre vil kanskje mene at det er innlysende med analogi mellom stemmene i dette tilfellet, og at en kritisk refleksjon rundt saken kun vil anses som en filosofisk hypotese.

Et relevant motargument vil i denne sammenheng forsøke å vurdere dette analogispørsmålet i et mer praktisk lys. I betraktningen av dette avviket er det først og fremst naturlig å vurdere hvorvidt det faktisk har en dynamisk effekt, slik det nå står notert. Det vil si at celli og kontrabasser betoner og dynamisk «avfraserer» sin trinnvise bevegelse med —-notasjon på en side, samtidig som fagottene fortsetter i en opprettholdt *f*-dynamikk på den andre siden. Vil man da kunne oppfatte en slik notasjonsnyanse, også på et auditivt plan? Noen vil her hevde at det kan man, og andre vil hevde at det i liten grad vil yte noen forskjell i det store og hele bildet. Som dirigent ville jeg raskt vært i den oppfatning av at celli og kontrabassers dynamiske notasjon, er en annen måte for komponisten å indikere at han ønsker to nedstrøk, etter hverandre.

Rettere sagt velger han en slik dynamisk notasjon fremfor å notere det ordinære tegnet for nedstrøk. I en slik vurdering må det allikevel tillegges at Irgens-Jensen var selv bevisst på hvordan og når han benyttet ulik notasjon for strøk. Min teori står derfor ikke nødvendigvis godt i forhold til komponistens statistiske notasjonspraksis, hvilket peker på at min hurtige tolkning bare er ett av flere alternativer. Som redaktør blir slike vurdering mindre relevante, da disse først og fremst er slutningsrekker som baserer seg på min fortolkning av komponistens notasjon. Jeg kan aldri helt vite hva Irgens-Jensen selv tenkte og la av intensjoner i hvordan han noterte dynamikken i celli og kontrabass. Derfor blir også slutningen irrelevant. Men det er likevel interessant å videreføre det vi kan vurdere som komponistens bevisste notasjonshandlinger videre. Så lenge det foreligger en teoretisk mulighet for at komponisten har hatt et bevisst forhold til den notasjonsnyansen som forekommer på papiret, blir det også min oppgave å føre denne informasjonen videre.

I et mer overordnet perspektiv kan vi derimot slå fast at det er mye klangdannelse og dynamikk i tutti-orkesteret i takt 203. Samtidig har vi også sett tidligere i kapitlet at komponisten evner å forvalte en raffinert perspektivering i tuttiklangen, når det nettopp kommer til dynamisk notasjon og differensiering. Dermed foreligger det en mulighet for at Irgens-Jensen bevisst har valgt å gi fagottstemmene en annen utforming.

Som i alle tekstkritiske prosesser må samtlige kilder undersøkes, og særlig ved tvilstilfeller blir kollasjonen av kildene helt sentral. Det er med andre ord prekärt at man oppsøker andre kilder til verket for informasjon, fremfor å implementere et analogiargument ut av ren automatikk. Når vi undersøker den samme takten i de andre kildene, finner vi et nokså konsistent svar på ovennevnte problemstilling: (Noteeksempel 37).



Noteeksempel 37: *Canto domaggio*. Kilde A, (1950), t. 203 (Mus. ms. a 5817: a, NB) / Kilde (A)–OM (1950?), t. 203. (Irgens-Jensen, Ludvig, *Canto domaggio* i NB-noters arkiver, NB).

Det jeg nå anskueliggjør med dette, er å peke på sentrale vurderinger i det tekstkritiske arbeidet. Om vi ser tilbake på de problemstillinger som ble drøftet under kap. 2.3.3 *Avskrifter*, og vurderer problematikken rundt Irgens-Jensens mangelfulle avskriftspraksis, forstår vi et nytt nivå for hvordan vi betrakter notasjonsstilsanalysene i dette kapitlet. Rettere sagt snakker vi om å opparbeide oss en finstilt evne til å skille mellom komponistens forglemmelser i en avskriftsprosess, og til å avdekke det som heller er bevisste notasjonshandlinger av komponisten. Det som ved første øyekast kan fremstå som en negativ variant i én kilde, kan altså vise seg å ikke være en negativ variant allikevel, men heller en representasjon av en aktivt villet notasjonshandling. Utfordringen blir da å skille disse vurderingene fra hverandre, særlig når man analyserer kilder som innehar store mangler. Dette utmerker seg som en av våre hovedoppgaver videre.

På bakgrunn av dette konfronteres vi med at vi først og fremst blir «tvunget» til å forholde oss til notasjonen slik den foreligger i kilden, fremfor at vi forholder oss til hva notasjonen muligens vil manifestere i et klanglig domene. Vi må med andre ord ta stilling til om *Verket* blir definert som en rent *skriftlig notasjon* eller som en fortolket *lydlig opplevelse*. Det første er konkret, det andre er mer omskiftelig. Og det har vært omskiftelig i alle tider, noe også Irgens-Jensen var veldig godt klar over.^{335,336}

Eksemplene over viser Irgens-Jensens evne til å artikulere seg konkret, raffinert og fullt ut bevisst gjennom egen notasjonshandling. Han viser et nyansert og nøyaktig forhold til orkestreringstekniske detaljer, både hva angår dynamikk, dybdebehandling, klanglige størrelser, fargevalører og artikulasjonsnyanser. Med andre ord dreier dette seg om en orkestreringsetetikk som på en side utgjør en egen elementær bestanddel i komponistens skapende virksomhet. På den andre siden bidrar denne også inn i verkformidlingen videre, ved å drive og virke som en egen dynamikk inn i verknarrativet.

Men for at komponistens notasjonsnyanser skal kunne utfolde seg i en realisert lyd, må også forholdene ligge til rette for dette. Det som har begynt med en konkret notasjonshandling fra komponistens hånd, skal altså realiseres gjennom et ledd med forskjellige musikere og dirigenter. I denne overføringen vil det alltid være temporære elementer som endrer seg fra gang til gang, og som ikke nødvendigvis setter den fortolkede fremføring på linje med komponistens forestilling om en ideell fremførelse.³³⁷ I forlengelse av denne

335 Vollsnes 2000: 104–105

336 Viser også til mange av de høyst ulike fremførelsene Irgens-Jensen opplevde av sin orkestermusikk i sin levetid, levendegjort av dirigenter som José Eibenschütz, Issay Dobrowen, Odd Gruner-Hegge, Walter Susskind, Øivin Fjeldstad m.fl. Se for eksempel Vollsnes 2000: 191–192

337 Vollsnes 2000: 104–105

vurderingen oppstår et annet spørsmål. Og det handler snarere om hvordan ulike musikere og dirigenter møter notasjonen og leser ulike aspekter ved verket gjennom sine tilskrevne «nivåer», og hvorfor denne tilnærmingen blir av mindre interesse for dette prosjektet.

Jeg vil i denne omgang nøye meg med å gi en kort forklaring på hvorfor jeg tar en slik stilling i dette spørsmålet. Om vi nå konsentrerer oss om de tre noteeksemplene 30, 31 og 32, kan vi raskt konkludere midlertidig med at disse utdragene vil gi konkrete auditive utslag. Notasjonen produserer her altså et konkret resultat som kan oppfattes i en realisert lyd. Men ingen av de noterte eksemplene vil produsere disse konkrete nyanse, verken innenfor balanse eller artikulasjon *med en eneste gang*, utelukkende basert på hva notasjonen kommuniserer til musikerne. Om jeg nå for et lite øyeblikk slipper til dirigenten og lar redaktøren hvile litt, kan jeg nokså raskt estimere hva som vil bli utfordringene med notasjonen slik den fremstår i eksemplene. Noen vil sikkert finne disse fremstillingene både innlysende og «enkle», men de peker ut noen helt sentrale betraktninger for oss videre.

I noteeksempel 30 har cello, som tidligere nevnt, en bakgrunnsrolle hvor orgelpunktet er notert med en *ppp*-dynamikk, i tillegg til foredragsbetegnelsen *quasi niente*. Førstefiolin, andrefiolin og bratsj har på motsatt side en forgrunnsrolle, hvor de tre stemmene følger hverandre i en frasert linje i *p*. Ingen av disse forholdene vil finne sted ved første gjennomspilling. Ei heller ved andre gjennomspilling. Vi må her ta med i betraktningen hvilken tilgang til informasjon musikerne sitter med, basert på deres perspektiv inn i verket, via stemmematerialet. De har ikke innsyn i hvordan denne nyanserte sammenstillingen fremstår i Irgens-Jensens egenhendige manuskript, ei heller hos hverandre med det første. Med dette til grunn kan vi dermed ane hvordan musikernes interaksjon med komponistens notasjon vil forløpe videre. Topplinjen i førstefiolin, andrefiolin og bratsj er det første som etablerer seg i en oppføringspraktisk samspillssituasjon. Men funksjonen til cello vil man bruke litt tid på å etablere i det balansmessige forholdet som Irgens-Jensen legger opp til gjennom sin notasjon. Hvorfor? Jo, fordi i en første- og en andregangs gjennomspilling er den umiddelbare refleksjonen til musikere å søke sammen i et uniformt og ensrettende samspill, både hva angår puls, rytmisk fasthet og dynamikk. I denne fasen av arbeidet er musikerne først og fremst opptatt av å finne sammen, for å etablere samspillet. Det betyr at komponistens notasjon alene er ikke nok til å realisere den ideelle fremførelsen av denne passasjen. Ved tredje gjennomspilling endrer dette seg gradvis, hvor utøverne begynner å granske og forholde seg til teksten med et mer kritisk blikk. Det er nå en rekke kritiske spørsmål kommer til overflaten, hvor man i dette tilfellet kan lett se for seg at cellisten undrer seg hvorfor de andre spiller så mye kraftigere enn han eller henne. Det er først når musikerne blir gjort oppmerksomme på hvilken rolle cellisten faktisk har, at prosessen starter med å bevege seg i den retning som komponistens notasjon tar opp i seg. At cellostemmen skal inneha en stor kontrasterende effekt til toppstemmene, og at forholdet mellom *p* og *ppp* faktisk befinner seg hele to dynamikknivåer fra hverandre, er forhold man trenger å klargjøre i prøvesituasjoner.

Lignende forhold vil også utspille seg i første- og andregangs gjennomspilling av noteeksempel 31. Heller ikke her vil musikerne være i stand til å umiddelbart «låse» den rette balansen mellom forgrunns- og bakgrunnsteksturen, utelukkende basert på komponistens notasjon alene. Som i noteeksempel 30 befinner bakgrunnsteksturen seg hele to dynamikknivåer under forgrunnsteksturen, forholdsvis mellom et *p* og et *mf*. Musikerne må med andre ord bevisstgjøres og de må selv ta stilling til hva notasjonen og teksten peker på.

I noteeksempel 32 kan vi på mange måter hevde at forholdene som utspiller seg i en første- og andregangs gjennomspilling, ligner de to foregående eksemplene. Allikevel vil problematikken her utarte seg på en litt annen måte enn de to ovennevnte situasjonene. For når nyanse er mer komplekse vil også realiseringen av noteteksten føre til et mer flerfoldig og nyansert resultat. Som i eksemplene over vil musikerne heller ikke her forstå hvordan notasjonen for artikulasjon og betoning er nyansert på ulike måter i de andre orkesterstemmene. Igjen må vi minne om at musikerne ser inn *Verket* kun fra sitt eget tilskrevne nivå og via den enkelte stemme i orkestermaterialet. Dette medfører som nevnt at musikerne umiddelbart vil forsøke å finne sammen i et uniformt og ensrettende samspill, gjennom puls, rytmisk fasthet, dynamikk, og denne gang også hva angår artikulasjon og betoning. Deres umiddelbare reaksjon på notasjonen og begrenset forståelse

av samspillsituasjonen, vil gi dem et feilaktig inntrykk av at samtlige stemmer har en uniform notasjon for dynamikk og betoning. Dirigenten må da altså påpeke og klargjøre for musikerne at det faktisk forekommer ulik notasjon i de ulike instrumentgruppene. I tillegg må dirigenten så bestemme seg for hvordan hun eller han skal prinsipielt forholde seg til komponistens notasjon i lignende situasjoner.

På en side kan dirigenten lese notasjonen som en konkret preskriptiv instruksjon, hvor den peker på en eksakt korrekt måte for musikerne å utføre notasjonen på. I en slik tilnærming vil dirigenten da søke å verne om variasjonene, og opprettholde en stilistisk tilnærming hvor man tar vare på det mangesidige og nyanserte uttrykket som komponistens notasjon åpner opp for. I tilknytning til dette eksempelet, betyr det at dirigenten vil forsøke å få musikerne til å skille den konkrete notasjonen og den medfølgende utførelsen fra hverandre. Det vil si at *fp* i trombone må utføres og betones på en annerledes måte enn hornstemma, som er notert med sine *sfp*-er. Dirigenten må da kanskje vurdere hvorvidt trombonens *fp* skal utføres med en raskere effekt, enn det en *sfp*-notasjon innbyr til i horn, som kanskje peker på en betoning med større «bloom»-effekt. Videre må dirigenten så vurdere hvorvidt paukistens innsats skal oppleves som en integrert del av betoningen til trombone og horn, om den kun skal være en integrert del av hornbetoningen alene – eller om den skal inneha en helt egen egenverdi. Alle disse vurderingene er relevante betraktninger som dirigenten og musikerne må ta stilling til, som en følge av komponistens varierte notasjon. På motsatt side av dette kan dirigenten også velge å ha en betraktelig mykere tilnærming til det samme noteeksempelet. Hun eller han kan da vurdere hvorvidt komponistens notasjon avspeiler en konkret situasjonsbestemt oppførelse, og at notasjonen som ble valgt den gang var tilskrevet særskilte ytre forhold for utførelsen.³³⁸ Dette kan være ytre forhold som akustikk, orkesterstørrelse, instrumenttypene de hadde for hånden, musikerne selv osv. Med andre ord alle ytre forhold som preget den eksternaliserte siden av verket og som derfor notasjonen bar preg av, og tok opp i seg, den gang.

Som vi nå ser av de betraktninger som kommer til syne, peker jeg ut noen av mine holdninger til notasjonen i kildene og hvordan jeg forholder meg til komponistens notasjonsakt. Herunder synliggjør jeg også enkelte problematiske aspekter rundt hvordan vi vektet stemmematerialet i en kildeevaluerings situasjon, kontra partiturer som potensielle hovedkilder.³³⁹ Videre peker jeg også på hvordan jeg, på en side, forholder meg til komponistens verkbegrep, slik vi kjenner dette gjennom begrepet *Werktreue*.³⁴⁰ På den andre siden anskueliggjør jeg også hvordan forestillingen om en ideell fremførelse utelukkende basert på komponistens notasjon³⁴¹ er en problematisk forestilling.³⁴²

For hva kan anses som en *ideell fremførelse*? Er det i det hele tatt et oppnåelig mål, eller må vi heller vurdere det som *et høyst bevegelig mål*?

Det foreligger flere tolkninger av begrepet *Werktreue*. Lydia Goehr har tidvis blitt oppfattet som noe avgrensende i sin tilnærming til dette begrepet, hvilket har ført til at hennes standpunkt har lagt grunnlaget for en noe enerådende forståelse. Som vi senere skal se i avhandlingen har også andre tatt til orde for en mykere og mer utvidet tilnærming. Blant annet argumenterer Carolyn Abbate for et mer kontrasterende syn:

338 Slik vi blant annet er kjent med rundt for eksempel enkelte verk av Berlioz og Tsjajkovskij.

339 Se også kap. 2.3.4 *Stemmemateriale*

340 «In this *Werktreue* practice performers are obligated to comply as perfectly as they can with the composers' fully notated scores and to interpret faithfully the works they perform.» (Goehr 1998: 139)

341 «*Werktreue* arises from the belief that a musical text can circumscribe and contain a performance – all of it.» (Haynes 2007: 90)

342 «Utøveren er forpliktet til å holde seg så tett som mulig til komponistens notasjon, formodentlig fullt notert. Jeg føyer til «formodentlig» fordi notasjonsmessig detaljgrad varierer betydelig historisk og mellom de enkelte komponister. [...] Fortolkningen skal være tro, antagelig mot komponistens forventninger eller hans forestillinger om verket. La oss først konsentrere oss om et ideal om fullt og helt å holde seg til komponistens notasjon. Dette impliserer at notegrnlaget det spilles etter skal være komponistens originale note, eller så nært opptil denne kilden som mulig. Spørsmålet er så hva et bokstavelig *Werktreue*-ideal innebærer. [...] Her forstår vi at den musikalske teksten, implisitt originale teksten, kan inneholde *alt* som behøves for en fremføring. Noe som skulle tilsi at den perfekte utførelsen av disse instruksene ville lede til den ideelle realiseringen av verket.» (Sørbo 2017: 6)

Werktreue as an ideal, never presupposing one ideal performance, means that every actual performance is nonetheless measured against a monument whose nonmateriality says nothing about its capacity to inspire awe. [...] Perhaps, as Lydia Goehr has noted, contemplating musical performance beyond the immortal work means understanding a performance simultaneously as an exemplification of the work and as theatre, an act in which an “expression of spontaneity, immediacy, and freedom, of feeling and breathing, of conviction and commitment” is conveyed by mute actor-musicians. Musical performance, as Elisabeth LeGuin puts it, is always also a performance of sensibility.³⁴³

Sørbø stiller seg også på linje med Abbate, og argumenterer for et fokus hvor at man ikke bør søke å låse en fremførelse til *en* ideell og foretrukken variant fremfor andre. Blant annet poengterer han følgende om Abbates noe mykere og mer fleksible begreptilnærming:

Her øyner vi en annerledes forståelse av Werktreue, som ikke låser fremføring til *en* ideell variant. Tvert imot, enhver fremføring vil aldri kunne uttømme verket, forstått som monument, for mulige realiseringer. Verket er her forstått som en ikke-materiell størrelse i motsetning til fremføringen som befinner seg på det materielle plan. Således åpnes det for et utall mulige fremføringer som alle i prinsippet kan være tro mot verket.³⁴⁴

Sørbøs slutning om at verket er utømmelig for et ubegrenset antall potensielle fremføringer, stiller jeg meg helt og fullt på linje med. Hvordan verket realiseres på ulike måter fra gang til gang handler rettere sagt mer om hvordan musikerne møter teksten, fremfor hvilken ideell fremførelse verket og notasjonen allerede holder på. For en «ideell» fremførelse blir ikke til utelukkende ved at musikere og dirigenter helt enkelt tilnærmer seg verkets notetekst. For *Verket* er ikke i stand til å holde en ideell fremførelse i en slik innfallsvinkel. Det jeg derimot argumenterer for da er perspektivet om at musikerne *selv* må tilnærme seg noteteksten kritisk og *ta stilling til den*. Dette for å i det hele tatt kunne nærme seg verkets mening og komponistens intensjon med verket. Som jeg senere vil redegjøre for i avhandlingen, drøfter heller aldri Abbate denne fasen av *Werktreue*. Tvert imot mener jeg at hun undervurderer det ved å fokusere noe entydig på «listening and performing».³⁴⁵ I denne tilnærmingen kan man derfor diskutere hvorvidt det er mulig for utøverne å nærme seg idealet om én «ideell» fremførelse i det hele tatt.

Med utgangspunkt i Abbates og Sørbøs slutning peker det seg ut en ny dimensjon ved den oppføringspraktiske tilnærmingen til komponistens notasjon og *Verket*. Utøvere må selv gripe fatt i prosessen med å fortolke og gå dypere inn de problemstillinger som kommer til syne i teksten og dens mening, utover hva notasjonen tekstlig artikulere alene.³⁴⁶ Og i denne innfallsvinkelen må musikerne selv utvide sin forståelse av nivåene i noteteksten, for å i det hele tatt kunne realisere den lyden og klangen som komponisten har forestilt seg.³⁴⁷

Da er det to betraktninger vi må vurdere videre. Den første betraktningen retter seg mot at ulike musikere vil ta stilling til noteteksten og realisere denne på forskjellige måter. En slik realisering *vil alltid* utarte seg forskjellig fra gang til gang, avhengig av alt fra musikere, dirigenter, akustiske forhold til instrumentene man har for hånden.³⁴⁸ Det andre vi må ta med i betraktningen er forestillingen om hva komponisten selv

343 Abbate 2004: 509

344 Sørbø 2017: 6–7

345 Abbate 2004: 511

346 Sørbø diskuterer enkelte ulike aspekter ved dette, som Sørbø 2017: 38–41. Se også Sørbø 2017: 176–178. Allikevel må vi ta Sørbøs resonnement med et lite forbehold, da Sørbøs prosjekt har et annet oppføringspraktisk siktemål, enn dette.

347 «I *Tekstens Appellstruktur* (1975) karakteriserer Wolfgang Iser deler av selve leseprosessen ved å beskrive forholdet mellom litterær tekst og leser. Mer bestemt søker han å utpensle betingelser for at tekster overhodet får en virkning hos leseren. [...] Iser kritiserer nemlig en fortolkningstradisjon som mener å kunne påvise en teksts entydige betydning. Slike fortolkningsfasiter har vist seg å endre seg gjennom historien og dermed blir spørsmålet om ikke en slik fortolkning i realiteten bare er en av mange mulige aktualiseringer av teksten[.]» (Sørbø 2017: 38)

348 «Iser hevder at en tekst snarere selv konstituerer en virkelighet, eller formidler en reaksjon på virkeligheten.[...] Snarere omtaler han teksten som en performativ størrelse. Det vil si at teksten ikke fremstiller noe som kan vurderes som riktig eller galt. Dermed

anså som én ideell fremførelse. Om vi ser forbi notasjonen og konsentrerer oss om komponistens refleksjoner rundt den realiserte lyd, forstår vi at det er en viss begrensning på hvor langt vi kan undersøke dette emnet. Igjen må jeg her også minne om at dette prosjektet ikke stiler seg mot oppføringspraktiske studier, det vil si hvordan man kan, og eventuelt bør, fremføre og dirigere Irgens-Jensens verker. Til et slikt arbeid er det naturlig at utøvere selv avdekker sine egne veier inn i materialet, hvor de kan finne frem til en essens i komponistens verker som de selv ønsker å forfølge i et videre kunstnerisk arbeid. Enten nært i forhold til en oppføringspraktisk tradisjon eller ved å aktivt gå inn for å bryte denne helt.

Derimot er det åpenbart at Irgens-Jensen *hadde* tanker og konkrete forestillinger om hvordan noe skulle, burde og ville klinge. Det vil si den klangen han hørte i sitt indre, som jeg vil anta var en klang som besto av en rekke eldre og situasjonsbestemte idealer. Og vi er også kjent med hvordan han så for seg ulike ideelle fremførelser i noen skriftlige nedtegnelser om emnet.³⁴⁹ Men komponistens egne forestillinger er fullstendig utilgjengelig og ukjent for oss. Vi har ikke direktetilgang på noen av disse forestillingene.

Det er nettopp *dette* som fører til at vurderingen rundt *Verket* som en fortolket *lydlig opplevelse*, blir til en mer omskiftelig vurdering. Vi kan aldri helt sikkert vite hva komponisten opprinnelig forestilte seg når han arbeidet med dette.³⁵⁰ Ei var han heller klar over hvordan hans musikk kom til å klinge i mer moderne konserthus og med et mer moderne instrumentarium. Eller hvordan verkene kom til å bli realisert gjennom fremtidige musikere og dirigenter som i tillegg har arbeidet med enda nyere musikk.

Det er også interessant å vurdere om *ideelle fremførelser* av Irgens-Jensens musikk, skal utelukkende bygges på oppføringspraktiske tilnærminger hvor eldre stilistiske idealer om klang, frasering, artikulasjon m.m., får råde. Som vi allerede har konstatert representerer verket noe mer enn dette, og er utømmelig i sitt ubegrensede antall mulige fremføringer. Hva som derfor bør anses som en mer ideell fremførelse av *Verket* fremfor en annen, er spørsmål av noe mindre interesse i dette prosjektet. Mitt mål er ikke å bidra til å sementere én forståelse av verkene, verken innenfor det notetekstlige eller det lydlige/klanglige domenet. Allikevel ser vi i lys av disse vurderingene hvordan vi kan forholde oss til komponistens verkbegrep i dette prosjektet.

For dette kapittelet kan vi derimot konstatere at rekkevidden og kontrastene som avdekkes i eksemplene ovenfor, viser også komponistens klare intensjon med egen notasjon.³⁵¹ Dette er en intensjon som først og fremst retter seg mot notasjonshandlingen selv, utover å forvalte verknarrativet og den klanglige manifestasjonen av verket. Vi blir særlig oppmerksomme på dette når vi betrakter notasjonens evne til å kommunisere tosidig. Det være både på et musikalsk og auditivt nivå, så vel som på et notetekstlig visuelt nivå hvor notasjonen ikke nødvendigvis indikerer noe som vil ha et klanglig og auditivt utslag. Med andre ord der hvor notasjonen indikerer en notert nyanse vi ikke kan oppfatte.

Slik det kommer til syne i noteeksemplene over, og i andre studier av komponistens noteskrifter, åpner dette derfor opp for et nytt perspektiv for vår måte å forstå komponistens notasjon på. For Irgens-Jensen evner å

legges grunnlaget for at tekstens tomme plasser ikke kan utfylles gjennom rekonstruksjon. Det er leseren selv som må ta stilling til disse stedene.» (Sørbø 2017: 39)

349 «[...] Der var mange prøver, og jeg har (eller burde ha) høstet rikelig erfaring: Blandt andet at man ikke kan veie sine foredragstegn omhyggelig nok, eller rettere sagt at de fleste musikere er umusikalske og oppfatter feilagtig hvor de kan komme til. Instrumentationen var som jeg hadde tænkt den, d.v.s. jeg tro at i en ideel utførelse *blir* den slik jeg har forestilt mig. Derimot later jeg det til at linjen likevel ikke er saa god, som du og jeg hadde haabet. Men det er mig ikke mulig at paavise noget bestemt svagt punkt. Jeg tror at for dem som er draget indenfor tryllekredsen, – som bevæges av stemingen i de rolig avsnit og fryder sig over detaljerne, – for dem er linjen god nok. De andre som sitter kolde og tror man lager kompositionstekniske opgaver, gaar hurtig træt. (Slik har det alltid været og vil altid vedbli at være). Ialdfald tror jeg at det ikke er saa let nu at omgruppere eller forkorte uten at bygverket styrter sammen.» Ludvig Irgens-Jensen i brev til Odd Grüner-Hegge, datert 1/12-1926. (Vollsnes 2000: 104–105)

350 Vi er for eksempel kjent med at Irgens-Jensen arbeidet mye med instrumentering og orkestrering på et harmonium han hadde tilgang på hjemme på Nordstrand, og at han ofte indikerte i skisser og utkast hvordan han så for seg klang og instrumentering. Men slike informasjonen gir oss bare et innblikk i hvordan han så for seg denne realiserte lyden den gang. Den sier ingenting om hvordan verkene og klangen kunne realiseres under mange ulike forhold i fremtiden.

351 Feder refererer til dette i konteksten av: «If original scores [...] exist for works by the great masters, there is seldom cause for emendation of the music's substance. The probable notational intention of the composer provides the basis of such an intervention, if any. If there is any doubt, the intervention of emendation should not take place.» (Feder and Macintyre, 2011: 69)

holde fast ved en prinsipiell tilnærming til notasjonshandlingen, hvor notasjonen dermed artikulere noe tekstlig utelukkende på vegne av seg selv. Dermed foreligger det en mulighet for at vi må betrakte notasjonen til å anskueliggjøre et ikke direkte musikalsk – men allikevel et kunstestetisk, bånd mellom komponist og notetekst. Altså at notasjonen indikerer og forvalter noe kun i sin egen intensjonen om det. Vi må rettete sagt dreie spørsmålet over på hvorvidt alle notetekster kun er skapt i det henseendet om at disse må realiseres av en tredjepart, som utøvende musikere. I en slik betraktning må vi kunne vurdere hvorvidt vi stiller oss åpen for at notasjonen i seg selv kan vurderes i kraft av å holde et kunstverk, ene og alene, uten at det påkrever en musikalsk formidling for å forløse det. For i denne oppfatningen må vi erkjenne at verket også kan eksistere inne i en intuisjon og inne i et hode, gjennom å erindre det. For eksempel kjenner seg svært mange igjen at man kan minnes en musikk gjerne flere timer etter at man lyttet til konserten. Verket kan også manifestere seg bare ved å lese og vurdere det. Dirigenter og musikere kan da også lytte til verket, og både avdekke styrker og svakheter ved notasjonen allerede før første prøve. Ingen av disse scenariene påkrever en fremførelse for at man skal oppfatte verket. Dermed finnes det et grunnlag for å kunne hevde at båndet mellom komponist og kunstverk må kunne vurderes til å foreligge, da komponistens ytring allerede eksisterer i den fremstilte noteteksten. Dette leder oss over til et helt grunnleggende spørsmål som er ytterst sentralt for hvordan vi både forstår komponistens notasjonshandling og hvordan vi forstår komponistens forhold til egen notasjon. Ved å vurdere og opparbeide oss en forståelse av hvordan komponisten forholdt seg til sin egen notasjonsakt, forstår vi også noe essensielt i forhold til komponistens intensjons- og verkbegrep. En slik betraktning er også helt avgjørende i forhold til hvordan vi forstår Irgens-Jensens komposisjonshandlinger i en sosiohistorisk kontekst. Dette skal vi derfor gå nærmere i dybden på senere i avhandlingen.

Noteeksemplene over illustrerer også andre interessante aspekter. Som vi senere skal gå dypere inn i i neste kapittel, vil kollasjonen av kildene gi oss et innsyn i hvordan komponisten har gått frem og konkret arbeidet med detaljgraden i notetekstene. Gjennom ulike observasjoner av kildene kan vi observere hvordan detaljgraden utvikler seg gjennom de ulike kildestadiene, og samtidig etablere en førstehåndserfaring om hvordan disse verkene har oppnådd *et ytterste autentisitetnivå*. Et nivå hvor komponisten evner å formidle den mest nyanserte og rikholdige fremstillingen av noteteksten som foreligger, og som skriftlig artikulere den kunstneriske intensjonen for verket, med størst overbevisning. En slik vurdering vil da naturligvis forankres innenfor den preskriptive notasjonens premisser, hvor forståelsen av negative varianter og den omkringliggende konteksten for disse utgjør en sentral komponent i tolkningsarbeidet. På den andre siden av denne vurderingen er det samtidig viktig å understreke at Irgens-Jensens evne til å forvalte detaljgraden over i senere og nyere kilder forløper ikke på et konstant nivå. Som jeg tidligere har bemerket i avhandlingen, eksisterer det en rekke eksempler hvor detaljbehandlingen i komponistens notasjon svikter. Dette vil jeg drøfte nærmere i de neste kapitlene. For dette kapitlet skal vi derimot tilbake til notasjonsstilstudiene.

Feder presenterer et lignende blikk på komponistens notasjonsstil og notasjonspraksis i sin redegjørelse av *konjektivisk tolkning*.³⁵² Gjennom ulike eksempler argumenterer han for hvordan en tekstkritisk fortolkning av et manuskript fordrer en dypere kjennskap til den aktuelle komponistens notasjonsstil. Feder illustrerer dette blant annet med følgende poeng:

With performance markings [...] conjectural interpretation of the original manuscript is often required. For example, the length of slurs can be uncertain, the distinctions between staccato, dot and stroke, *f* and *fz*, diminuendo hairpin and an accent mark can be unclear, [...] the placement of dynamic markings can be confusing.³⁵³

Med denne redegjørelsen til grunn skal vi nå ta for oss enkelte eksempler fra det tekstkritiske arbeidet, som viser hvordan Feders nevnte problemstillinger også kommer til syne i dette forskningsprosjektet.

352 Min oversettelse, originalbegrep *conjectural interpretation*

353 Feder and MacIntyre, 2011: 69

I den samlede analysen av Irgens-Jensens notasjonsstil er det en rekke detaljer som stadig opptrer som tilbakevendende problemer, i tilnærmet systematisk grad. Her kan vi særlig nevne problematikk rundt upresis notasjon av buer, artikulasjon, plassering av dynamiske betegnelser og nøkkelnotasjon, som oftest ved side- eller systemskift. Disse tilfellene viser først og fremst en ustabil notasjonspraksis og konstaterer dermed bredden av den interpretasjonsproblematikk som preger lesningen av komponistens manuskripter. Utav hensyn til avhandlingens lengde velger jeg her å presentere følgende tre eksempler:

2.4.1.1 Buenotasjon

I svært mange tilfeller avdekker vi en tilbakevendende problematikk hvor legato-, binde- og fraseringsbuer ikke fullføres over taktstrekene, til tross for at komponisten tydelig indikerer at buene søker seg forbi disse. Dette er særlig gjeldene ved sidevendinger og i systemskift, og er en problematikk som kommer til syne både i egenhendige manuskript og avskrifter, så vel som i forlagspublikasjoner av Irgens-Jensens musikk.³⁵⁴

Første eksempel stammer fra takt 143–145 i *Klaverkvintett*, hentet fra side 13–14 i kilde C³⁵⁵. Eksempelet viser to nokså klare tilfeller av unøyaktig og ufullstendig buenotasjon, hvor legatobuene ikke blir fullført over taktstrekene. Som allerede indikert ovenfor forekommer dette problematiske tilfellet også i et sideskift (Noteeksempel 38).



Noteeksempel 38: *Klaverkvintett*. kilde C, t. 143–145 (G 3001, NB)

I tråd med JSVs prinsipper vil slike tilfeller kommenteres med egne merknader i de nye kritiske utgavene av de omtalte verkene. I sammenheng med editeringen av Johan Svendsens verker har redaksjonsgruppe til utgaven besluttet at slike tilfeller skal kommenteres på følgende måte:

INKOMPLETTE BUER:

Ved inkomplette buer over taktstreker skriver en kommentaren slik:

Revisjonskommentar:

12–13 str. incomplete slur (eller tie) completed³⁵⁶

En lignende praksis vil derfor etterfølges i de senere publiserte utgaver. Allikevel må det tillegges at det forekommer en ulik praksis når det kommer til å kommentere slike tilfeller. Retningslinjene til *CNU* gir oss et innsyn i dette:

5.25. BINDEBUER

5.25.1. Redaktionelle tilføyelser og endringer

354 Sistnevnte vil jeg redegjør for senere i avhandlingen.

355 Kilden er katalogisert på Irgens-Jensen, Ludvig, Quintett, G 3001, IRG i NB noters arkiver på Nasjonalbiblioteket i Oslo.

356 JSV 2019: 68

Hvis den ene halvdel af en bindebue mangler ved et akkolade- eller sideskift, kan den manglende halvdel tilføjes stiltiende.³⁵⁷

De nordiske utgavene følger hverandre altså ikke helt i behandlingen av like problematiske tilfeller.

Flere lignende eksempler finner vi også i *Symfoni i d-moll*, takt 344–348. Følgende noteeksempel er hentet fra side 61–62 i kilde B³⁵⁸, hvor vi kan observere at flere binde- og legatobuer i brasstemmene ikke fullføres over taktstrekene ved sidevending (Noteeksempel 39).

Noteeksempel 39: *Symfoni i d-moll*, kilde B, takt 344–348 (NB)

Særskilt gjelder det bindebuer i tredje og fjerde horn, og en legatobue som ikke fullføres i tuba. I tillegg observerer vi at det faktisk mangler en bindebue i førstetrompetstemmen, på venstre partiturside. Dette siste tilfellet utgjør en type motsatt problematikk, hvor bindebuen har en klar endelse, men blir aldri påbegynt på partitursiden før.

Tidvis har vi også erfart at enkelte legato- og fraseringsbuer har udefinerte endespunkt innenfor et forløp på en selvstendig notelinje. Det vil si hvor den ikke er brutt på grunn av side- eller systemskift. Her ved et eksempel fra taktene 124–126 i cellostemmen til *Klaverkvintett*, hentet fra side 13 i kilde C. (Noteeksempel 40).

Noteeksempel 40: *Klaverkvintett*, kilde C, cello, t. 124–126

Hvor kan man egentlig anslå at siste legatobue i andre takt ender? På siste åttendel i takten eller søker den over taktstrekene?

2.4.1.2 Nøkkelendringer

En annen tilbakevendende notasjonsproblematikk er komponistens mangelfulle notasjonspraksis når det kommer til å indikere endringer av ulike nøkler i notebildet. Det vil si når ulike instrumenter endrer nøkler underveis i det musikalske forløpet, hvilket gjør dette til en særskilt problematikk for instrumentgrupper som har sterke tradisjoner for slike nøkkelendringer, som for eksempel fagott, trombone, bratsj, harpe osv. På linje med komponistens problematiske buenotasjon er også dette en ufullstendig notasjonspraksis som

357 CNU 2007: 40

358 Kilden er katalogisert på Irgens-Jensen, Ludvig, *Sinfonia i NB noters arkiver* på Nasjonalbiblioteket i Oslo.

kommer mest til syne i forbindelse med sidevendinger og systemskift. Neste noteeksempel er hentet fra takt 139–143 i bratsj- og cellostemmen til *Symfoni i d-moll* og fra side 25 til 26 i tidligere omtalte kilde B. (Noteeksempel 41).

Noteeksempel 41: *Symfoni i d-moll*, bratsj og cello, t. 139–143 (side 25–26), kilde B

Her kan vi observere at følgende firtaktspassasje er notert i henholdsvis bratsj- og f-nøkkel på side 25, men hvor disse brått er endret til g-nøkkel og tenor-nøkkel på side 26. Endringen oppstår uten at nøkkelendringen er indikert i siste takt på side 25.

2.4.1.3 Artikulasjonsproblematikk

Slik Feder redegjorde for i ovennevnte sitat kan det være statistiske årsaker som ligger til grunn for at stakato- og kjeglenotasjon blir trukket frem som eksempler som er utfordrende å skille fra hverandre. Studier av denne notasjonen er et tilbakevendende aspekt i analysene av Irgens-Jensen notasjonsstil. Særlig kommer dette til syne når vi avdekker hans nyanserte tilnærming til disse detaljene i noteteksten. Samtidig erfarer vi også at han tidvis er unøyaktig og inkonsekvent i utførelsen av denne notasjonen. Dette fører til at det kan være særlig utfordrende å differensiere og systematisere gradstilfeller av ulike typer artikulasjonstegn, i et videre tekstkritisk arbeid. Neste noteeksempel viser to eksempler fra *Canto domaggio* som illustrerer kompleksiteten av en slik problematikk. (Noteeksempel 42).

Noteeksempel 42: *Canto d'omaggio*, t. 118–120, kilde A (Mus. ms. a 5817: a, NB) (øverst) /t. 118–120, kilde B (NB) (nederst) (NB noter).

Som vi ser av eksemplene over kommer en rekke interpretasjonsutfordringer til syne, når vi søker å tolke ulike grader av unøyaktighet i komponistens notasjonspraksis. Dette stiller seg helt i tråd med Feders argumentasjon for *konjunkturisk tolkning*.³⁵⁹ For hvordan skiller man hva som er stakkato- og kjeglenotasjon i disse blåsestemmene? Ved å sammenligne de samme taktene i begge kilder observerer vi at notasjonen av denne artikulasjonen avviker betraktelig fra hverandre. Der hvor hornstemmene i takt 120 er notert med kjegler på første sekstendelstriol i kilde A, fremstår samme triolgruppe med ordinær stakkatonotasjon i kilde B. Som vi ser av den tendensen som kommer til syne i dette eksemplet, kan erfaringer med å differensiere lignende artikulasjonsproblematikk bli viktige for hvordan vi vurderer komponistens behandling av artikulasjonsparametret i andre verk. (Noteeksempel 43).

359 Feder and Macintyre, 2011: 69

The image shows a handwritten musical score for a symphony in D minor, first movement, measures 536-540. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Cor. ingl., Cl., Cl. B., Fg., C. b., Cor., Tr., Tub. e, VI. I, VI. II, Vle., Vc., and Ctr. The notation includes various articulations such as staccato, accents, and dynamic markings like 'ff' and 'arco'. The score is written in a clear, legible hand.

Noteeksempel 43: *Symfoni i d-moll*, første sats, t. 536–540, kilde B

I dette eksemplet avdekker vi hvordan komponisten er fullt ut kapabel til å differensiere mellom kjele- og stakkatonotasjon i nyansert grad på en og samme partiturside. Via sammenligningsstudier ser vi hvordan ulike tilfeller av kjele- og stakkatonotasjon opptrer samlet i en og samme takt. Her representert med kjele i engelsk horn, klarinett og fagottstemme, og stakkato i bratsj, cello og kontrabass. Med andre ord får de ulike artikulasyonstypene her en systematisk behandling og utforming av komponisten. En slik observasjon er interessant, særlig om vi vurderer det i forholdet til forrige noteeksempel³⁶⁰ hvor dette snarere fremsto mer som tilfeldigheter. Dette kan peke på noe viktig for hvordan vi vurderer kildene man har foran seg og komponistens arbeidsprosesser med denne. Det kan nemlig gi oss en indikasjon på at komponisten har hatt

360 noteeksempel 42.

bedre tid til å ferdigstille denne kilden³⁶¹, noe som setter enkelte spørsmålstegn omkring arbeidshastigheten i kildene til *Canto d'omaggio*. Disse bærer preg av å ha blitt ført i blekk med relativt høy notasjonshastighet, slik at detaljene innenfor dette artikulasjonsparametere fremstår nesten tilfeldig behandlet.

Som vi ser av de omtalte eksemplene avdekker notasjonsstilanalysene ulike problematiske trekk, som igjen fordrer at redaktøren må opparbeide seg en subtil kjennskap til nyansene i komponistens notasjonspraksis. Langt på vei lener jeg meg her på Engesets argumentasjon om en kritisk avgrenset bruk av analogi som en viktig metodisk innfallsvinkel og forutsetning for det rettelseskritiske arbeidet videre.³⁶² Som det fremkommer av eksemplene over, ser vi også hvordan vi må oppøve en kritisk refleksjon. Rettere sagt må vi oppøve evnen til å skille hva som kan være del av en overordnet notasjonsstil, fra hva som kan anses å være en mangelfull og inkonsekvent notasjonspraksis. Dette utgjør et lite, men dog helt sentralt skille, i vår forståelse av komponistens kilder og notasjonsprosesser.

I denne sammenheng er det innlysende at Engesets artikkel må kunne vektes å være et viktig bidrag i den tekstkritiske debatten, da den forsøker å systematisere komponistens bevisste notasjonshandling, strategisk og klinisk. Dette er også en viktig forutsetning for at vi skal utøve kritiske vurderinger på individuelle premisser og med en uemosjonell distanse til de kildene som blir forelagt oss. Sånn sett følger Engeset en tradisjonell positivistisk linje i musikkfilologien, hvor også *for* mye engasjement for notetekstenes potensielle mangfoldighet kan bidra til å gjøre forskningstilnærmingen ukritisk. Dermed bør Engesets argumentasjon også ses i lys av å representere en norm for forskningstilnærmingen, som man kontinuerlig forsøker å balansere med.

Da er det også behørig å peke på hvilken betydning Engesets artikkel har for hvordan denne metodologiske diskusjonen treffer inn i det musikkfilologiske feltet. Det vil si hvilket potensial som er iboende i hans systematiske studier av Johan Svendsens notasjonsstil, og på hvilken måte disse studiene bidrar inn i de praktiske sidene ved metodologien. Videre må vi også vurdere hvilke implikasjoner som springer ut av artikkelens drøftinger, og hva den søker å forankre for edisjonsfilologien i en nordisk og internasjonal sammenheng. I en slik betraktning må Engesets bidrag også vurderes i forlengelsen, og som en videreutvikling av de notasjonsmessige aspekter som Tegen synliggjør i sin kritikk av Berwald-utgaven.³⁶³ Disse står helt åpenbart i en relasjon med hverandre.

Engeset tar mål av seg å argumentere for en forskningsposisjon som trekker hele den analytiske tilnærmingen lenger, og i en ytterligere utvidet forstand. For utover tegnfokuserte analyser som bidrar til å avdekke nyansene i en notasjonsstil, argumenterer også Engeset for de nyansene som er *fraværende* i en notetekst:

Det er etter mitt syn viktig å også studere kva notasjonen *ikkje* fortel, altså kva informasjon som manglar i notane. Klangfargelegging, frasering, pust, vektlegging, rubato, vibrato, portamento (glissando) og ulike former for karakterisering er svært vesentelege element som det i tidlegare tider ikkje var mykje informasjon om i notebiletet. Her rekna nok komponistane med at muskarane og dirigentane hadde kjennskap til fremføringstradisjon og/eller gjorde interessante og gode subjektive kunstnarlege val sjølve. Det er mange ulike grunnar til at elementa nemnt ovanfor ikkje vart notert. Først og fremst fanst det gjerne ikkje konkrete etablerte måtar å uttrykke desse elementa på. Men det at noko manglar treng ikkje tyde at det var uviktig for komponisten eller at det bør vere uviktig for oss.³⁶⁴

361 noteeksempel 43.

362 Engeset 2013: 3–4

363 «På enstaka punkter har utgivarna förfarit olika vid tolkningen av Berwalds handstil. Den är annars mycket klar och redig och ger sällan anledning till tvivel. Men när det gäller punkter (staccato) och kilar (martellato??) har flera utgivare förklarat att det är mycket svårt att skilja dessa båda tecken åt. Frågan är också om Berwald överhuvud har avsett att skriva olika tecken, eller om han använde punkter och kilar i samma syfte, nämligen att beteckna staccato.» (Tegen 1977: 83)

364 Engeset 2013: 2

Langt på vei stiller jeg meg her enig med Engeset, i at manglende detaljer i notasjonen ikke er et premiss for å videre vurdere det som uviktig for komponisten. Dette vil da være å ilegge komponisten intensjoner vi ikke vet om hun eller han har. I en videre utledning av dette skal vi også være varsomme med å tilskrive komponisten egenskaper i notasjonshandlingen som vi heller ikke kan bevise at hun eller han har. Særskilt finner jeg det problematisk når vi ser sterke indikasjoner på at komponisten arbeider raskt, for da kan en overintellektualisering av notasjonshandlingen bidra til å representere en bevissthet den ikke innehar. I så måte blir en slik betraktning relevant i Irgens-Jensens tilfelle, som vi også har sett indikasjoner på i eksemplene ovenfor. Men med denne betraktningen anskueliggjør Engeset flere dimensjoner i notasjonsstilstudiene, hvor de representerer noe mer enn utelukkende studier av fremstilte notetegn – nemlig de omstendigheter som ligger til grunn for notasjonshandlingen selv. Særlig trekker han frem oppføringspraktiske elementer og fremføringstradisjoner som viktige komponenter i forståelsen av en omkringliggende kontekst for notasjonshandlingen. Engeset utvider også argumentasjonen ytterligere ved å peke på følgende:

I tillegg til ein analyse av sjølve notasjonstilen er det også nyttig å vite kven komponisten lærte å notere av og å vite korleis samtida oppfatta og tolka notasjonen hans/hennar. Også kunnskap om andre tidlegare og samtidige komponistar sin notasjonstil trengs, sidan symbol og notasjon kunne tyde ulike ting for kvar komponist. Ikkje minst er det slik at eit og same teiknet kunne tyde svært mange ulike ting i ulike musikalske samanhengar. Om det i språket er slik at eit og det same teiknet kan vise til fleire ulike fonem så kan eit teikn i musikalsk notasjon vise til legio ulike klanger og karakteriseringar.³⁶⁵

Utover å peke på ulike notasjonstradisjoner, slik disse har blitt forvaltet og videreført av ulike miljø og lærerkrefter, argumenterer Engeset her for en utvidet forståelseshorisont av notasjonshandlingen. Med andre ord setter han metodetilnærmingen i et forhold til en historisk dynamikk og antyder at notasjonsstilen henger sammen med ulike oppføringspraktiske domener, noe som er et hensiktsmessig utgangspunkt for en videre debatt. Da øyner man en innfallsvinkel til å diskutere ulike forhold som ligger til grunn for notasjonshandlingen ytterligere.

Til tross for at Engesets argumenter er høyst relevante, er det problematisk at det ikke foreligger noen videre utredning av dette aspektet i artikkelens drøftinger. I vurderingen av en slik mangelfull diskusjon, kommer vi dermed ikke unna at artikkelen står problematisk dårlig i sin kritiske posisjon ovenfor Grier. Det er flere årsaker til dette.

Kritikken av Griers behandling av stilbegrepet mangler først og fremst presisjon. En kritikk av ulike metodiske tilnærminger innen notasjonsstilstudier, påkrever at man ikke sammenblander ulike nivå, nedslagsfelt og virkningsområder i en utvidet metodisk debatt. Om en kritikk av Grier skal danne et utgangspunkt for en ny debatt om notasjonsstilstudier, bør man også tillate seg å gå mer i dybden på Grier og trekke med relevante kontekstuelle betraktninger. Men når Griers behandling av stilbegrepet omtales i såpass liten grad, etterlater det også et inntrykk av at han blir tatt ut av sin sammenheng. Dermed må vi også konstatere at debatten føres på mangelfulle premisser.

På generelt grunnlag kan jeg langt på vei være enig med Engeset i at en harmonisk og satsteknisk innfallsvinkel for en notasjonsstilanalyse, kan resultere i en mangelfull og problematisk tilnærming. Særlig om notasjonen som ligger til grunn for studiene er av preskriptiv art. Da kan edisjonskritiske valg som funderes i musikalske stilanalyser, fremfor tegnbaserte studier, i større grad ende opp som opplyst gjetting. På linje med Engeset vil jeg hevde at en rettelseskritikk som springer ut av klare statistiske forhold heller vil være å foretrekke, da denne tar sitt utgangspunkt i en grunnlagsdata. I dette synet er det også nærliggende å argumentere for at Griers fokus på stilforståelse og stilutøvelse er på langt nær en statisk og stabil linse for å forstå en komponists notasjonsstil. Dette fordi det utøvere og vitere vil tenke om stil, vil være et betraktelig mer omskiftelig

365 Engeset 2013: 2

«vesen», sett i forhold til hvordan vi stadig bygger en forståelse av historiske epoker, betraktninger om estetiske uttrykk og påvirkninger m.m. Dette omfatter både hvordan vi tenker om fortidens innhold i nåtid, og hvordan vi vil komme til å tenke om dette innholdet, i fremtiden.

Men som jeg nå har pekt på i dette kapittelet må ulikhetene i komponistenes arbeidsdynamikk innenfor deskriptive og preskriptive notasjonsformer, også tas med i betraktningen. Det burde også synliggjøres tydeligere i debatten. Nærmere bestemt på et nivå hvor man drøfter den divergerende dynamikken som driver de ulike notasjonsmåtene, og hvilke implikasjoner det har for tegnet som settes på papiret. Rettere sagt, hva som er intensjonen til notasjonsutførelsen i dypere grad. En slik vurderingssfare er heller ikke til stede i Engesets kritikk. Men en slik vurdering, innbyr også til en grundigere helhetsforståelse av estetiske og historiske forhold, som også kan drøftes i et videre forhold til notasjonshandlingen. Engeset anskueliggjør kun dette i ovennevnte sitater, men slike innfallsvinkler synliggjør de diametrale motsetningene som virker inn i de dynamiske prosessene som driver de ulike notasjonsmåtene. Det er i *denne* dialektikken man kan berede grunnen for en forståelse av Griers tilnærming til stilbegrepet.

Det må allikevel tillegges at Engesets artikkel fremstår solid i å formidle helt prekære detaljer fra notasjonsstilstudier på Johan Svendsens kilder. Som vi allerede så i forrige kapittel, har dette også en klar overføringsverdi til andre analyser av andre komponisters verker. Jeg vurderer det derfor dithen at Engesets viderefremstilling av egne forskningsfunn anses som viktigere for forfatteren, enn å adressere en større metadiskusjon hvor notasjonsstilstudier settes i relasjon til de historiske notasjonsmåtene.

2.4.2 En parameter for datering?

Fortolkningen af de oprindelige forkortelser bør nøje overvejes og sammenholdes med den enkelte komponists notationspraksis.³⁶⁶

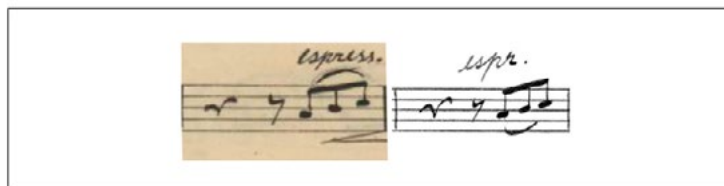
Nærstudier av konkrete detaljer i notasjonen har også gitt oss visse indikasjoner på hvilke tidspunkt kildene har oppstått, og hvordan Irgens-Jensen videreutviklet sin skriftutførelse og skriftstil over årenes løp. Som vi tidligere har fått et innblikk i³⁶⁷ er det et omfattende materiale man skal gjennomgå, og etablere slike skriftsanalyser på. Tatt i betraktning de mange parametere man skal etterfølge og observere innen ulike utviklinger, er faren for unøyaktige tolkninger stor. I tillegg til rene notetekstlige parametere som tonehøyder³⁶⁸, tonelengder³⁶⁹, taktarter, og rytmikk, opptrer det også andre tegn- og tekstbaserte elementer i notebildet. Tekstelementer som dynamikk, artikulasjon, foredragsbetegnelser, linjer, streker, buer m.m., som vi allerede har sett eksempler på i dette kapittelet. Med utgangspunkt i slike nærstudier har det i denne sammenheng vært naturlig å fokusere på hvordan ulike tekstelementer opptrer i Irgens-Jensens notebilde. For eksempel hvordan komponisten har valgt å notere sine musikalske foredragsbetegnelser, i tillegg til andre tekniske begrep. Som jeg tidligere drøftet i forbindelse med håndskriftsanalysene, endrer personers skriftstil seg gjennom hele livet. Slike utviklinger vil naturligvis også gjelde ulike tekstelementer i notebildet. En rekke av Irgens-Jensens foredragsbetegnelser gjennomgikk endringer i årene mellom 1920- til 1940-årene, noe som har tillatt oss å benytte studier av slike endringer som indikatorer i dateringsprosesser av ulike kilder. I notasjonsstilstudiene av klaverkvintetten gjorde vi følgende observasjoner av foredragsbetegnelsen *espressivo*, slik komponisten opprinnelig presenterer det i sin forkortede form: *espress*. Fra ca. midten av 1920-årene frem til 1940-årene endret Irgens-Jensen skrivemåten av denne betegnelsen til en ytterligere forkortet form, nærmere bestemt til *espr*. (Noteeksempel 44).

366 DCM 2013: 91

367 Se kapittel 2.3.

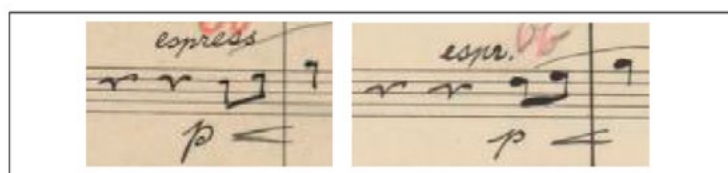
368 Herunder komponistens notasjonspraksis når det kommer til bruk av hjelpelinjer, 8va- og 8vb-notasjon, m.m.

369 Herunder komponistens notasjonspraksis når det kommer til bruk av bjelker (beaming) kontra selvstendige «flagg», bruk av bindebuer istedenfor punktering m.m.



Noteeksempel 44: *Klaverkvintett*, t. 34, kilde **B** (Mus. ms. a 5866: a, NB) / t. 34 kilde **C** (Quintett, G 3001, IRG, NB)

Slike observasjoner kan gi oss indikasjoner på når ulike kilder ble ført i penn av komponisten. Slik jeg tidligere har pekt på i avhandlingen, er det likevel et ettertrykkelig behov for å gjennomgå en større mengde med materiale. Vi kan nemlig ikke automatisk gå utfra at tendensen vi ser tegn til i klaverkvintetten, også gjelder for andre verk. Vi kan heller ikke konkludere på vegne av disse observasjonene, utelukkende på basis av innsynet i de tre verk som utgjør senteret for dette prosjektet. Med andre ord må vi søke utenfor disse, og forsøke å verifisere funnet ved å se om den observasjonen man gjør seg også har et signifikant tilsvarende i andre kilder. Det ble derfor foretatt sammenligninger med andre verk som også forelå i ulike avskrifter fra samme tidsperiode. Hensikten med sammenligningen var å avdekke hvorvidt observasjonen av Irgens-Jensens endrede foredragsbetegnelse, var en signifikant observasjon. Et tilsvarende funn ble dermed avdekket i kildesammenligningene til Irgens-Jensens verk *Der Gott und die Bajadere*³⁷⁰ (Noteeksempel 45).



Noteeksempel 45: *Der Gott und die Bajadere* t. 30. Til venstre kilde **A**, (1932) (Mus. ms. a 5791, NB), egenhendig manuskript. Til høyre kilde **B** (Mus. ms. a 7275, NB), gaveavskrift til Odd Grüner-Hegge.

Observasjonene vi gjør oss i dette prosjektet peker altså i retning av å ha betydning for dateringen av en rekke andre kilder av komponisten. Med utgangspunkt i at Irgens-Jensen endret utformingen av denne betegnelsen gjennom årene, kan vi konstatere at dateringsparameteren fremstår forholdsvis konsistent over ulike verk, fra samme tidsperiode. Det forekommer allikevel noen unntak.

I noen få kilder opptrer begge skrivemåter samtidig, og det kan vanskelig konkluderes med hvilke årsaker som ligger til grunn for at dette får en ulik utforming av komponisten. For eksempel gjorde vi følgende observasjon i den midlertidige primærkilden³⁷¹ til *Symfoni i d-moll*, hvor vi i verkets andre sats avdekket følgende utforming mellom førstefolin, andrefolin og bratsj. (Noteeksempel 46).

370 Kildene er katalogisert på Mus. ms. a 5791/7275 ved musikksamlingen på Nasjonalbiblioteket i Oslo.

371 Viser til kildeevalueringen i den nye kritiske utgaven av Irgens-Jensen *Symfoni i d-moll*, hvor denne kilden beskrives ytterligere. Upublisert forskningsresultat Holm 2023: 214–217



Noteeksempel 46: *Symfoni i d-moll*, t. 242–243. Kilde B (1957).

Slike avvik må vurderes i et større bilde. For vil slike kontradikterende observasjoner stille komponistens begrepsutforming, og derav dateringsparameteren, i et nytt lys? Eller kan vi betrakte denne måten å notere *espress.* på, til å representere en annen grad av *espressivo*? Rettere sagt må vi spørre oss om denne tosidige utformingen har en annen og mer nyansert innvirkning på hvordan vi leser og utfører dette som en musikalsk nyansegrad. Betyr dette at førstefiolin har en annen farge og grad av *espressivo*, enn bratsj og andrefiolins mer agogiske tilsvar? For hvilke implikasjoner har dette for hvordan vi tolker den samme foredragsbetegnelsen i notelinjene under, hvor *espr.* beholder sin ytterst forkortede form?

Spørsmålene over har naturligvis ringvirkninger utover de konkrete filologiske observasjonene i seg selv. For dirigenter og utøvere ville kanskje stilt seg ulike kritiske spørsmål for hvorfor betegnelsen har ulik utforming på samme side, og innenfor samme takt. Men som allerede nevnt må avviket vurderes i et større bilde, for variasjonen i denne utformingen kan vektes annerledes om vi konfererer den samme takten i en annen kilde. Med andre ord må vi avdekke hvorvidt denne nyansegraden også eksisterer i andre relevante kilder, og undersøke om foredragsbetegnelsen har en lik eller ulik utforming i nøyaktig de samme taktene. (Noteeksempel 47)



Noteeksempel 47: *Symfoni i d-moll*, t. 242. Kilde A (1942). (Ukatalogisert kilde ved NB)

Vi observerer her at de eldre kildene produserer ofte mer konsistente og detaljerte svar, der hvor de yngre og senere kilder artikulere andre nyanser. Vi har her å gjøre med en positiv variant som enten inkluderes i den nye utgavens notebilde, eller blir nevnt som merknad i kritiske kommentar, avhengig av hvilken hovedkilde

som foreligger for den nye utgaven. Dermed åpner dette opp for annen utledning hvor vi *kan* og *bør* betrakte varianten som opptrer i den yngre kilden³⁷² som en bevisst notasjonshandling, hvor komponisten aktivt har gått inn for å gi foredragsbetegnelse ulik utforming. Med andre ord kan vi vurdere dette som et konkret revisjonspunkt fra komponistens hånd. Likevel er det viktig å ikke konkludere for raskt i slike spørsmål, for slik det presenteres i siste noteeksempel forekommer skrivemåten *espr.* i førstefiolinstemmen på aller siste takt på partitursiden. Om vi vurderer denne utformingen i forholdet til hvor den er plassert delvis over aller siste taktstrek på siden, åpner det opp for en annen betraktning. For da kan det være andre årsaker som ligger til grunn for at Irgens-Jensen har valgt å utforme denne betegnelsen likt i alle stemmer. Og en kritisk vurdering av dette tilfellet kan blant annet peke på at det kanskje ikke var plass til å utførlig notere *espress.* i siste takt på siden. Dermed ville det også fremstå underlig rent kalligrafisk om begrepet hadde blitt ført i blekk utover mot margen av siden og kanten av notearket. Dette er én vurdering som taler for at komponisten valgte en lik utforming av foredragsbetegnelsen i den eldste kilden. I forlengelsen av dette må vi også konstatere at den samme kilden, og det samme partituret³⁷³, ble benyttet av dirigenter i forbindelse med ulike oppførelser. Dette åpner igjen opp for en annen betraktning, som peker på at det må ha vært visse krav til lesbarhet og typografisk anvendelighet til hvordan partituret ble utformet. Nettopp fordi Irgens-Jensen, på en eller annen måte, må ha vært bevisst på at utøvere skulle kunne arbeide med kilden i oppføringspraktiske situasjoner.

I tilknytning til fortolkningsprosessen og forståelsen av en notasjonsstil, må vi også ta med oss et annet sentralt aspekt i vurderingen, som også Tegen implisitt pekte på i sin kritikk i innledningskapittelet. Det har å gjøre med hvordan fortolkningen og forståelsen av et notebilde står i en relasjon til en *lesepraksis* som var, og fortsatt er, i endring. En endring som til stadighet reguleres gjennom en ustanselig teknologisk utvikling. For i et tilbakeblikk på Engesets manglende diskurs av ulike nivåer i notasjonsformene³⁷⁴, må også den teknologiske utviklingen drøftes i forhold til en historisk kontekst. Dette var, og er fortsatt, en pågående teknologisk utvikling som angår utviklingen av nye notasjonsstandarder, nye konvensjonelle lesemåter og som også blir utslagsgivende i vår fortolkning av Irgens-Jensens notasjonspraksis. Særlig kommer dette til syne i min interpretasjon av komponistens nøyaktighet, presisjonsnivå og plassering av ulike notasjonsdetaljer. Det kommer også til syne i ethvert kritisk spørsmål som angår Irgens-Jensens inkonsekventhet, korrekturfeil, mangler, avvik i notasjonspraksis m.m.

I slike analyser er det prekært at vi stadig vender tilbake til konvensjonene, til det som fikk hevd den gang, og utfordrer forståelsen av disse gjennom en stadig kritisk fortolkning. I våre dager er vi godt vant med en etablert moderne notasjonsstandard. Samtidig må vi på motsatt side av dette også erkjenne at vi er dårligere kjent med hvordan lesepraksisen var i tidligere tider. I en kritisk refleksjon av de presenterte eksempler ovenfor må vi derfor åpne opp for at lesepraksisen *kan* historisk sett ha vært annerledes. Noe som igjen peker på at flere av de problematiske tilfellene som drøftes i dette kapittelet, kan rett og slett ha vært gangbare for datidens musikere den gang. Vi har da å gjøre med en eldre lesestandard som var drevet av andre krav til notebildets lesbarhet, forutsetninger for forståelse og andre estetiske ideal for nedtegnelsen. For eksempel ville en erfaren musiker den gang nokså raskt og intuitivt forstå at en fraseringsbue ikke stoppet ved en taktstrek, men måtte i mange tilfeller gå over til neste takt.³⁷⁵ Særlig i de tilfellene hvor buene manglet fullførelse over taktstreker ved side- og systemskift. Det er i disse kritiske tilbakeblikkene, fra ens egen historiske situering,

372 Se for eks. noteeksempel 46

373 Viser til kildeevalueringen i den nye kritiske utgaven av Irgens-Jensen *Symfoni i d-moll*, hvor denne kilden beskrives ytterligere. Upublisert forskningsresultat Holm 2023: 214–217

374 Det vil si de ulike nivåene av de deskriptive og preskriptive notasjonsformene.

375 «Buer er hos Johan Svendsen oftere analoge enn artikulasjonen er det. Men det er ikke uvanlig at strykere har flere og kortere buer enn blåserne. Ofte er nok disse forskjellene begrunnet i at Johan Svendsen noterer strykernes strøkbuer. Basstemmer (Fg., Vc. Cb.) kan også være ulikt notert seg imellom med hensyn til buer, selv om stemmene har det samme musikalske materialet. På grunn av dette bør redaktøren som hovedregel ikke komplettere eller forandre buer på tvers av stemmegruppene ved bruk av analogiargument.» (JSV 2019: 49)

at vi avdekker det grunnleggende interpretative³⁷⁶ arbeidet som ligger implisitt i fortolkningen av komponistenes historiske kilder og notasjonsstiler.³⁷⁷

Et annet sentralt moment i en slik betraktning er hvordan man da også må vurdere andre utviklingsparametere for notasjonen, på siden av den preskriptive notasjonsformens fremvekst. Da er det særskilt to aspekter som blir sentrale for vår vurdering videre.

Det første angår den teknologiske utviklingen av moderne instrumenter, og hva utviklingen av gamle, og tilveksten av nye, instrumenter førte til for selve notasjonsutførelsen.³⁷⁸ I en slik betraktning må man for eksempel vurdere utvidelsen og utviklingen av det romantiske orkesteret og dets instrumenter, eller utviklingen av de første moderniserte klaverinstrumentene. Man kunne rett og slett notere mer detaljert på vegne av det enkelte instruments nyutviklede kapasiteter. I en slik kontekst kan man videre vurdere Hans von Bülow's instruktive noteutgaver³⁷⁹ av for eksempel Bachs *Wohltemperierte Klavier*, eller norske Thomas Tellefsens klaverversjoner av Rameaus musikk.³⁸⁰ Til tross for at disse utgavene snarere gir et førsteinntrykk og innblikk inn i det 19. århundrets oppføringspraksis og musikktenkning, må de også vurderes i forhold til at også instrumentene var i endring. Man kunne med andre ord gjøre notasjonen mer spesifikk når det gjaldt detaljer om hvordan man kunne få det til å klinge bedre på nyere instrumenter.³⁸¹ I det samme perspektivet kan man også vurdere en rekke bearbejdede orkesterverker, som for eksempel Gustav Mahlers orkestrasjonestetiske moderniseringsprosjekt av Beethovens 9. symfoni.³⁸²

376 Et relevant eksempel som nevnes i denne sammenheng, er følgende: «Ved udgivelse af ældre musik kan kildens praksis med hensyn til buesætning bibeholdes, hvis udgiveren anser det for hensigtsmæssigt. Brugen af buer i kilden bør kommenteres i revisionsberetningen. Ofte er det uhensigtsmæssigt at komplettere buer; dog kan det ske med en analogihenvisning, hvor det skønnes relevant og hvor kompletteringen kan udføres stringent og konsekvent. Selv om frasering i vokal- og instrumentalsats sandsynligvis fulgtes ad, er det sjældent, at buer og bjælkesætning er ens. Af hensyn til musikerens og sangerens muligheder for at fortolke moderniseres notationspraksis generelt ikke, med mindre det kan ske i overensstemmelse med kildens egen notationspraksis. Kombinationer af bue og bindebue (såkaldte "kædebuer") bibeholdes også, medmindre hovedkilden er åbenlyst inkonsekvent på dette område. I så fald kan det overvejes at normalisere notationen i afgrænsede passager til lange buer.

Buer havde mange funktioner i ældre notation:

1. Den kan indikere, at den første node under buen skal accentueres, mens sidste node i en bue er ubetonet; de øvrige spilles legato.
2. Man noterede buer, som ikke anvendes i dag: lange buer – det vil si over en takt – indikerer oftest en forkortet notationsform, hvor en allerede antydte frasering skal fortsætte (svarende til anvisningen "simile"). Sådanne notationsformer skrives ud; i tvivlstilfælde kommenteres forholdet.» (DCM 2013: 81)

377 Et annet relevant eksempel som også kan trekkes frem i denne sammenheng, er følgende: «Tilføjjelsen af disse "manglende" fortegn kommenteres i revisionsapparatet. Det skal pointeres, at det ikke er en skrivefejl fra komponistens side, men en almindelig notationspraksis, som dog kræver fortolkning, og derfor skal kommentaren ikke beskrive det som en fejl i tonehøjde, men at redaktøren har tilføjet et udeladt fortegn.» (DCM 2013: 74)

378 Sørbø 2017: 43

379 «de vidt udbredte interpretations- eller instruktive udgaver [...] var forsynet med allehånde tilføjjelser og "forbedringer", som skulle videregive enten en opføjjelsestradition, som man oppfattede 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. [...] Disse udgaver er i sagens natur heller ikke videnskabelige udgaver i meto-disk forstand.» (Fjeldsøe 1998: 169–170)

380 Selv om jeg her setter Tellefsen i en linje med Bülow, er det prekært å understreke at det foreligger to nokså forskjellige tenkninger til grunn for deres respektive utgavearbeider. Tellefsen publiserte sine fem samlinger ca. 35 år før Bülow, i tidsrommet 1855–1861, hvor utgivelsene representerer i større grad en tenkning som avspeiler datidens økende nasjonale interesse for blant annet Rameau. Altså kan Tellefsens utgaver også forstås i forlengelsen av å være en gjenoppdaging og et videre tilskudd til en fransk monumentae. Av den grunn innehar ikke Tellefsens utgaver tilførte elementer i noteteksten i nevneverdig grad, slik som derimot Bülow's utgaver i stor grad er preget med. Men, Tellefsens utgivelser sammenfaller allikevel med utbredelsen av det mer moderniserte klaveret, og hans utgaver kan også leses og vurderes som en imøtekommelse av dette, og i forholdet til den teknologiske utviklingen for øvrig.

381 Tellefsen representerte her et noe annet syn i sitt utgavearbeid, der kanskje tilgjengeliggjøring og utbredelse av musikken spilte en større rolle. Men gjennom den teknologiske utviklingen kan man også vurdere Tellefsens evne til å gå mer spesifikt til verks når det gjaldt presisjonen av notasjonsmessige detaljer: «Selv om Tellefsens forord ikke er så detaljerte og omfattende som det på et senere tidspunkt ble forventet at de skulle være, er det hevet over tvil at han har inntatt et standpunkt hvor han ønsket å videreformidle musikken på en måte som var mest mulig korrekt i forhold til de manuskriptene han hadde tilgjengelig. Viljen til å gjengi verkene uten å gjøre endringer i manuskriptene, tyder på at han i utgangspunktet anså disse som autentiske. Tellefsens publikasjoner synes også å gjenspeile en praksis i overensstemmelse med den redaksjonelle linjen i *La Revue et Gazette musicale*. På dette området uttrykte avisen en sterk motstand mot å bearbejde historiske musikkverk.» (Dalaker 2005: 193)

382 McCaldin (1980–1981)

I lys av dette åpner vi opp for en neste utviklingsparameter for notasjonen. Igjen er det prekært at vi vender tilbake til konvensjonene og vurderer det som også var gangbart rent trykkteteknisk den gang. For det andre aspektet vi må ta med i betraktningen er hvordan den teknologiske utviklingen virket inn i notetrykkingsindustrien, og rettet seg mot tenkningen som lå til grunn for noteutgavene man produserte.³⁸³ Det vil si både hvilken funksjon de skulle utfylle, og hvilke målgrupper de ulike utgavene rettet seg mot. Her kan man for eksempel vurdere utgivelsene av diminsjonsmanualer i senrenessansen, deres funksjon i samtiden den gang og sett i forhold til den deskriptive notasjonstradisjonen. Her er det også naturlig å vurdere de instruktive utgavene fra det 19. århundre. En av forutsetningene for fremstillingen av disse, var at man mente at det ble bedre musikaliske fremførelser når verkene forelå i nye bearbejdede utgaver som var tilpasset et moderne instrumentarium.

Gjennom ny type teknologi for trykking ble notetrykket istandsatt med betydelig mer raffinerte kvaliteter. Dette la igjen til rette for nye muligheter innen typografi og layout som man ikke hadde hatt før. Samtidig som musikkinstrumentene gjennomgikk en moderniseringsfase, økte også potensialet til å informere musikerne om hvordan de skulle spille til det bedre. Presisjonen og informasjonsflyten kunne høynes. Dermed kunne forlagsindustrien nå rendyrke notetrykkene tydeligere i forhold til hvilke målgrupper noteutgavene rettet seg mot.³⁸⁴

Dette perspektivet legger også enkelte premisser til grunn for *hvordan* utgavene utformes i dette prosjektet, og for *hva* diskusjonen tar opp i seg i avhandlingen videre. For det er dessverre også slik at ikke alle kritiskvitenskapelige utgaver tilfredsstiller, og evner å ta stilling til hvilke mottakere som kommer til å ta dem i bruk. Utfra et dirigentperspektiv har vi også et behov for et spesifikt sett med kunnskaper. Det vil si de kunnskaper som nettopp evner å kaste lys over særlige viktige forhold, som videre griper inn i hvordan man kan tilnærme seg og fortolke verket i en kunstnerisk kontekst, i nåtid. Dette kan være forhold som gjør utslag i alt fra et spesifikt sett med antydninger, buer, artikulasjon og dynamikk, til bakenforliggende kunnskaper som verk-, kunst-, og politisk historikk og andre sosiohistoriske forhold. Samtlige av disse kunnskapene bidrar hver og en til å komplementere et større helhetsbilde av verket. Dette helhetsbildet er avgjørende for å etablere en grunnleggende forståelse av verket, som den kunstneriske visjonen for interpretasjonsarbeidet kan igangsettes utfra.

Sett i sammenheng med at jeg i dette prosjektet både opptrer som redaktør og dirigent, vil denne tosidige rollen også prege hvordan jeg tilnærmer meg komponistens kilder og notasjonshandlinger. For i en slik vurdering er det prekært å understreke at jeg som dirigent vil vektlegge helt andre aspekter i tolkningen av komponistens notasjon, enn det en ren notefilolog vil vektlegge.³⁸⁵ Jeg vil altså kunne komme til å fatte andre valg og etterfølge andre spor, som kanskje andre edisjonsfilologer heller anser som uviktige og som de dermed er villige til å forkaste. Men jeg vil komme til å fatte disse valgene fordi de kanskje gir en annen betydning både for meg og andre musikere. Sporene sier meg altså noe annet. Og det er *dette* som blir det utslagsgivende premisset i prosessene videre. Med andre ord tillater jeg meg å minne om at dette blir min måte å se en kritisk vitenskapelig utgave på, som også vil tilfredsstille meg som dirigent.

Oppsummering

I dette kapitlet har vi nå sett noen eksempler på hvordan Irgens-Jensens notasjonspraksis avdekker en rekke særskilte utfordringer, som gjør utslag i relevante metodologiske problemstillinger og diskusjoner. Gjennom analyser av komponistens notasjonspraksis har vi blant annet gått i dybden på problemstillinger som relateres til analogi som edisjonskritisk verktøy. Her har jeg blant annet sammenlignet og demonstrert hvordan nyanseene i komponistens notasjonspraksis utarter seg ulikt, via ulike notasjonsmåter i de tre verkene. Nærmere bestemt har vi sett på hvordan notasjonen selv løfter frem problemstillinger i skillet mellom en notasjon som

383 Sørbo 2017: 42

384 Sørbo 2017: 103

385 «Selve editeringen krever i tillegg kompetanse i partituranalyse, kunnskaper i harmonilære og satslære, gjerne kompositorisk erfaring. Komponistens innsikt i det å skape og notere musikk er verdifull. Og ettersom musikalsk notasjon, i motsetning til det trykte ord, ikke skal leses av publikum men fremføres av et formidrende mellomledd, er kunstnerisk kompetanse mer grunnleggende i musikkedisjon enn i annen filologisk edisjon. Musikkedisjon kan nyttiggjøre seg utøverens og dirigentens erfaring med tolkning av notebildet og fremføring av musikk.» (Langdalen 2014: 7–8)

konkret resulterer i auditive og ikke-auditive utslag. Dette reiser en rekke filologiske og filosofiske spørsmål. Og som vi allerede ser tendenser til, reiser Irgens-Jensens notasjonspraksis ytterligere spørsmål som senere blir relevante i sentrale kildevurderinger av hans verker. Vi har også sett nærmere på hvordan verkbegrepet gradvis har kommet til syne i dette prosjektet, og hvordan jeg, både som dirigent og redaktør, betrakter og tilnærmer meg dette videre. Særlig gjennom idealene om den realiserte lyd og den ideelle fremførelse på en side, og den kunstneriske abstraksjonen via det noterte, nærmere bestemt som det universelle verket, på en annen.

Selv om jeg til nå har sidedefinert flere av de adresserte begrepene, er det klart at behandlingen av disse i de ulike diskusjonene, forløper i en prosess som ikke utvikler seg kun i én linjær retning. Men prosessen med å behandle de ulike elementene som kommer til syne og den medfølgende diskusjonen, føres heller nå dynamisk frem og tilbake, i stadig sirkulære bevegelser. Dette betyr i praksis at jeg vil komme tilbake til begreper som komponistens notasjonshandlinger, varianter, intensjons- og verkbegrep utover i de neste kapitlene også.

Med dette til grunn skal vi nå se videre på sentrale kildevurderingss spørsmål for de tre omtalte verk i dette prosjektet.

2.5 Kildevurderinger og sammenstillinger

I følgende kapittel skal vi nå diskutere kildematerialet etter velanvendte musikkfilologiske prinsipper for å synliggjøre ulike tendenser i komponistens arbeidsmåter. For at vi skal kunne se den metodiske diskusjonen i tilknytning til de tidligere kapitler, skal vi først la Driscoll få sette rammene for den metodiske tilnærmingen videre, i dette utfyllende sitatet:

To make sense of these oceans of exemplars, scholars have employed the science, or perhaps rather art, of ‘textual criticism’, generally understood as ‘the technique of restoring texts as nearly as possible to their original form’ (Kenney 1985: 614). [...] the method most commonly employed, the ‘genealogical’ or ‘stemmatic’ method, is normally associated with the name of the German philologist Karl Lachmann (1793–1851). Lachmann himself, however, never presented a stemma, and his method had already been anticipated by scholars such as the Germans Friedrich August Wolf (1759–1824), Carl Gottlob Zumpt (1792–1894) and Friedrich Wilhelm Ritschl (1806–1879), and the Dane Johan Nicolai Madvig (1804–1886). [...] As detailed in Paul Maas’s book, *Textkritik*, the method essentially involves reconstructing on the evidence of the surviving manuscripts the earliest recoverable form (or forms) of the text that lies behind them. First one must identify all the surviving witnesses, date and localise them if possible, and then establish the relationship between them through collation, where all the variant readings they contain are registered and compared.³⁸⁶

Frem til nå har vi opparbeidet oss et innblikk og en første forståelse av komponistens notasjons- og arbeidspraksis gjennom et generelt innsyn i de notetekstlige kildene og analyser av hans notasjonsstil. I forlengelsen av dette melder det seg også et ettertrykkelig behov for å se nærmere på hvordan Irgens-Jensens arbeidsmåter kommer til syne i kildene på et mer sammenstillende og sammenlignende nivå. Rettere sagt er det et behov for å vurdere kildene til de tre omtalte verker opp mot hverandre. Dette for å opparbeide oss en oversikt og forståelse av hvilke varianter som forekommer, og i hvilken form og rekkefølge variantene³⁸⁷ forekommer i.³⁸⁸ DCM presiserer følgende om varianter:

386 Driscoll 2010: 88–89

387 «I hver version af et værk kan der indgå flere *varianter*, dvs. indbyrdes afgivende former.[...] Mens versionen kan kaldes en afgivelse på helhedsniveau (eller fuldtekstniveau), er varianten en fagivelse på detailniveau. Men grænsen mellem variant og version er naturligvis glidende. På et eller annet tidspunkt bliver variansen så indgribende (eller så omfattende), at den konstituere en ny version af værket» (Kondrup 2011: 35)

388 «[...] lower criticism will decide the authentic (“correct”, “true”) or conjecturally correct reading and ascertain the chronological order of the variants from the composer and the other sources of dissemination.» (Feder and MacIntyre 2011: 42)

One of the most important editorial processes is the collation of sources and the noting of variants between the different documents. Variants as such are meaningless: it is their context which makes them interesting and helpful for establishing a new edition. A variant in itself merely discloses a discrepancy between two nearly 'identical' documents: it is only through contextualisation that the variant becomes noteworthy. Listing variants must therefore have a cogent purpose, that is, it should be employed for a reason, to explain details concerning the genesis of the work and in some instances to play an active role in the editing process. Thus the motive for collating the surviving sources for a specific work is to note the variants that may assist in the editing process, not only pointing out the direction which the editing should take but also the relationship between the various sources confirming or disproving the choice of base text.³⁸⁹

DCM trekker altså frem konteksten som avgjørende for å definere hvorvidt varianten som forekommer i en kilde, er interessant eller ikke. Men i dette resonnementet har jeg også tillatt meg å kommentere at en variant vil, utfra et oppføringspraktisk perspektiv, vekke interesse for en utøver, uavhengig av kontekst. Betyr dette at alle varianter er like interessante? *Nei*, men for mange utøvere handler det i større grad om at man gjøres kjent med at det foreligger ulike varianter til den teksten man har foran seg. Med andre ord er det tilgangen på et helere informasjonsbilde som blir viktigere, enn hvilken informasjon og hvilket utvalg av den, man blir forelagt. For sistnevnte tilfelle har allerede passert en redaktørs kritiske vurdering og den informasjon som da blir presentert for utøveren, er en syntetisering av en annens vurdering. Redaktøren befinner seg med andre ord et ledd imellom komponisten og musikeren. Men utøvere ønsker å bevege seg nærmere teksten og komponisten. Ikke bare isolert sett hver for seg, men også i et helhetsbilde. Og jo nærmere jeg som redaktør, eller dirigent, kan få utøverne nærmere komponistens *intuisjon*, dess bedre har man oppnådd målet om å berike lesningen og den oppføringspraktiske situasjonen, med *et helere informasjonsbilde*. Med andre ord søker de fleste utøvere, hver for seg, å komme nærmere *et sannhetsperspektiv* om verket og komponisten, fremfor *den eneste etablerte sannheten*. Og til dette krever de alltid tilgang på den rikeste mengden med informasjon.

I denne sammenheng vil jeg da også trekke frem at høye forekomster av negative varianter³⁹⁰ heller kan skape en viss form for kunstnerisk bekymring over mangel på relevant informasjon. Både i forhold til at informasjonen ikke opptrer i den forelagte kilden, men også i forhold til at det også griper inn i det informasjonsgrunnlaget som skal ligge til grunn for et musikalsk foredrag. Ved en forestående oppføring risikerer man helt enkelt at informasjonsgrunnlaget fremstår problematisk mangelfullt. Igjen er tilgangen på informasjonen betraktelig viktigere enn fraværet (eller utvalget) av den. Videre skiller også DCM³⁹¹ mellom mekaniske og intenderte varianter³⁹², hvor de mekaniske har vært av særskilt interesse i våre kildeobservasjoner hittil. Allikevel skal vi i et senere kapittel komme tilbake til de få intenderte varianter som også har blitt avdekket i Irgens-Jensens kildemateriale.

For at vi skal kunne danne et forståelsesgrunnlag for hvordan de ulike variantene opptrer og opererer mellom de ulike kildene, må vi først etablere en dypere forståelse for hvordan kildematerialet forholder seg til hverandre. Derfor må vi søke å avdekke slektskapsforholdet mellom kildene, gjennom *kollasjon* og kildemetodiske begreper som *stemma*³⁹³ og *filiasjon*. Som et utgangspunkt forklarer Kondrup begrepet *stemma* på følgende måte og sammenkobler det med den *genealogiske metode*:

389 DCM 2013: 21–22

390 som belyses i kapittel 2.3 og 2.4.

391 «Variants may be divided into two types: (1) those which are so-called mechanical variants that arise due to a 'slip of the eye' in copying from one manuscript to another (for example, inadvertently transposing a phrase a third upwards or downwards) or simply mis-readings – these types may also be termed unconscious; (2) intended variants are those which the author or copyist carried out consciously and may also be termed deliberate changes (for example, the correction of obvious errors such as the lack of accidentals or a wrongly transposed phrase in a clarinet part) and interpretation of the composer's implicit and shorthand notation.» (DCM 2013: 22)

392 Kondrup 2011: 36

393 «The stemma allows the editor to work from readings about which there is more certainty (but whose evaluation is still interpretative) to those whose value is less certain. The whole operation depends, however, on the editor's critical understanding of the work and its style.» (Grier 1996: 65)

Stemma betyr stamtræ på latin, [...] ³⁹⁴

En af de andre betegnelser for den stemmatiske metode er som nævnt *den genealogiske*. Med et værks genealogi mener man dets overlevering, dets skæbne fra originalen og fremefter. ³⁹⁵

Videre gir Feder følgende forklaring på *filiasjon*:

[...]Filiation[:] Also known as the genealogical method or stemmatology, filiation is, in certain cases, the most reliable, albeit not always most successful method for establishing which variants lie closest to the [lost] original. [...]

A filiation is based upon the correspondence and dissimilarity of several sources in their erroneous (rather than correct) variant readings. A filiation thus rests upon faults in the transmission; these are, to some extent, hereditary faults which increase from generation to generation, whereby through emendation many faults can certainly disappear again. All divergences from the original text (Urtext) in its notated form are considered faults. These include unintentional or unavoidable changes in notation, mistakes, false conjectures, and intentional arrangements. ³⁹⁶

Om vi legger Kondrups, Feders og Griers redegjørelser til grunn kan vi konstatere at *filiasjon*³⁹⁷, *stemma* og *den genealogiske metode* representerer ulike sider av i prinsippet samme sak. For dette kapittelet betyr det i praksis at vi søker å avdekke hvordan *verket* kommer til syne og hvordan det beveger seg i, og fremover, de ulike kildene. En slik tilnærming gir oss ikke bare et innsyn i de aktuelle kildene, som videre vil legge et grunnlag for å vurdere tendenser i komponistens arbeidsmåter til det enkelte verk. Men et slikt innsyn vil også istandsette oss til å diskutere det samlede inntrykket av kildematerialet, når vi samtidig kan vurdere de tre verkene sammen. I en større helhetsvurdering blir det da enklere å etablere en forståelse av hvordan de ulike variantene opptrer, og hvorvidt det foreligger systematiske trekk for hvordan de negative variantene også forekommer i komponistens transkripsjonsprosesser.

I en slik sammenstillende tilnærming vil vi vende tilbake til den sirkulære forståelsesprosessen. Til tross for at denne opptrer noe transparent til å begynne med, økes derimot vår bevissthet omkring en sirkulært utvinnet forståelse betraktelig, når vi beveger oss dypere inn i analysene av kildene. Dette fordi vi kontinuerlig oppdager nye ulike elementer som til stadighet vil påvirke hverandre i en samlet overordnet vurdering av kildene, og av komponistens arbeid i disse. For eksempel vil en kollasjonsprosess nokså raskt avdekke hvordan autentisitetsnivået beveger seg mellom kildene til det enkelte verk. Ergo vil autentisitetsnivået også prege hvordan vi forstår *arbeidsprosessen* og *arbeidsrekkefølgen* til komponisten. Men observasjoner og en konstatering av hvordan autentisitetsnivået utvikler seg gjennom komponistens kilder, konkluderer ikke bare innenfor denne parameteren. En forståelse av dette elementet impliserer også noe annet utover seg selv. For en forståelse av autentisitetsnivå og arbeidsrekkefølge gir oss også klare indikasjoner på hvordan intensjons- og verkbegrepet behandles, og beveger seg, i komponistens arbeider. I lys av dette kan vi derfor konstatere at dette kapittelet vil ta oss nærmere mot senteret av avhandlingen, for gradvis å avdekke en kjerneproblematikk for diskusjonen videre.

I følgende underkapitler skal vi hovedsakelig konsentrere oss om enkelte eksempler og kildevurderinger fra arbeidet med edisjonene. Utav hensyn til avhandlingens lengde har enkelte drøftinger vært mer prekære å ta, fremfor andre. For eksempel vil en detaljert redegjørelse av den enkelte kildes fysiske egenskaper utelates i avhandlingsteksten. Imidlertid kan jeg henvise til musikksamlingen og NB noter ved Nasjonalbiblioteket,

394 Kondrup 2011: 200

395 Kondrup 2011: 205

396 Feder and Macintyre 2011: 63

397 Etter latinsk «fili» – «sønn/sønner». Filiasjon defineres også som: «[...] avstamning eller nedstammingslinje. Ordet brukes om et forhold mellom to eller flere ting, institusjoner eller lignende som danner en utviklingsrekke.» (Nilstun 2007)

hvor kildene er arkivert og katalogisert. I tillegg vil samtlige kilder grundig redegjøres for i de senere publiserte edisjoner.³⁹⁸

Derimot vil det enkelte verks kildehierarki presenteres og redegjøres for i det enkelte underkapittel. Utover å synliggjøre kildenes *genealogi*³⁹⁹ i et oppsatt *stemma*⁴⁰⁰ vil underkapitlene også presentere billedlige gjengivelser av sentrale kildeanalytiske funn som kommenteres enkeltvis. I tillegg følger det en evaluering av de omtalte kildene til det enkelte verk. Disse kildeevalueringene bygger i stor grad på de samme kildeevalueringer som foreligger på engelsk i de senere publiserte edisjoner.

Før vi kan se nærmere på forskningsresultatene bør enkelte momenter presiseres for vurdering av disse videre:

- a. Resultatene som presenteres i forbindelse med kildeevalueringen i Irgens-Jensens *Klaverkvintett*, er å anse som konklusive siden edisjonen som kildeevalueringen er hentet fra, er antatt for utgivelse gjennom Norsk musikkarv/Norsk Musikforlag.
- b. Resultater som presenteres i tilknytning til Irgens-Jensens *Canto d'omaggio* og *Symfoni i d-moll* er derimot i betraktelig større bevegelse, og bør derfor vurderes som preliminare. Edisjonene av disse verkene er så langt ikke antatt for publisering, og hvor innholdet og vurderingene av disse fortsatt befinner seg i en utgivelsesprosess. I første rekke handler dette om at forskningen har nylig fått tilgang⁴⁰¹ på nye og svært relevante kilder, som endrer forståelsen av blant annet primærkildevalg i avgjørende grad. Allikevel må det nevnes at utav disse to verkene kan *Canto d'omaggio* hevdes å være den utgaven som foreligger nærmest en endelig konklusjon. Dette fremgår også av kildeevalueringen og i de vurderinger som følger kapittel 2.5.2. Derimot foreligger det ikke en endelig konklusjon for primærkildevalget for *Symfoni i d-moll*, da en rekke andre sentrale vurderinger relatert til dette spørsmålet vil bli redegjort for utover i avhandlingen.
- c. Når jeg videre presenterer resultater relatert til Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll* omtaler jeg verket slik jeg vurderer verkhelheten til å foreligge i sin opprinnelige tresatsige form. Dette til tross for at komponisten ferdigstilte en avskrift i 1956–57, hvor verket forelå i en tosatsig versjon etter faglig dispuTT med enkelte kritikere og utøvere.⁴⁰² Resultatene som presenteres i kapittel 2.5.3 baserer seg derfor utelukkende på filologiske analyser av verkets første og andre sats. Dette henger sammen med etableringen av forskningsprosjektet i 2013, hvor et av hovedmomentene var at forskningen skulle videreføre det kritiskvitenskapelige arbeidet Engeset allerede hadde nedlagt i symfoniens tredje sats. Dette var et forskningsarbeid som ble foretatt i forbindelse med forberedelser til en CD-innspilling av Irgens-Jensens symfoni med Bournemouth Symphony Orchestra i 2010. Disse forhold til side må jeg likevel presisere at forskningsfunnene, uansett hvor temporære disse måtte vurderes til å være, gir likevel en tydelig indikasjon på hvilken retning utgavearbeidet utvikler seg videre i. Den vil også peke i retning av hvorfor jeg fortsatt vurderer Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll* som et verk i tresatsig form.

I de tre kommende underkapitler vil det forekomme enkelte repetisjoner av forhold som jeg allerede har beskrevet tidligere i kapittel 2.3 *Kildekritiske observasjoner*. I tillegg forekommer det nok enkelte repetisjoner av en viss ordlyd som også repeterer seg i de følgende underkapitlene. Slike repetisjoner er tilnærmet uunngåelige når vi skal undersøke den samme kilden fra et annet perspektiv og en annen innfallsvinkel. Eller når vi undersøker ulike kilder med lignende metodisk tilnærming, og som i tillegg skal anpasses en

398 Viser til upubliserte forskningsresultat i de nye kritiske utgavene av *Klaverkvintett*, *Canto d'omaggio*, og *Symfoni i d-moll*. (Holm 2023)

399 Her i form av kildenes slektskap og sammenheng.

400 « [...] they must be able to establish the relative priority and probable descent of the documents and thereby chart the history of the transmission of the text (stemmatics or textual analysis); [...] » (Greetham 1994: 4)

401 Som tidligere omtalt i avhandlingen.

402 Dette adresseres nærmere i kapittel 2.6.2 *Utslag i verkene* og 2.6.2.3 *Symfoni i d-moll*.

mal for hvordan slike informasjonen formidles i de senere publiserte utgaver. Alt i alt bygger vi her en systematisk gjennomgang av enkelt-parametere som inngår i et komplisert samspill av gjensidig avhengighet. Likevel må det på en annen side også tillegges at slike repetisjoner skaper en annen produktiv dimensjon for leseren av denne avhandlingen. For der hvor jeg i dette kapitlet drøfter ulike tendenser i de forelagte kildene, kan leseren også bli seg tilbake til kapittel 2.3 og 2.4, og vurdere disse eksemplene i et mer utvidet kildevurderingssyn. Det jeg indikerer da, er at de ulike forhold som nå drøftes enkeltvis i kapitlene kan også drøftes på tvers av dem. Av denne årsak har jeg latt slike repetisjoner bli stående. Jeg vil derfor sterkt anmode leseren om å selv bidra til å danne disse forbindelseslinjene på tvers av kapitlene, slik at vurderingene rundt de omtalte kildene blir så helhetlige som mulig. Dette vil bidra til å styrke den samme helhetlige vurdering som også jeg har foretatt meg underveis i kildevurderingene, og som videre synliggjør den sirkulære forståelsesprosessen i tydeligere grad.

Resultatene som presenteres i de kommende underkapitler foreligger på norsk, og delvis på engelsk, slik dette kommer til syne i oppsatte stemma og kildedigram. Engelsk blir her trukket med da det delvis følger samme praksis som ligger til grunn i de senere publiserte edisjoner. Det må også tillegges at edisjonene følger i all hovedsak prinsippene fra de veiledende retningslinjene til *Johan Svendsens Verker*.⁴⁰³ Men her tillater jeg meg å understreke at jeg forholder meg til dem som nettopp det; *veiledende retningslinjer*, og ikke som absolutte prinsipper. I forlengelse av dette tillater jeg meg også å minne leseren på den diskusjonen som føres tidligere i kap. 1.3, omkring prinsippene til JSV og CNU's retningslinjer. Der drøfter jeg nærmere *hvordan* jeg forholder meg til de omtalte prinsipper, og hvordan jeg også må velge å ikke forholde meg til disse. For utformingen av en potensiell *Irgens-Jensen utgave* er et utgavearbeid som må baseres på sine egne erfaringer og dermed også utforske sitt eget prinsiplandskap.

Med dette til grunn skal vi nå ta for oss kildehierarkiet og se nærmere på hvilket slektskapsforhold og medfølgende kildevurderinger som fremgår av kildematerialet til de tre omtalte verk. Slektskapsforholdet vil også synliggjøres i henholdsvis hvert sitt stemma, slik dette vil bli presentert med egne figurer i de neste underkapitlene. Disse er:

- *Klaverkvintett* (1926) (Fig. 2)
- *Canto d'omaggio* (1950) (Fig. 3)
- *Symfoni i d-moll* (1942/57) (Fig. 4)

2.5.1 Klaverkvintett (1926)

The Chronology of the Sources

Source	Localization at N-Oum	Type	Content	Date of origin
SK	Mus.ms.a 5866: e	Sketches	Sketches	predates 1926
A	Mus.ms.a 5866: d	Draft	Incomplete draft	predates 1926
B-PREV	Mus.ms.a 5866: e	Score/Draft	Early state of B	1926
B	Mus.ms.a 5866: a	Score	Manuscript/autograph	1926–?
B-PTS¹	Mus.ms.a 5866: c	Parts	Vln. 1, 2, Vla., Vlc.	1926
B-PTS²	Mus.ms.a 5866: b	Parts	Vln. 1, 2, Vla., Vlc., Pno.	ca. 1932
B-PTS³	LIJ Quintet/G 3001, IRG	Parts	Vln. 1, 2, Vla., Vlc.	ca. 1932–35
C	LIJ Quintet/G 3001, IRG	Score	Copy/autograph	ca. 1942

Kildeoversikten behøver en ytterligere forklaring. Slik det fremgår av overskriften er kildeoversikten utformet på en kronologisk forståelse av kildenes opphav og derfor også inndelt i henhold til dette. Det betyr at de alfabetiske katalogiseringsbetegnelser i venstre kolonne er fordelt etter datering av de forelagte kildene. Det vil

403 <https://www.musikkarven.no/komponister/svendsen/prosjektet/prinsipper/svendsenprinsipp.pdf>

for eksempel bety at partituret i kilde A, vurderes å være noe eldre enn partituret i kilde C. En slik inndeling behøver ikke å være utslagsgivende i forhold til vurderingen omkring kildenes relevans. Men om man skal følge *Fassung letzter Hand*-prinsippet vil kilde C utmerke seg som en potensiell hovedkilde. Prinsippet om *Fassung letzter Hand*, det vil si komponistens siste involvering med verket, er ofte en god innfallsvinkel for å vurdere kildenes betydning, da prinsippet fastholder at komponistens siste involvering med verket ofte står som det siste sentrale «vitnet». Videre kan man da også hevde at siste versjon representerer det som tilnærmet er en ultimat versjon av verket, bearbeidet gjennom en lang foredlingsprosess, og den eneste kilden som derfor evner å artikulere komponistens siste vilje.⁴⁰⁴ Kildene **B-PREV** og kildene som inngår i stemmematerialene **B-PTS¹**, **B-PTS²** og **B-PTS³**, vil alle bli ytterligere redegjort for i kildeevalueringen i dette underkapittelet.

«Type»-kolonnen er sammensatt av ulike begreper som skisser (sketches), utkast (draft), partitur (score), og stemmematerialet (parts). Denne inndelingen følger i stor grad prinsippene til JSV, men med noen tilpasninger i forhold til Irgens-Jensens arbeidspraksis i kildene. JSV legger følgende argumentasjon til grunn for valget av sine kildebenevnelser, hvor deler av dette sitatet vil gjenkjennes fra kapittel 2.3. Likevel tillater jeg å gjengi dette til det fulle, for dets relevans i diskusjonen:

Det er som regel bare de musikalske kildene som tas med i kildebeskrivelsen etter partituret. Ikke-musikalske kilder (for eksempel brev, dagbøker, artikler, anmeldelser og/eller programnoter) omtales gjerne i forordet. Det finnes tre typer musikalske kilder utenom skissene: Partitur, stemmer og klaverpartitur. (Score, Parts, Piano score). Innenfor disse tre notetyperne kan det være snakk om håndskrevne (manuskripter) eller trykte kilder.

Når det gjelder manuskripter, kan det være snakk om egenhendige manuskripter (autograph) eller avskrifter (copyist). Disse kan igjen defineres som kladd (draft) eller renskrift (proof). Når et manuskript er trykkegrunnlag (printing source), nevnes også dette. Når bare fragmenter er bevart av manuskriptet, nevnes dette med betegnelsen fragment (fragment).

En trykt kilde defineres alltid med begrepet *trykt* (printed). Trykte kilder er først og fremst aktuelle som kilder når de er (eller kan være) trykt mens Johan Svendsen levde. Førsteutgaver (First edition) spesifiseres i kildeoversikten, likeledes forlagsnavn (i parentes).

I vurderingen av inndelingen av «type»-kolonnen er det viktig å henlede leserens oppmerksomhet mot et helt sentralt aspekt. Når jeg ved ulike anledninger i avhandlingsteksten henviser til retningslinjene til CNU og DCM, er det særdeles viktig at leseren ikke automatisk går utfra at DCMs retningslinjer også er førende for utformingen av kildebeskrivelsene i Irgens-Jensens noteutgaver. Jovisst foreligger det et slektskap mellom CNU, DCM og JSV, men det er hovedsakelig JSV som er retningsgivende for benevnelserne som kommer til syne i kildebeskrivelsene i «type»-kolonnen. Med andre ord benytter jeg ikke begreper som «autograph fair copy», «working copy», «transcript copy», «short score» og «piano vocalscore», slik disse begrepene anvendes i retningslinjene til DCM.

JSV trekker særlig frem at ikke-musikalske kilder ikke skal inngå i kildeoversikten. I ett tilfelle har jeg gjort et unntak fra dette, i forbindelse med utgavearbeidet på komponistens *Symfoni i d-moll* hvor et tekstutkast har blitt inkludert i kildelisten. Det er ulike årsaker til dette, som mest har en sammenheng med at man i en uavsluttet kildeinnsamlingsituasjon bør holde tritt på hvor de ulike kildene befinner seg og deres videre betydning.

Som nevnt innledningsvis i dette kapittelet vil jeg også her henvide leseren til samtlige eksempler fra kildene til klaverkvintetten, som også omtales i foregående kapitler 2.3 og 2.4. Det betyr at leseren vil kunne finne verdifulle vurderinger rundt de omtalte kildenes egenskaper, ved å foreta vurderinger av de ulike kildeeksemplene som presenteres i tidligere kapitler i avhandlingen. Dette for å danne seg et så fyllestgjørende

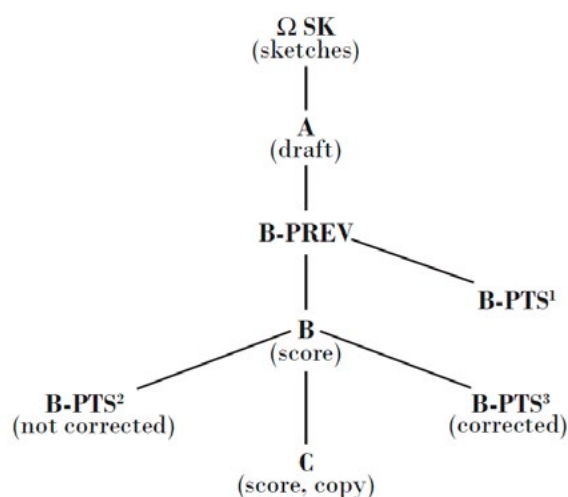
404 Holm 2019: 15. For ytterligere redegjørelse for hvordan de ulike kildebenevnelserne inndeles etter det katalogiserte kildematerialet, vennligst se det vitenskapsmetodiske essayet «Perspektiver på musikkfilologiske metoder» (Holm 2019)

inntrykk som mulig av de omtalte kildene i dette kapittelet. For eksempel gjøres leseren kjent med at kilde **B-PTS²**, **B-PTS³** benevnes i diagrammet med «*corrected*», «*not corrected*», noe leseren raskt vil kjenne igjen fra kapittel 2.3.4, hvor dette elementet allerede er kommentert.

Vi skal nå rette vår oppmerksomhet mot det stemma som foreligger for kildesituasjonen til klaverkvintetten. Vi søker med andre ord å danne oss et inntrykk av kildenes slektskapsforhold, slik at kildehierarkiet lettere kan inndeles og defineres som hovedkilder, sekundære kilder, og andre kilder. I det presenterte stemma er kildekategorien skisser plassert øverst i «slektstreet», en plassering de også innehar i kildedagrammet i de senere publiserte edisjoner. Selv om *JSV* opererer med å plassere skissekategorien (**S**) nederst i kildelister, diagrammer og stemma⁴⁰⁵, er de allikevel plassert øverst i mine utgaver. Ved siden av at jeg selv definerer noe av praksisen for dette, er en slik plassering langt fra noe brudd fra en anerkjent tekstkritisk praksis.⁴⁰⁶ Driscoll presiserer:

At the head, or root, of this tree is either a single surviving manuscript from which all others descend, or, more commonly, a lost copy, which can be reconstructed on the basis of the surviving witnesses.⁴⁰⁷

I vårt tilfelle foreligger det derimot ingen tapte kilder som verket avstammer fra, men her kan vi heller hevde at det er skissene som danner basisen for dette opphavet. Med dette til grunn, kan følgende stemma presenteres utfra kildelisten til Irgens-Jensens *Klaverkvintett*: (Figur 2)



Figur 2: *Klaverkvintett*. Stemma / filiasjon

Dette stemma representerer en midlertidig avbildning av den forståelsen jeg har dannet meg av slektskapsforholdet mellom kildene. Jeg tillater meg her å legge til *midlertidig*, da alle kildevurderinger må anses som temporære og stedbundne vurderinger, hvor alle vurderinger kan bli omrokkert om man brått får tilgang til helt ukjente kilder. Men leseren kan allikevel vurdere stemmaet i sammenheng med at det bidrar til å etablere en grunnlagsdiskusjon⁴⁰⁸ for fremtidig editering av Irgens-Jensens verker. Derimot kan erfaringene fra prosjektet være bidragsgivende i utformingen av retningslinjer til en *Irgens-Jensen Utgave* på et senere tidspunkt.

405 Som de i svært liten grad benytter seg av

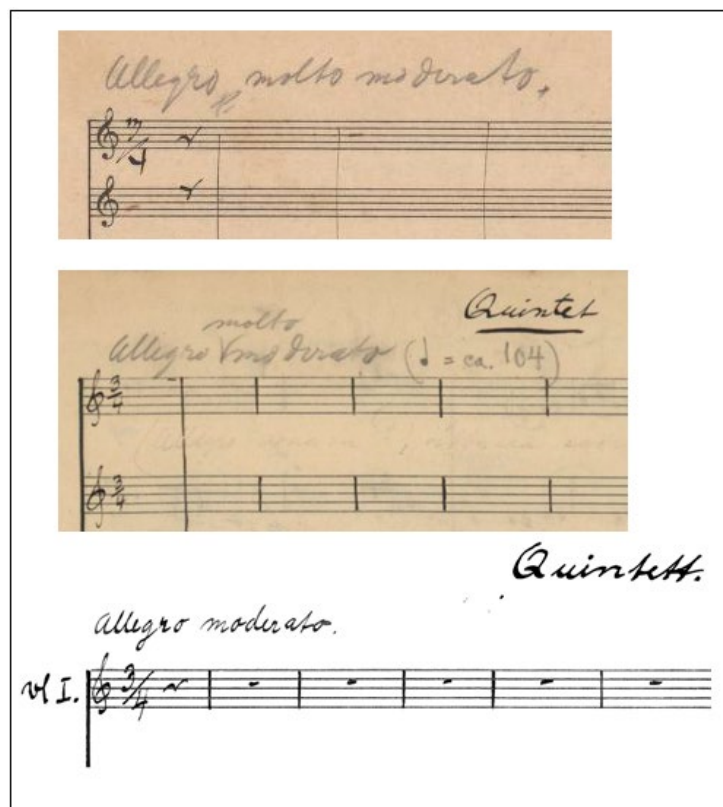
406 Se også Geertinger 2016: 37

407 Driscoll 2010: 89

408 I et slikt perspektiv kan vi da vende tilbake til å betrakte hovedmålet for prosjektet, hvor hovedmotivasjonen for forskningen retter seg mot å fremstille nye noteutgaver av de omtalte verkene. Samtidig skal avhandlingen drøfte det vitenskapsteoretiske og -metodiske grunnlaget for de vurderinger som treffes i edisjonene. Og selv om ikke prosjektet søker å utvikle én metode for editeringen av alle Irgens-Jensen verker *per se*, kan erfaringene fra kildearbeidet likevel være av en viss relevans for senere kritisk editering av denne komponistens musikk. Jeg tillater meg å tilføye at én slik metode eksisterer ikke etter min oppfatning.

I en slik vurdering vil da denne delen av avhandlingen bidra til å videreformidle relevante erfaringer som har gjort seg gjeldende i prosjektet, og her utgjør erfaringene fra filiasjonen et helt sentralt moment.

Vi skal nå konsentrere oss om ulike noteeksempler fra kildene til klaverkvintetten, hvor eksemplene vil kommenteres enkeltvis. (Noteeksempel 48).



Noteeksempel 48: Klaverkvintett, første side. Fra øverst til nederst: Kilde A (pre 1926) / Kilde B (1926) / Kilde C (1941–42).

I dette første eksempelet har budskapet i det som først ser ut som en tekstlig beskrivelse av tempo kommet nokså konkret til syne i kilde A. Som vi ser av komponistens håndskrift er det ingen forsøk på justeringer og endringer av denne innskriften. Den er klar og har trolig blitt påført i et og samme skriftstrek, og i en og samme skriftutførelse. Om vi vurderer disse tre kildeeksemplene utelukkende som skriftlige tempoindikasjoner kan man nokså raskt konkludere med at siste eksempel, kilde C, definerer resultatet av komponistens vurderinger rundt dette elementets utvikling. For eksempel ville vi først argumentert for at komponisten allerede var i ferd med å endre mening om tempoindikasjonen i kilde B, siden betegnelsen *molto* er innskutt. Enten ved forglemmelse eller ved at den først ble utelatt i et forsøk på en reduksjon av begrepet. Men om vi vurderer denne tekstlige innskriften som *en musikalsk foredragsbetegnelse*, endres også vår forståelse og kontekstuelle vurdering av innskriften. Da har det som først satt seg ut til å være en klar erklæring av foredraget i A, blitt til en mer åpen vurdering av foredraget i B. Her har komponisten etter hvert valgt å legge til et metronomtall. Dette fremgår kanskje ikke så klart fra bildeeksempelet, men når vi studerer det fysiske eksemplaret på Nasjonalbiblioteket får man et klart inntrykk av at blyantinnskriften i B er påført i to omganger. Med andre ord har Irgens-Jensen i etterkant valgt å legge til metronomtallet, noe vi kan fastslå ved å studere hvordan blyantrykket øker på papiret hvor innskriften av metronomtallet forekommer på siden. Trolig ble innskriften utført på et senere tidspunkt enten med en annen blyant, eller med samme skriftsredskap hvor blyanten var mer spisset. Om vi da vurderer Irgens-Jensens innskrift som en foredragsbetegnelse, observerer vi at ved å tillegge metronomtempo indikerer han også noe mer utover foredraget selv. Vi ser i B at Irgens-Jensen har vært usikker på hvorvidt begrepet *molto* skal inkluderes i den tekstlige tempobeskrivelsen. Men

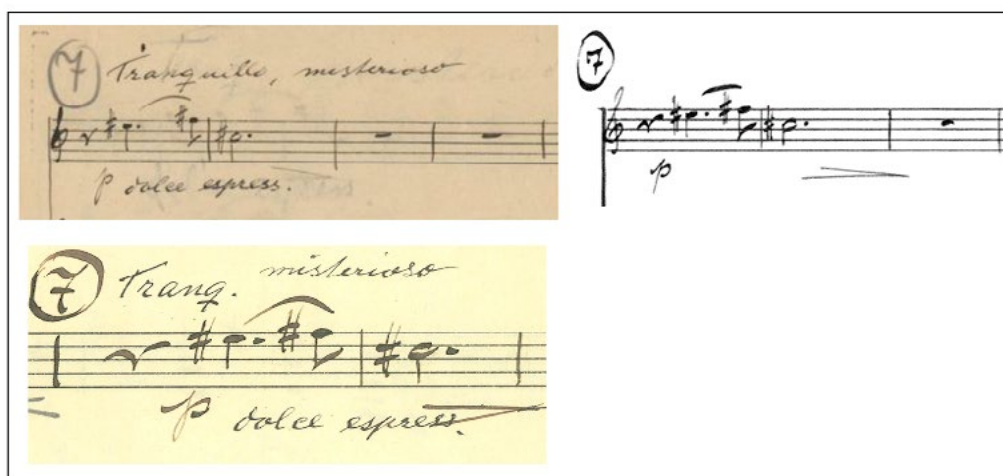
om vi vurderer komponistens innskrift i kraft av å være en musikalsk foredragsbetegnelse, forstår vi også hvorfor han har valgt å tillegge metronomindikasjon på tempo senere. For det er nærliggende å forstå det som at han tillegger metronomtallet for å helgardere seg. Innskriften i kilde **B** indikerer med andre ord at Irgens-Jensen har på et visst tidspunkt innsett at han kan beholde det beste fra to verdener. Først ved å forholde seg til *Allegro molto moderato* som en musikalsk foredragsbetegnelse, for deretter å forsikre utøverne om at det verken skal gå særlig mye raskere eller langsommere en ♩ = ca. 104.

Kilde **C** representerer derimot en reduksjon av ovennevnte betraktninger, hvilket er noe underlig. Selv om dette opptrer i blekk der hvor de tidligere kildene har innskriften i blyant, legger jeg i dette tilfellet ikke mer betydning og vekt på at komponisten valgte blekk fremfor blyant. Det trenger ikke å indikere at det som forekommer i blekk er ytterligere formalisert av komponisten, slik vi kanskje ville gjort i andre edisjonsfilologiske tilfeller. Det er en samlet vurdering som ligger til grunn for dette. Vi har tidligere presisert at kilde **C** er en gaveavskrift til Leif Bruun og hvor det var stor sannsynlighet for gaveavskriften ble fremstilt for pianistens bruk. Men om det er én av stemmene som fremstår høyst krevende i dette verket, så er det klaverstemmen, hvor flere av vår tids fremste norske pianister hevder at klaverstemmen foreligger på et tilnærmet «solo-konsert-nivå». Av alle instrumentalister i kvintetten ville pianisten fått størst utbytte av en tempoindikasjon, nettopp tatt de store oppgavene i betraktning. Det betyr at tempoindikasjon *Allegro moderato* kan tolkes som en mer åpen tempoindikasjon, hvor flere tempi – både høye og lave – kan realiseres i fremførelsen. Denne slutningen stemmer for så vidt, men en slik åpen tempoindikasjon tar ikke høyde for de større oppgavene som venter utover i verket om utøveren da ikke orienteres om komponistens foretrukne metronomtall. Og det er enklere for en utøver å selv ta et aktivt valg av å ikke forholde seg til komponistens metronomtall, enn at utøveren ikke orienteres om det. Men det er mange måter å orientere utøverne om dette saksforholdet, hvor noen med rette kan hevde at varianten uansett kan inkluderes i den kritiske tabellen, bakerst i utgaven. På dette stadiet av vurderingen utpeker både kilde **B** og **C** seg som potensielle hovedkilder, ut av disse tre eksemplene. (Noteeksempel 49).

Noteeksempel 49: Klaverkvintett, t. 78–81. Kilde **B** (1926) / Kilde **C** (1941–42).

Ved andre eksempel fra klaverkvintetten begynner forskjellene mellom kilde **B** og **C** å komme bedre til syne, hvilket leder til at jeg nå får de første indikasjoner på noe som kan være nevneverdige tendenser i materialet. Uansett hvordan vi snur og vender rundt på vurderingene av dette, er det vanskelig å definere en logikk bak

utelatelsene i kilde C. Vår forståelse av den musikalske situasjonen i disse fire taktene er naturligvis kontekst-avhengig. For eksempel er det av avgjørende betydning om de fire taktene er en del av et lengre forløp i samme spillestil, eller om disse taktene brått skal opptre som *et bevisst* kontrasterende virkemiddel. Og det er nettopp dette som blir et avgjørende element i denne sammenheng, for det er tilsynelatende ingenting som tyder på at utelatelsene av aksenter, legatobuer og cresc.-kiler/nåler⁴⁰⁹ er *bevisste* utelatelser. Det fremgår heller ikke av den kontekstuelle helheten til materialet som pianisten formidler i dette partiet. I kilde B er pianistens stemme mer utførlig forvaltet av komponisten, hvor hver eneste takt innehar en ytterligere konkretisering av nyansene i det musikalske foredraget. Dette aspektet er derimot borte i kilde C, i stor grad. Når negative varianter begynner å opptre i kildevurderingen forsøker man som leser og redaktør å finne en naturlig sammenheng for *hvorfor* materialet utvikler seg i denne retningen. I en slik utledning kan man vurdere hvorvidt Irgens-Jensen for eksempel ønsker en mer avsatt stil på sekstendelene i tredje takt i utdraget, fremfor at de heller utføres mer legato. Dette korresponderer ikke helt med de øvrige stemmer i samme takt, da strykerne blant annet har åttendeler i legato. Et annet aspekt som svekker kilde C er mangelen av cresc.-kilen/nålen. I kilde B gis det en indikasjon på at sekstendelspassasjen i legato er en del av en større overordnet retning i det musikalske foredraget. Dette forløpet bygger seg opp til fjerde takt hvor de påfølgende aksentene får en større retorisk betydning ved å konkretisere høydepunktet ytterligere. Denne helhetlige indikasjonen på at klaverstemmen tar del i et større forløp er fraværende i kilde C, hvor kilden da også fremstår mer identitetsløs. Vi ser her en tendens i noteeksempel 49 som vi også kommer til å gjøre lignende observasjoner av, i noteeksempel 51. (Noteeksempel 50).



Noteeksempel 50: Klaverkvintett, t. 87. Øverst til venstre: Kilde B (1926), øverst til høyre: Kilde C (1941–42), nederst til venstre førstefiolinstemmen i kilde B-PTS³ (1932–35). Dette er stemmesettet som er indikert med bokstaven R for rettet, i rød fargeblyant.

Utelatelsene av de musikalske foredragsbetegnelse i dette eksempelet er, etter min oppfatning, uforståelig for den musikalske sammenhengen. Men det er først behov for å gå nærmere inn på hvordan vi leser og tolker disse tekstlige innskriftene. At vi kan konstatere at foredragsbetegnelse *Tranquillo misterioso* og *dolce espress.* er fraværende i kilde C, er på flere måter en dobbel uheldighet. På en side er det uheldig at avskriften C har utelatt foredragsbetegnelse for førstefiolin i den aktuelle takten, dog er den ikke av betydning for pianisten om avskriften kun skal forstås utfra en slik modus. Informasjonen er først og fremst relevant for fiolinisten, men informasjonen er da også interessant og relevant for den som skal lese og forstå den sammenheng den er en del av. Derimot er det på en annen side betraktelig mer problematisk at Irgens-Jensen har utelatt begrepet *Tranquillo misterioso* for inneværende takt i kilde C. Om vi vurderer de to begrepsparene sammen, må vi i denne sammenheng konstatere at *dolce espress.* er en foredragsbetegnelse for én utøver alene, mens *Tranquillo*

409 Som på engelsk: «hairpins»

misterioso er en foredragsbetegnelse som angår alle utøverne i kvintetten. Man kunne med rette hevde at Irgens-Jensen valgte å fjerne disse foredragsbetegnelsene fordi han heller ønsket en mer sømløs overgang til øvetall 7, som ikke inneholdt en plutselig endring i den musikalske dramaturgien. Men en slik vurdering vil ikke henge sammen med det faktum at når klaverkvintetten ble fremført under krigsårene, spilte pianisten fra kilde C og kvartetens strykere fra stemmematerialet i kilde B-PTS³. Det er altså høyst sannsynlig at musikerne satt med et uensartet materiale fremfor seg, når de entret partiet i øvetall 7. Strykerne var altså fullt ut informert om nyansene i dette partiet, mens pianisten var uinformert i det samme henseendet. I en siste vurdering av dette noteeksempel: legg også merke til hvordan Irgens-Jensen her har valgt å betegne begrepet *espressivo*. Her opptrer det i sin forkortede form *espress.* og ikke *espr.* Dette er en indikator i datering av materialet. Vi skal nå over til neste noteeksempel fra dette verket. (Noteeksempel 51).

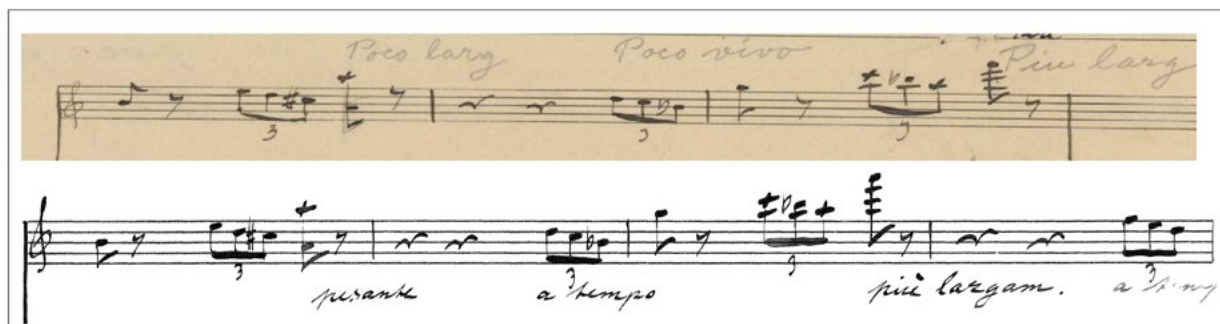
The image displays three examples of musical notation for a piano quintet, specifically measures 258. The top two examples are handwritten manuscripts (Kilde B-PTS) and feature a circled number '19' in the lower right corner of each page. The bottom example is a printed score (Kilde C) showing the same passage with a different notation style, including a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Noteeksempel 51: Klaverkvintett, t. 258. Kilde B-PREV (pre 1926) / Kilde B (1926) / Kilde C (1941–42).

Om vi hittil har etablert én forståelse av det som fremstår som en mangelfull avskriftspraksis hos Irgens-Jensen, vil denne forståelsen nå bli ytterligere utfordret. Hittil har vi konstatert at en rekke detaljer har blitt utelatt i transkripsjonsprosessen fra kilde B til kilde C. Videre kan vi også hevde at utelatelsene opptrer mellom et egenhendig manuskript på en side og en avskrift på en annen. Men denne kildeobservasjonen åpner opp for en ny dimensjon ved den samme problematikken. For slik vi ser det fremgå av noteeksempel 51 forekommer ikke de problematiske sidene ved transkripsjonsarbeidet bare mellom manuskripter og avskrifter. I skissematerialet avdekket vi en kilde som forelå i en tilstand som representerte et stadium mellom kilde A og kilde B. Rettere sagt bar kilden preg av å inneha en del egenskaper som et utkast, samtidig som at det

tydelig sto i relasjon⁴¹⁰ til kilde **B**. Blant annet var kilden ført på nøyaktige samme type notepapir og med de samme type skriftsredskaper som forekommer i store deler av kilde **B**. For vår vurdering vekker denne kilden særdeles interesse, da vi i kollasjonen mellom kildene fikk en ytterligere forståelse av hvordan et av partiene i klaverstemmen hadde blitt opprinnelig utformet. I sammenligningen mellom **B** og **C** sporer vi så å si ingen endringer. Men i sammenligningen mellom **B-PREV** og **B** utarter dette seg på en betraktelig annerledes måte. Slik vi så i våre tidligere observasjoner av noteeksempel 49 tok kilde **B** opp i seg flere nyanser i det musikalske foredraget, men hvor kilde **C** i større grad var blottet for de samme nyansene. Derimot belyser kilde **B-PREV** den samme problematikken med en ytterligere ny dimensjon. Fordi den gir et mer detaljert innsyn i arbeidshastigheten og arbeidsformen til komponisten. Slik **B-PREV** fremstår i dette eksemplet bærer kilden større likheter med de egenskapene vi kjenner fra kilde **B**, enn fra kilde **A**. At Irgens-Jensen opprinnelig utformet takten i noteeksempel 51 med aksenter, legatobuer og *8va* _____ notasjon er særdeles interessant for vurderingen av den musikalske situasjonen. Like fullt forblir dette kun interessante varianter som kommenteres med egne merknader⁴¹¹ i kritisk kommentar, da varianten ikke kan inkluderes som en del av notetrykket i den nye utgaven. Da hadde utgaven i større grad båret et visst preg av eklektisisme.

Det tegner seg nå et inntrykk av at det eksisterer negative varianter i Irgens-Jensens avskrifter. Men for å ikke svartmale dette inntrykket helt er det også viktig å trekke frem de varianter som fremstår positive i kilde **C**: (Noteeksempel 52).



Noteeksempel 52: Klaverkvintett. t. 200-202. Kilde **B** (1926) / Kilde **C** (1941-42).

Slik vi ser det fremgå av kilde **C** benyttet Irgens-Jensen anledningen til å endre foredragsbetegnelse noe. Og til tross for at vi avdekker en rekke negative varianter i forbindelse med Irgens-Jensens avskriftspraksis, oppstår det av og til også positive varianter i komponistens avskrifter. I den forbindelse er det verdt å peke på en svært interessant observasjon. Redaksjonsgruppen til *CNU* argumenterte for følgende praksis i sine retningslinjer:

5.28. TEMPOBETEGNELSER

5.28.1. Redaktionelle tilføyelser og endringer

Som hovedregel gengives alltid hovedkildens tempi. Hvis der er foretaget ændringer i denne, eller hvis der er tempobetegnelse i referenkildene, som divergerer i forhold til hovedkilden, gengives alltid den seneste form, der kan føres tilbage til Carl Nielsen. Varianterne anføres i revisions- og variantfortegnelsen. Undertiden kan det forekomme, at Carl Nielsen noterer en tempobetegnelse i parentes. Denne notation bibeholdes som hovedregel.⁴¹²

Derimot opplever vi en noe motsatt tilnærming hos DCM. De fremhever følgende:

410 Ytterligere redegjørelser av kilde **B-PREV** følger i kildeevalueringen til *Klaverkvintett*.

411 I listeoppføringen *EDITORIAL EMENDATIONS AND ALTERNATIVE READINGS*, i de senere publiserte utgaver av *Klaverkvintett*, *Canto domaggio*, og *Symfoni i d-moll*.

412 *CNU* 2007: 44

DCM does not encourage editors to merge or blend the information of several sources, such as orchestral material and score, creating an edition not based on one particular document. Combining information of different versions or altered copies into one single presentation of the work would result in a so-called 'eclectic' edition, which in the worst case might neither reproduce authorial intentions nor a performed version but simply a 'best text' that most likely never existed.⁴¹³

Det må ha lagt særskilte årsaker til grunn for at redaksjonsgruppen til *CNU* kunne argumentere for at man kunne sidestille varianter på denne måten. Allikevel kan jeg ikke argumentere for en praksis hvor jeg velger å hente inn komponistens senest artikulerte foredragsbetegnelser, som her ville vært i kilde **C**, om jeg egentlig har valgt kilde **B** som hovedkilde. Etter mitt syn vil dette innebære en klar ekletisk tilnærming til det tekst-kritiske arbeidet, og jeg stiller meg derfor på linje med DCMs argumentasjon.

Tatt i betraktning de ulike observasjonene som kommer til syne i ovennevnte noteeksempler, gir dette følgende kildeevaluering for dette verket. Teksten i neste avsnitt bygger i stor grad på det samme tekstmateriale som ligger til grunn for kildeevalueringene i de senere publiserte utgaver, med enkelte modifikasjoner.

Kildeevaluering av Irgens-Jensens Klaverkvintett (1926)

Sammenlignet med en rekke verk av komponisten er Irgens-Jensens *Klaverkvintett* omsluttet av en viss kompleksitet hva angår verkets kildesituasjon. Som tidligere henvist til i avhandlingen er ingen av de ovennevnte kildene daterte av komponisten, noe som gjør studiene omkring tilblivelsen av verket utfordrende. Komponistens notasjonsstil og andre historiske vurderinger har derfor vært veiledende i å avgjøre dateringen for hver enkelt kilde.⁴¹⁴ I tillegg har analysen av komponistens håndskrift også gitt oss indikasjoner på hvilke kilder som ble fremstilt av Irgens-Jensen alene, og hvorvidt han benyttet kopister til ulike faser i avskriftsarbeidet. For denne siste vurderingen fortøner det hele seg noe enklere, da Irgens-Jensen ikke benyttet seg av eksterne stemmeskriver i særlig stor grad.^{415,416} Studiet av komponistens notasjons- og arbeidspraksis i kildene har også avdekket hvordan verket ble nedfelt av komponisten, og hvordan han formet det videre gjennom å legge til, endre, revidere, utelate og forkaste. Kildeanalysene peker derfor i stor grad på hvilke bevegelser noteteksten har gjennomgått, og derav også hvilke handlinger som ligger til grunn for tilblivelsen av verket. I kollasjonen mellom kildene har vi derimot avdekket en nokså konsistent tilbakevendende problematikk. For der hvor Irgens-Jensen har vært befattet med å transkribere noteteksten fra en kilde til en annen, forekommer det en betydelig mengde med forglemmelser i transkripsjonsarbeidet. Særlig gjelder dette en rekke detaljer som dynamikk, binde- og legatobuer, og artikulasjon. Disse forholdene har tydelig blitt beskrevet ovenfor i dette kapittelet.

Den tidligste notetekstlige kilden til Irgens-Jensens *Klaverkvintett* er hovedsakelig komponistens skisser (**SK**). Skissene, som er satt i sort blekk og grå blyant, er ført på en rekke løsblader og enkeltsider. Disse løsbladene foreligger i en usortert tilstand, slik de er arkivert og katalogisert ved Nasjonalbiblioteket i Oslo. Dette gjør det nokså utfordrende å skille hvilke skisser som er av et eldre opphav og hvilke som er av et yngre. Løsbladene inneholder tydelige ideer og klare utkast, og utgjør åpenbart det idémateriale som har dannet grunnlaget for utformingen av kilde **A**. Kilde **A** er et ufullstendig utkast og representerer et tidlig stadium av verket. Noteteksten er ført i både sort blekk og blyant, og inneholder store mengder med rettelser, utelatelser, tillagte elementer, og revisjoner. I denne sammenheng må det nevnes at disse rettelsene også inneholder flere utstrykninger av både en og flere takter. Komponistens tilføyelser må også kommenteres ytterligere, da de i all hovedsak gjelder nytt musikalsk materiale for både strykestemmene og klaverstemmen. Notasjonen i kilden bærer betydelige preg av at endringene har blitt tilført over et større tidsrom, i det som tilsynelatende stammer fra en tidligere periode enn noen av de andre manuskriptene, samt stemmematerialene. Øvingstallene i kilde **A** er ført i blyant og markert enkeltvis med omsluttende sirkler. I all hovedsak samsvarer notasjonen mellom strykepartiene

413 DCM 2013: 18

414 Se kapittel 2.4.2.

415 Vollsnes 2000: 267

416 Vollsnes 2000: 282. Dog enkelte unntak eksisterer det: Vollsnes 2000: 338.

med klaverstemmen, både i en horisontal og vertikal orientering, med noen veldig få unntak. På side 32 i kilden har Irgens-Jensen tillatt seg å legge til en liten skisse i klaverstemmen med følgende påskrift: «*husk slutningen på Til Norges Flag.*»⁴¹⁷ Kilde **A** får en noe underordnet betydning i den kildeevaluering som ligger til grunn for å lage en ny utgave på Irgens-Jensens *Klaverkvintett*. Det betyr at det kun eksisterer noen veldig få interessante alternative varianter i denne kilden, som kommenteres med egne merknader i den nye utgavens kritiske kommentar. Det er stor grunn til å tro at partiturutkastet i kilde **A** la grunnlaget for det som senere skulle bli til komponistens første komplette versjon av manuskriptet i blekk (**B/B-PREV**). Senere la utkastet også grunnlaget for det som skulle bli det første settet med stemmemateriale (**B-PTS¹**). Siden øvingsnumrene i disse to kildene sammenfaller, er det stor grunn til å tro at disse kildenes slektskap er følgelig bevist. Men det indikerer også at kilde **B-PTS¹** blir av liten betydning for å fremstille denne utgaven.

Betegnelsen av kilde **B-PREV⁴¹⁸** bør gis en ytterligere forklaring. Kilde **B-PREV** har sin tydelige opprinnelse fra det som har vært et tidligere stadium, og en tidligere versjon, av kilde **B**. Det er to argumenter som understøtter en slik konklusjon. For det første er noteteksten i kilde **B-PREV**s ført i nøyaktig samme stil som i kilde **B** og på nøyaktig samme type noteark.^{419,420} Det vil si for eksempel si at noteteksten er ført på tosidige noteark som teller fire blader hver. Sammenlignet med de andre partiturlildene er dette en kilde av et relativt lite omfang, som kun består av 13 sider alene. For det andre er noteteksten i kilde **B-PREV** også ført med de samme skriveredskaper som vi også finner i kilde **B**, nærmere bestemt i sort blekk og grå blyant. Men her må det også nevnes at kilde **B-PREV** innehar en dobbel funksjon. Primært fremstår den som en kilde som opprinnelig springer ut av en tidligere komplett versjon av verket, slik vi senere kjenner den som kilde **B**. Og sekundært innehar kilde **B-PREV** også klare avskriftskaraktistiske trekk som minner om partiturutkastet i kilde **A**, hvor også noteteksten har vært ført i både sort blekk og blyant. I tillegg til dette har enkelte sider i kilden vært gjenstand for en stor mengde med rettelser, utelatelse, tilføyelser, og revisjoner. Vi kan konstatere at disse revisjonene stammer fra komponistens hånd, hvor disse tydelig er påført kilden i tidsrommet før kilde **B** har fått sin endelige utforming. Som i tilfellet med kilde **A** må det også tillegges at revisjonene i kilde **B-PREV** innebefatter enkelte utstrykninger av noen takter. I tillegg har komponisten valgt å legge til ulike stemmeføringsinnsatser i strykestemmene, og enkelte andre detaljer i klaverstemmen. Siden kilde **B-PREV** gir oss et tydelig innblikk i en tidligere versjon av verket, vurderes kilden til å være av en viss nevneverdig interesse, men vektes likevel som en kilde av sekundær betydning.

Kilde **B** forble i Irgens-Jensens eie gjennom hele livet og dateringen av denne kilden er derfor utfordrende. Blant annet eksisterer det et gitt inntrykk av at Irgens-Jensen ofte gikk tilbake til sine tidligere arbeider gjennom hele livet, og gjorde enkelte forsøk på å revidere sine verker fra tid til annen. Disse revisjonsinitiativene kunne gjelde både små og større detaljer som bidrar til å gjøre den musikalske og notetekstlige formuleringen av verket tydeligere.⁴²¹ Men i denne sammenheng må det presiseres at denne kilden bærer i all hovedsak få tegn på å ha vært gjenstand for et konstruktivt og målrettet revisjonsarbeid. Kilde **B** innehar enkelte endringer og revisjoner, men er også den kilden som fremstår mest presist og detaljert utfylt, og konsistent i de aller fleste vurderinger. Tatt i betraktning at manuskriptet var i Irgens-Jensens eie hele livet er det overveiende stor sannsynlighet for at disse få revisjonene ble utført av Irgens-Jensen selv. Revisjonene forekommer i blyant, kniv, blekk, og blå fargeblyant. Komponistens bruk av blå fargeblyant har for det meste

417 «Til Norges Flag» er et kort verk for mannskor, med tekst av Gunnar Reiss Andersen og musikk av Ludvig Irgens-Jensen. Korsangen ble først publisert i 1934, på NMO. (Vollsnes 2000: 284) Manuskriptet er lokalisert ved musikksamlingen på Nasjonalbiblioteket i Oslo, på Mus MS a 5064.

418 Kildebetegnelsen **PREV**, har sin opprinnelse i det engelske ordet «previous», og indikerer et forstadie og en tidligere versjon av kilde **B**, derav sammenslutningen og forkortelsen **B-PREV**.

419 «Autograph, score/draft. *N-Oum*, Mus ms a 5866: e. Cover page: The source has no cover page. Title page: The score has no title page. Paper type: 14 staves on detached leafs, ca. 27 x 34 cm. Brand of paper: 'Wilhelm Hansen Nr. 4. F. 14'.» Upublisert forskningsresultat, L. Irgens-Jensen, *Klaverkvintett*, utgave ved Holm 2023: 52

420 «Autograph, score, manuscript. *N-Oum*, Mus ms a 5866: a. Cover page: The source has no cover page. Title page: above the first stave, in ink by LIJ: *Quintet Ludvig Irgens Jensen*. Followed by, in pencil, from left-hand corner: *Allegro molto moderato* (♩ = ca. 104) Paper type: 14 staves on detached leafs, ca. 27 x 34 cm. Brand of paper: 'Wilhelm Hansen Nr. 4. F. 14'.» Upublisert forskningsresultat, L. Irgens-Jensen, *Klaverkvintett*, utgave ved Holm 2023: 52

421 Dette aspektet vil drøftes senere i avhandlingen.

blitt benyttet for å legge til musikalske foredragsbetegnelser, ulike artikulasjonselementer, samt for å nedtegne sine egne tanker om det musikalske foredraget og frasering. Bruk av rød fargeblyant forekommer også i kilden, som for det meste har blitt benyttet til å markere øvingstall. Blant revisjonene og utelatelene i kilde **B** må *attacca*-overgangen mellom første og andre sats i førstefolin trekkes frem som den mest betydelige.

Kilde **B-PTS²** består av stemmematerialet som ble benyttet under verkets urfremførelse. Materialet har derfor en rekke inskripsjoner som strøk og fingersettinger for musikerne, som for det meste har blitt ført i blyant og rød fargeblyant. Stemmematerialet har også vært gjenstand for ulike rettelser og revisjoner, hvor disse har for det meste blitt ført i blyant. Men enkelte av endringene forekommer også med tillagte utdrag som er limt inn i kilden. Vi har forstått det slik at endringene er først rettet og tillagt i stemmematerialet, for senere å legge disse til i kilde **B**. Det er overveiende stor sannsynlighet for at disse revisjonsprosessene ble utført av komponisten, tett opp til de første fremførelsene av verket. Rekkefølgen av disse hendelsene er avgjørende i å forstå bevegelsene i materialet, og i hvilken rekkefølge komponisten arbeidet. Disse endringene er blant annet opprettholdt i kilde **C**. Det er også verdt å nevne at stemmematerialet i **B-PTS²** har enkelte verdifulle kvaliteter for forskningen, til tross for at det er noe usikkert hvorvidt komponisten selv stod bak utskriften av samtlige stemmer. Her er det verdt å nevne at **B-PTS²** er den eneste kilden som inneholder en egen selvstendig klaverstemme. I enkelte tilfeller har denne stemmen komplementert kildeevalueringen med detaljert informasjon om interessante varianter, som ble brukt under de første fremføringene av verket. Disse variantene vil bli ytterligere kommentert i klaverkvintettens kritiske kommentar.⁴²²

Stemmematerialet i kilde **B-PTS³** sammenfaller i størst grad med hovedkilden **B**, hvor alle stemmene er utskrevet av komponisten selv. At stemmematerialet i tillegg er merket som *rettet* i rød fargeblyant, øker kildens troverdighet betydelig. Materialet viser tydelige tegn på å ha blitt benyttet ved en rekke fremførelser, hvor inskripsjoner av buer, fingersettinger og artikulasjon er ført med blyant gjennom hele stemmesettet. Men det forekommer også tilfeller av endringer og rettelser i dette materialet. Disse er høyst trolig tillagt i stemmene før kilde **C**s opprinnelse og det er derfor overveiende stor sannsynlighet for at komponisten selv stod bak disse rettelsetene. Kilde **B-PTS³** utgjør derfor, sammen med kilde **C**, de mest interessante sekundærkildene i denne kildeevalueringen.

Kilde **C** ble fremstilt av komponisten som en gaveavskrift til sin nære venn, Leif Bruun. Prosessen med å transkribere kilde **B** over til et nytt manuskript (**C**), fant sted i løpet av de første årene under andre verdenskrig, ca. 15 år etter at verket først ble komponert. I løpet av denne transkripsjonsprosessen valgte Irgens-Jensen i noen veldig få tilfeller å revidere noteteksten, hovedsakelig relatert til endringer i musikalske foredragsbetegnelser og med to interessante varianter i klaverstemmen. Det foreligger en del bevis på at fremstillingen av avskriften må ha skjedd i en stor hast, siden kilden inneholder en stor mengde med korrekturer og utelatelser av viktige elementer i noteteksten. I en samlet vurdering av den omfattende mengden med negative varianter, peker det i retning av at utelatelene representerer et omfattende sett med systematiske forglemmelser, snarere enn å være et uttrykk for bevisste revisjonshandlinger.

Jeg tillater meg her å ta et skritt ut av kildeevalueringen for å synliggjøre i denne sammenheng hvordan forholdet til negative varianter utarter seg ulikt fra redaksjon til redaksjon. DCM trekker frem følgende poeng:

However, variants might also be negative, as it were: information might have been consciously or unconsciously omitted in a later produced source. These negative variants can provide important information inductively and hence ought also to be listed. Depending on the source situation and context they may be included in the list after careful consideration.⁴²³

Derimot argumenter redaksjonsgruppe til *JSV* for følgende syn i sine prinsipper til *JSV*:

422 Viser til kritisk kommentar i den nye kritiske utgaven av Irgens-Jensen *Klaverkvintett*. Upublisert forskningsresultat Holm 2023: 56–59

423 DCM 2013: 22

NEGATIVE VARIANTER: En tar som hovedregel ikke med negative varianter (mangler) i kilder. Revisjons- og variantfortegnelsen vil i de fleste tilfeller da bli for omfattende. Et unntak kan være når et manuskript, for eksempel brukt som trykkegrunnlag, har meget stor vekt, samtidig som en trykt utgave er hovedkilde. Da *kan* mangler i manuskriptet, noen eller alle, listes opp som varianter. I så fall må det opplyses om en slik praksis.⁴²⁴

Slik vi ser det fremgå av DCMs retningslinjer er vurderingen av negative varianter kontekststøttet og argumenterer i all hovedsak for at disse også skal inkluderes som merknader i kritisk kommentar. Derimot avstår JSV fra en slik praksis da de hevder at slike merknader vil forlenge kommentarlisten unødige. Dette er en linje jeg slutter meg til. Uten at jeg kjenner til de verktilfeller som DCM sikter til hvor en slik praksis var relevant, vil det i Irgens-Jensens tilfelle innby til unødvendig lange og komplekse kommentarlistene. Dessuten vil jeg også hevde at selv om en negativ variant også kan inneha en musikalsk betydning og mening, må man også vurdere hvorvidt disse vil være av relevans for oppføringspraktiske situasjoner. Da bør man i så fall unntaksvis vurdere hvorvidt man vil inkludere slike enkelttilfeller i kommentarlisten. Men nå må vi returnere til kildeevalueringen.

Vi må kunne hevde at kilde C representerer den mest interessante av sekundærkildene. Der hvor kilden fremstår med interessante varianter, henvises utøvere og lesere til merknadene i den nye utgavens kritiske kommentar. Som tidligere nevnt er det sterke indikasjoner på at Irgens-Jensen endret og reviderte spesielle takter, akkorder og artikulasjoner i kilde B. Disse revisjonene opptrer i blekk i kilde C, men stammer fra kilde B. Etter grundigere undersøkelse av kilde B teller vi totalt 10 tilfeller hvor komponisten har slettet ulike detaljer i noteteksten med kniv, for å konkretisere notasjonen i enkelte deler av verket. Disse endringene retter seg mot detaljer som ulik stemmeføring, artikulasjon, buer og dynamikk. I denne sammenhengen er det derfor prekært å understreke det sterke forholdet som eksisterer mellom de primære og sekundære kildene til kvintetten. Når kilde B presenterer ulike parti med rettelser i blekk, blyant eller kniv, kan de samme partiene opptre som «korrigerte» i kilde C. Dette forholdet kommer også til syne i omvendte tilfeller. Der hvor kilde C ofte opptrer med utilstrekkelige informasjonen som manglende beskrivelser av tempo og foredragsbetegnelser, dynamikk, buer og artikulasjon, presenteres de samme partiene med mer detaljerte og konkrete fremstillinger i kilde B. *Vi har derfor valgt kilde B som hovedkilde for denne utgaven, da denne kilden representerer det mest autentiske stadiet i verket.*

Men som beskrevet ovenfor har vi utfra den komplekse kildesituasjonen, konkludert med at autografen C og autografene til B-PTS³, i mange detaljer også synes å gi et verdifullt bilde på komponistens intensjoner. Særlig der hvor hovedkilden fremstår uklar eller inkonsekvent. I den nye utgaven av Irgens-Jensens *Klaverkvintett* vil alle avvik fra kilde B bli omtalt i kritisk kommentar. Alle signifikante varianter som avviker i andre kilder enn hovedkilden, det være i kilde A, B-PTS², B-PTS³ og C vil også bli behandlet. Der hvor sekundærkildene fremstår med mangler, vil dette ikke bli nevnt.⁴²⁵

2.5.2 Canto d'omaggio (1950)

The Chronology of the Sources

Source	Localization at N-Oum	Type	Content	Date of origin
SK	Mus.ms.a 5817: b	Sketches	Sketches	1923–49
A-PREV	Uncatalogued	Score/draft	Manuscript/autograph	1949–50
A	Mus.ms.a 5817: a	Score	Manuscript/autograph	1949–50
(A)-OM	LIJ Canto d'omaggio	Parts	Orchestral material	1950
B	LIJ Canto d'omaggio	Score	Copy/autograph	1950–?

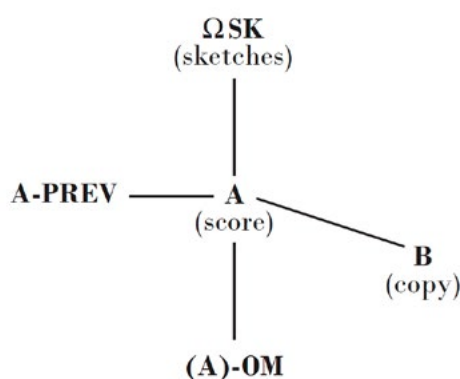
424 JSV 2019: 68

425 Viser til kritisk kommentar i den nye kritiske utgaven av Irgens-Jensen *Klaverkvintett*. Upublisert forskningsresultat Holm 2023: 56–59

På samme måte som i kildedagrammet til *Klaverkvintett* er også kildeoversikten til *Canto d'omaggio* utformet på en kronologisk forståelse av kildenes opphav. De alfabetiske katalogiseringsbetegnelser i venstre kolonne er her fordelt etter datering av de forelagte kildene. Det betyr at partituret i kilde **A-PREV** antas å være noe eldre enn partituret i kilde **B**. Og utfra den mer flytende dateringen til kilde **B** er det nærliggende å anta at denne representerer komponistens *Fassung letzter Hand*. Men i en overordnet vurdering av kildeoversikten må det også tillegges at det kan foreligge en mulighet for at kildelisten ikke er komplett. Dette fordi at man fortsatt befinner seg i en situasjon hvor nye kilder til stadighet dukker opp, som tidligere nevnt i avhandlingen.

Slik vi ser det fremgå av kildedagrammet foreligger det også her en kilde **A-PREV**, som i stor grad innehar en rekke fellestrekk med kilde **B-PREV** til klaverkvintetten. **A-PREV** har sin opprinnelse fra det som har vært et tidligere stadium av kilde **A**. Men i dette tilfellet må det tillegges at **A-PREV** utgjør ikke mer enn noen veldig få lølblader, som stammer fra den samme kilden som lå til grunn for fremstilling av kilde **A**. Det er en rekke trekk ved kilden som underbygger dette inntrykket. For eksempel er kilde **A-PREV**s notetekst ført i nøyaktig samme stil og i samme blekk som i kilde **A**, og på nøyaktig samme type noteark. Samtidig skal vi senere se eksempler på at kilde **A-PREV** formidler det som var en tidligere versjon av verket, som i stor grad sammenfaller med andre inntrykk av kilde **A**. Utover dette belyser også **A-PREV** en stadig tilbakevendende problematikk.

Følgende stemma kan legges til grunn utfra kildelisten til Irgens-Jensens *Canto d'omaggio*: (Figur 3)



Figur 3: *Canto d'omaggio*. Stemma / filiasjon

Dette stemma synliggjør, på samme måte som i tilfellet med klaverkvintetten, en midlertidig avbildning av den forståelsen jeg har dannet meg av slektskapsforholdet mellom kildene til verket. På samme måte som ved klaverkvintetten må jeg igjen understreke begrepet *midlertidig avbildning*, da alle kildevurderinger må anses som temporære og stedbundne vurderinger. Dette peker for så vidt på den samme konklusjonen som i forrige underkapittel. En slik vurdering er særlig relevant for tilfellet *Canto d'omaggio*, hvor alle kildevurderinger kan bli omroket om vi brått får tilgang på helt ukjente kilder til dette verket.

Slik vi ser det fremgå av stemmaet eksisterer det kun ett stemmesett av orkestermaterialet til dette verket, til forskjell fra klaverkvintetten, hvor det forelå hele tre ulike kilder av denne typen. Dette stemmesettet er her bundet opp til partiturskilde **A**, noe leseren bør merke seg. Men her må vi ta med i betraktningen at verket har over flere tiår blitt formidlet⁴²⁶ til det oppføringspraktiske feltet gjennom partituret **B** og stemmesettet **(A)-OM**. Dette faktum legger da et visst premiss for hvordan vi tilnærmer oss disse to kildene, med en klar forventning om at disse bør korrespondere med hverandre. Vi skal derfor se nærmere på ulike noteeksempler fra kildene til *Canto d'omaggio*, hvor eksemplene vil kommenteres enkeltvis. (Noteeksempel 53).

(Fanfare)

Maestoso

Clar. in F

Tr. in C

Tab. & Tuba

Timp.

Ob.

Maestoso

Ludv. August Jensen

Clar. (in F)

Tr. (in C)

Tab. & Tuba

Timp.

Ob.

Maestoso

Ludvig August Jensen

Hr. picc.

Hr. gr.

Ob.

Ob. rit.

Org.

Clar. (in F)

Tr. (in C)

Tab. & Tuba

Timp.

Noteeksempel 53: Canto d'omaggio, første takter. Kilde A-PREV (1950) / Kilde A (1950) / Kilde B (1950-?).

Første noteeksempel avdekker på mange måter de samme tendenser vi så tydelig spor av i kilde **B-PREV** i klaverkvintetten, med ett eneste unntak. Variantene vi finner i **A-PREV** har også funnet sin vei inn i stemmematerialet **(A)-OM**. Disse fremstår derfor interessante da de også formidler et utvidet perspektiv på relasjonen mellom kildene til verket og indikasjoner på hvilken rekkefølge komponisten arbeidet i. Legg særlig merke til hvordan Irgens-Jensen har valgt å etterfølge detaljgraden innen artikulasjonsparameteren, i de tre kildeeksemplene. I en rask sammenligning ser vi at disse på ingen måte er opprettholdt på lik måte, hvor det blant annet forekommer varianter i paukestemmen, i notasjonen av tenuto- og markatotegn, i tillegg til legatobuen i trompet i tredje takt. Sistnevnte tilfelle er særlig interessant. Om man retter et nærmere blikk på partitureksempel fra kilde **B** (kanskje til og med et forstørrelsesglass), så vil leseren observere en dirigentinskripsjon i denne takten. En eller annen dirigent har altså indikert legatobuen som eksisterer i **A-PREV** med blyant i **B**. I tillegg avdekker vi at den samme legatobuen i trompetstemmene også har funnet sin vei inn i stemmematerialet **(A)-OM**. Dette gir oss noen klare indikasjoner på hvordan disse spesifikke partitursidene har oppstått, og på hvilket tidspunkt stemmematerialet ble utformet. **(A)-OM** ble altså utformet utfra en noe «tidligere» versjon⁴²⁷ av **A**, hvor kilde **A** forelå med en annen forside som senere ble byttet ut. Dette fremgår tydelig av kilde **As** fysiske egenskaper, hvilket tyder på at det vi kjenner som **A-PREV** i dette noteeksempel, var kilde **As** opprinnelige første partiturside. Dette gir oss følgende midlertidige forståelse av hendelsesforløpet for hvordan kildene oppstod:

1. **A-PREV** oppstod.
2. **A-PREV** gjennomgikk substansielle endringer. Disse vil kommenteres senere.
3. Stemmeutskriften **(A)-OM** tok til etter at **A-PREV** ble ferdigstilt.
4. **A-PREV** gjennomgikk enda noen få endringer, som førte til at noen partitursider ble utelatt. **A-PREV** ble med dette til **A**.
5. **B** oppstår på et senere tidspunkt.

Med dette til grunn er vi klare for å se nærmere på neste noteeksempel. (Noteeksempel 54).

Noteeksempel 54: *Canto d'omaggio*, t. 84. Kilde **A** (1950) / Kilde **B** (1950-?).

Noteeksempel 54 og 55 henger på flere måter sammen. Dette vil jeg komme tilbake til om litt. Som leseren sikkert allerede har lagt merke til er vi her tilbake til det tidligere omtalte øvetall 10. Slik vi ser det fremgå av kollasjonen mellom **A** og **B** har noe skjedd i begge kildene i tiden etter at de ble ferdigstilt. Det som fremkommer i blekk i **A**, lå altså først til grunn for det som senere ble ført i blekk i **B**. Til dette kan vi observere at de to eksemplene deler åpenbare likhetstrekk. Men kilde **B** indikerer også med en blyantinskripsjon at noe brått skal skje i hornene i første takt. Noen, trolig en dirigent, har lagt til en åttendel i *f*, med markatotegn. Derimot observerer vi gjennom kollasjonen at denne indikasjonen er mer utførlig notert i **A**. Til tross for at dette revisjonsinngrepet er ført i blyant, ser vi at idéen har mer definerte nyanser i seg i kilde **A**. Hornene setter her an med *sfp* og ligger overbundet til påfølgende takt. Trombonene har derimot en innsats som er dynamisk utformet med en *fp*-betoning, hvorpå pauke også er tillagt en innsats med en tremolo i *f*. Rekkefølgen av disse tillagte elementene i **B** og **A** er vanskelig å fastslå. Men det er grunnlag for å tro endringen i **B** ble tillagt først, om vi vurderer dette i lys av en naturlig linjær utvikling mellom elementene og hvor betraktelig mer utførlig innsatsen forekommer i **A**. Idéen fremstår rettere sagt mer videreutviklet i **A**. Med denne innsikten til grunn kan vi nå ta fatt på noteeksempel 55. (Noteeksempel 55).

Noteeksempel 55: *Canto d'omaggio*, Kilde (A)-OM (1950)

I noteeksempel 55 har jeg samlet et utdrag fra ulike stemmer i kilde (A)-OM for å se nærmere på hvordan øvetall 10 er utformet i disse. I dette noteeksempellet kan man observere at jeg har tillatt meg å merke enkelte takter med rød sirkel, hvor jeg nå ber leseren om å ta disse sirkelene nærmere i øyensyn. Analysen av disse er avgjørende for å forstå hvordan revisjonsinngrepet ved øvetall 10 foregikk, og i hvilken rekkefølge det foregikk i. Fra forrige noteeksempel har vi midlertidig observert at *noe* ble først indikert i **B**, men at dette *noe* er betydelig mer utviklet i **A**. Dette trenger likevel ikke å være konkluderende omkring tidspunktet for når kilde **A** og **B** oppstod, eller når disse ble ferdigstilt. Men det kan indikere noe om rekkefølgen av revisjonsinngrepet. Derimot får vi en betraktelig større forståelse av denne endringen i analysene av (A)-OM. Av pedagogiske årsaker har jeg valgt å konsentrere de røde sirkelene omkring ulike elementer ved de aktuelle taktene, og *ikke* rundt de aktuelle taktene selv. Igjen kan jeg anbefale leseren å studere disse omtalte taktene nærmere med et forstørrelsesglass.

Når man leser og tolker disse stemmene i en relativt høy horisontal lesehastighet, fra venstre til høyre, er noen av disse detaljene noe vanskeligere å få øye på, særlig om man sitter med de fysiske stemmene foran seg. Da kan man til og med «bortforklare» de tilstedeværende elementene som «rusk» eller «smuss» fra en fotokopieringsprosess. Men om man studerer disse detaljene direkte og isolert, legger man brått merke til avvikene. I noteeksemplet har jeg sirklet inn der hvor leseren kan se at notelinjene i eksemplene får et bittelite opphold i seg. Rettere sagt som om noe skulle ha vært lagt oppå fotokopien og forhindret notelinjen fra å være helt og fullt intakt i den heltrukne linjen. I de avbildede eksempler forekommer disse «oppholdene» ulikt i stemmene, men felles for dem alle er at de oppstår mer eller mindre konsistent rundt øvetall 10. Der hvor disse «avbruddene» oppstår i notelinjene, har det på et tidligere tidspunkt vært tegnet andre notetekstlige elementer i stemmene. For eksempel i 2. hornstemmen har det tidligere trolig vært notert en helpause, som senere har blitt fjernet. Det samme kan også hevdes om 1. trombonestemmen, hvor vi i tillegg kan observere at resten av notelinjen har blitt forlenget noe, for at resterende pausetakter skal kunne anpasses bedre rent typografisk⁴²⁸. Felles for disse elementene er at de alle har blitt fjernet med kniv, trolig et tynt barberblad⁴²⁹ – som er i tråd med en etablert korrekturpraksis fra denne perioden, samt tidligere tider.⁴³⁰ Når man når studerer dette elementet i de ulike eksemplene får man også en bedre forståelse for hvordan nye tillagte elementene opptrer rundt disse knivinngrepene. Vi finner det helt enkelt lettere å avdekke hva som har blitt tillagt i blekk, etter at utviskingen med kniv var først foretatt. Alle innsatsene er utførlig plassert inn i notelinjene, der hvor det tidligere har vært indikert ulik pausenotasjon. Om vi i tillegg vurderer utformingen av håndskriften i denne sammenheng, kan man også observere at utformingen av de ulike dynamiske betegnelsene avviker noe fra hvordan dynamikken ellers er utformet i notelinjene. Utformingen av bokstaven *f* i 2. hornstemmens *sfp* avviker litt fra hvordan *f* ellers er utformet på resten av notelinjen. Det samme kan hevdes om utformingen av bokstaven *p* i *fp*, slik disse opptrer både i 1. og 3. trombonestemmen. Der kan vi observere at *p*-en avviker fra hvordan *p* ellers noteres i resten av stemmene. Om vi da vurderer dette elementet i forhold til hvordan jeg drøftet dette stemmematerialet i kapittel 2.3, peker det på et svært sentralt aspekt for denne kildens relevans. For der jeg tidligere pekte på at det kan ha vært sekundære stemmeskrivere inne i bildet,⁴³¹ kan vi i større grad fastslå at disse revisjonsinngrepene stammer fra komponistens hånd selv. Dette kan fastslås basert på håndskriftstilen og hvordan tekstlige elementer som dynamikk utformes i de enkelte stemmene. I denne sammenheng kan vi med større sikkerhet konstatere at dynamikk som *fp* og *sfp* stammer fra komponistens håndskrift, enn de andre tekstlige elementene som opptrer i stemmene. Det åpner opp for en ny betraktning av stemmematerialet. For om det har vært en viss usikkerhet knyttet til autoriseringen av kildematerialets ekthet, kan vi hvertfall fastslå at om ikke Irgens-Jensen utformet hele stemmematerialet selv, så stod han hvertfall bak revisjonsinngrepet i det. I forlengelsen av en slik utledning kan man videre hevde at Irgens-Jensen selv autoriserer stemmematerialet, noe som fører til at kilden øker i relevans og øvrig betydning i kildehierarkiet. Sistnevnte utledning skal man i dette tilfelle i så fall ikke undervurdere. For når vi i en helhetsvurdering betrakter hvordan revisjonsinngrepet er utformet i de ulike kildene, kan vi konstatere at det kun opptrer i komponistens blekk i én eneste kilde, nemlig (A)-OM. Selv ikke i A, hvor dette elementet opptrer i blyant, kan vi være hundre prosent sikre på at blyantinnskriften stammer fra komponisten. For i *den* vurderingen vet vi også at Grüner-Hegge oppbevarte denne kilden i sitt private eie fra 1950, frem til sin død. Men til tross for at dette aspektet ikke kan fastslås helt, heller jeg mot å tro at det snarere er komponistens håndskrift som opptrer i blyant enn dirigentens, i kilde A. Dette er min private oppfatning av dette saksforholdet.

En slik vurdering er sikkert litt forvirrende for leseren å forholde seg til, men vurderinger av lignende elementer som dette kan aldri fastslås hundre prosent. Dette er først og fremst et tolkningsarbeid. Og dette eksempelet gir derfor et representativt bilde på nettopp hvor åpne slike kildevurderinger kan bevege seg. Likevel må det tillegges at vurderingen av blyantinnskriften i A blir, i det hele og store bildet, av mindre betydning. For når

428 «Typografi er utforming og fremstilling av – primært – tekstlige budskap [...]» (Rannem 2022)

429 Det fantes egne kniver for skraping av tusj og (note)blekk, noen med nesten kirurgisk skarphet.

430 Viser til forskningserfaringer omkring manuskriptstudier av Edvard Fliflet Bræin, Alf Hurum, Paul Okkenhaug, Klaus Egge og Marius Moaritz Ulfrstad.

431 i utformingen av dette spesifikke materialet.

man i større grad kan fastslå at komponisten selv stod bak revisjonsinngrepet i blekk i (A)-OM, vektes en blekkinnskrift i autograf tyngre enn en blyantinnskrift av ukjent opphav.

Med slike vurderinger til grunn gir dette oss følgende *midlertidige* forståelse av hendelsesforløpet i kildene, som nå kan forlenges fra forrige listeoppføring:

1. A-PREV oppstod.
2. A-PREV gjennomgikk substansielle endringer. Disse kommenteres senere.
3. Stemmeutskriften (A)-OM tok til etter at A-PREV ble ferdigstilt.
4. A-PREV gjennomgikk ytterligere få endringer, som førte til at noen partitursider ble utelatt. A-PREV ble med dette til A.
5. B oppstår på et senere tidspunkt.
6. En idé om «et noe» oppstår på øvetall 10, i B.
7. Denne idéen blir ytterligere konkretisert og utviklet med blyant i A.
8. Idéen hentes inn i stemmematerialet (A)-OM, hvor endringen settes i blekk i Irgens-Jensens hånd.

Med utgangspunkt i disse kildeobservasjoner kan vi nå ta for oss nye eksempler fra kildene til *Canto d'omaggio*: (Noteeksempel 56).

Noteeksempel 56: *Canto d'omaggio*, t. 143–144. Kilde A (1950) / Kilde B (1950–?).

I sammenligningen av de to kildene ser vi nå at avskriften i kilde B fremstår svakere og svakere for hver kritiske observasjon vi gjør av den. Særlig i noteeksempel 56 er de negative variantene så mange at det høye antallet på mange måter drukner de negative varianter som kunne innehatt en musikalsk betydning. I dette noteeksempel finner vi bare ett slikt tilfelle. Bindebuen som overbinder de oktaverne a'-er i 2. fiolin kunne innehatt en musikalsk betydning. Men i en helhetsforståelse av antallet negative mangler i kilden ville et slikt argument blitt utradert rent statistisk. Bare i disse to taktene kan vi peke på følgende:

- a. Tromboner: buer og artikulering er fraværende gjennom hele første takt. Likevel kan vi notere oss at en dirigent har forsøkt å inkludere disse gjennom dirigentinskripsjoner senere. Disse elementene opptrer i (A)-OM.
- b. Harpe: dynamikken *ff* er fraværende, i tillegg til kjegler og informasjon om omstemming i begge takter. Dynamikken opptrer i (A)-OM.
- c. Førstefiolin: dynamikken *ff* mangler i 2. takt. Dette elementet opptrer i (A)-OM.

- d. Andrefiolin: bindebuer over første til andre takt mangler i begge oktaver. Dette elementet opptrer i (A)-OM.

Vi skal se på neste eksempel. (Noteeksempel 57).

Noteeksempel 57: *Canto domaggio*, t. 167–172. Kilde A (1950) / Kilde B (1950–?).

Vi skal kort konsentrere oss om siste noteeksempel fra *Canto domaggio*, og fatte oss i korthet. Utover at vi observerer at legatobuene i obo tenderer å være noe ustabile, er det først og fremst fraværet av førstefløyten innsats 3. takt etter tall 20 som er svært problematisk i kilde B. Denne innsatsen, samt den medfølgende dynamiske notasjonen, forekommer i stemmematerialet (A)-OM. I tillegg merker vi oss at teksten øverst på partitursiden er utstrøket i blyant.

Tatt i betraktning de ulike observasjonene som kommer til syne i ovennevnte noteeksempler, vil disse henlede oss til følgende kildeevaluering. Teksten i neste avsnitt bygger i stor grad på det samme tekstmateriale som ligger til grunn for kildeevalueringene i den nye utgaven av *Canto domaggio*, og som vil bli publisert på et senere tidspunkt. Men ut av behovet for en samlet oppsummering for denne avhandlingen, inneholder teksten

nedenfor også ytterligere avsnitt som gir leseren et mer utfyllende bilde på de vurderinger som er foretatt av kildene. Disse avsnittene vil dog ikke inkluderes i den senere publiserte utgaven av *Canto d'omaggio*.

Kildeevaluering av Irgens-Jensens *Canto d'omaggio* (1950)

Kildesituasjonen til Irgens-Jensens *Canto d'omaggio* er ikke veldig kompleks. Men som vi erfarte i kildesituasjonen til klaverkvintetten, er heller ikke kildene til *Canto d'omaggio* daterte av komponisten. Forskningen på Irgens-Jensens notasjonsstil, samt dens utvikling, har vært retningsgivende for å finne frem til en anvendbar datering av hver enkelt kilde. Derimot har studiet av hvordan verket har utviklet seg frem til en formhelhet, bidratt til å avsløre hvordan komponisten har arbeidet med å fremstille verket over tid, gjennom å legge til, forkaste, endre og revidere. I forlengelse av disse vurderingene har kollasjonen av kildene avdekket at små detaljer som dynamikk, buer og artikulasjon, ofte har blitt glemt og utelatt i transkripsjonsprosessen av noteteksten, fra en kilde over i en annen. Disse forholdene har tydelig blitt beskrevet ovenfor, så langt i dette kapitlet.

Skissene (**SK**) til *Canto d'omaggio* regnes for å være de eldste kildene til verket. Skissene som inngår i kilde **SK** er satt med sort blekk og blyant, og er ført på en rekke lølblader og enkeltsider. Disse foreligger i en tydelig usortert tilstand, slik de er arkivert og katalogisert ved Nasjonalbiblioteket i Oslo. Enkeltbladene fremstår som utkast og ideer som igjen har dannet grunnlaget for det som senere ble til partituret i kilde **A**. Enkelte skisser viser også en tidligere tilstand av ulike individuelle sider, som på et tidligere tidspunkt har vært del av kilde **A**. Allikevel har skissene spilt relativt liten rolle i utformingen av den nye utgaven av dette verket.

Kilde **A** var i Odd Grüner-Hegges eie fra 1950, frem til hans død. Denne kilden anses å være den kilden som komponisten sendte inn til komposisjonskonkurransen i 1950, og som dermed også dannet grunnlaget for urfremføringen av verket. Kilde **A** er hovedsakelig ført i både blekk og blyant, og inneholder et stort sett med revisjoner. På et senere tidspunkt ble disse revisjonene ført med grå blyant, og i rød og blå fargestift. Det eksisterer også spor etter utstrykninger i kilden, utført med kniv/barberblader. Det mest omfattende sporet av revisjon i denne kilden knytter seg imidlertid til det faktum at kilden bestod, på et tidligere tidspunkt, av ytterligere 19 partitursider. Men disse ble, på et senere stadium av verkutformingen, strøket og utelatt fra det anvendbare partituret, gjennom en større sammenteiping av sidene. Disse sidene består av musikk som trolig aldri ble fremført sammen med resten av verket, verken under urfremførelsen, førstefremførelsen eller i løpet av Irgens-Jensens levetid. Dette underbygges av flere forhold. For det første eksisterer det ingen utøverinskripsjoner i de aktuelle sidene, slik som de mange dirigentmerknader som resten av kilden tydelig bærer preg av. For det andre eksisterer det pr. dags dato ingen kilder med orkestermateriale, hvor musikken fra disse 19 sidene inngår i verkteksten. For det tredje kan vi også konstatere at samtlige revisjonsendringer i kilde **A** har blitt påført først etter at de 19 sidene ble sammenteipet. Dette underbygges av flere sammenfallende funn i kilde **B** og (**A**)-**OM**. Det er derfor overveiende stor sannsynlighet for at urfremføringen av verket ble basert på en sterkt revidert versjon av verket, noe som peker at verket har på et visst tidspunkt eksistert i to ulike versjoner. Den reviderte versjonen av **A** dannet dermed grunnlaget for det som senere ble til det eneste tilgjengelige orkestermateriale til verket, kilde (**A**)-**OM** og kilde **B**. Utover nevnte forhold inneholder kilde **A** også ytterligere forslag til ulike kutt/sprang (VI=DE), og andre tilpasninger. Disse vil bli drøftet senere i dette kapitlet.

Av særlig interesse må det også nevnes at kilde **A** inneholder en rekke seksjoneringstitler som deler verket opp i ulike deler. Disse sammenfaller i henhold til komponistens opprinnelige program for verket, hvor de ulike delene er titulert med: «*Fanfare. Det var en gang. Vår i Viken. Skippertak. Tomtegubber. Døler på marken. Kulturdebatt. Tidehverv. Fanfare. Det er som isen smelter. Her er vårt hjem.*» Likevel må det presiseres at de fleste seksjoneringstitler i kilde **A** har på et gitt tidspunkt vært gjenstand for utstrykninger med blyant. Det er vanskelig å fastslå hvem har stått bak disse utstrykningene, men i en nærmere studie av kilden fremgår det samtidig at ikke samtlige titler har fått den samme reviderende behandlingen. For de seksjoneringstitlene som opptrer innenfor de 19 sammenteipede sidene er alle bevart i sin originale form. Rettere sagt dreier det

seg om seksjonstitlene «*Skipperak. Tomtegubber. Døler på marken. Kulturdebatt.*» Det er derfor overveiende stor sannsynlighet for at revideringen av kilde **A** ble igangsatt først etter at disse sidene ble sammenteipet. Det mest problematiske revisjonsinngrepet i kilde **A** knytter seg imidlertid til innsatsen av horn, tromboner og pauker ved øvetall 10. Ingen av disse innsatsene er notert i blekk, men er ført i blyant, etter at kilde **A** var ferdigstilt i blekk. Dette revisjonsinngrepet ble altså tilført på et senere tidspunkt, trolig en gang etter urfremførelsen, noe vi senere vil komme tilbake til. På samme måte som ved utstrykningen av seksjonstitlene, kan vi heller ikke her fastslå hvem som står bak disse innskriftene i blyant.

Kilde **B** ble derimot fremstilt av Irgens-Jensen som en avskrift. Trolig utfra den hensikt om å formidle verket i en noe sammenkortet form, uten de nevnte 19 sammenheftede sidene, seksjoneringstitler og andre endringer gjort i kilde **A**. Det er vanskelig å estimere tidspunktet for når prosessen med å transkribere noteteksten i **A**, over i avskrift **B**, fant sted. Men det er svært mange indisier som peker på at transkripsjonsprosessen ble trolig utført i stor hast. I løpet av denne transkripsjonsprosessen fremstår det som at Irgens-Jensen har tilført noe svært få revisjoner av noteteksten, hovedsakelig relatert til orkestrering og artikulasjon. Dog må disse forholdene vurderes i en større kontekst. I kollasjonen mellom kilde **A** og **B** avdekker vi at et stort omfang med korrekturer og utelatelser av viktige elementer i noteteksten, er utelatt i transkripsjonsprosessen mellom kildene. Som ved tilfellet med avskrift **C** i Irgens-Jensen *Klaverkvintett*, opptrer avskrift **B** i *Canto d'omaggio* med en omfattende mengde med mangelfulle informasjon. Disse gjelder foredragsbetegnelser, dynamikk, buer og artikulasjon, som igjen fører til at kilde **B** inneholder betydelige mengder med negative varianter, mangler og korrekturfeil. I lys av tidligere omtalte tendenser i komponistens *Klaverkvintett* må altså konklusjonen for vurderingen av denne kilden være den samme som med foregående tilfeller:

Tatt i betraktning det høye antallet negative varianter fremstår samtlige av disse tilfellene som et omfattende sett med systematiske forglemmelser, snarere enn å være et uttrykk for bevisste revisjonshandlinger.

Det er i tillegg utfordrende å vurdere på hvilken måte revisjonene i **B** også skulle kunne hevdes å representere bevisste revisjonshandlinger totalt sett. Det mest problematiske tilfellet for et slik standpunkt kommer særlig til syne i notetekstens mangler ved øvetall 10.

Det hviler en viss usikkerhet over hvorvidt samtlige stemmer i kilde **(A)-OM** er ført i hånd av komponisten selv. Det kan derimot fastslås at enkelte stemmer (som for eksempel orgel og kor) er autografer av komponisten, og det er overveiende stor sannsynlighet for at komponisten selv har autorisert dette materialet, gjennom ulike inngrep. Kilde **(A)-OM** bærer tydelig preg av å ha blitt benyttet under en rekke fremføringer av verket, og er det eneste tilgjengelige orkestermateriale, hovedsakelig fremstilt utfra kilde **A**. En dypere vurdering av denne kilden produserer derfor nye spor omkring komponistens revisjonsprosesser. Som tidligere nevnt ovenfor er innsatsene til horn, tromboner og pauker på øvetall 10 ført i blekk i **(A)-OM**. Med dette til grunn blir vurderingen rundt tidspunktet for dette revisjonsinngrepet avgjørende for konklusjonen i denne kildeevalueringen. Dette gir oss tydelige indikasjon på hvilken rekkefølge komponisten har arbeidet i, og en forståelse for hvordan disse innføringene først oppstod med blyant i **A**, og senere i blekk i **(A)-OM**. Videre gir det oss også indikasjoner på hvilket tidspunkt kilde **B** oppstod, og når denne ble ferdigstilt. Orkestermateriale bærer i tillegg tydelige spor av andre kutt og utelatelser, som kan relateres til ulike fremførelser. Opphavspersonene bak disse er derimot ukjente.

Betegnelsen **(A)-OM** må gis en videre forklaring. Til tross for at kilden utgjør det eneste tilgjengelige orkestermateriale til verket, inkorporer **(A)-OM** enkelte forskjeller i det notetekstlige innholdet. Særlig gjelder dette nevnte øvetall 10 og andre eksempler, som kommer til syne i kollasjonen av kilde **B** og **(A)-OM**. Likevel har kilde **(A)-OM** mest til felles med kilde **A**, snarere enn **B**, og får dermed sin kildebenevnelse deretter.

I kildevurderingen av *Canto d'omaggio* må vi konkludere med at verket, slik det fremstår i de to partiturlildene **(A** og **B**), faktisk eksisterer i to ulike versjoner. Men her må det tilføyes at det kun er kilde **A**, som legemliggjør de to ulike versjonene, da de 19 sidene er fullstendig utelatt i kilde **B**. Irgens-Jensen utelot også samtlige seksjonstitler i **B**, som da bør forstås som én mulig avbildning av verkets siste versjon. Gjennom den

omfattende transfigurasjon som kilde **A** var gjenstand for, valgte komponisten å forlate det utenommusikalske programmet som lå til grunn for den første versjonen av verket. Dermed forlot han også det opprinnelige konseptet som lå til grunn for komposisjonen.

I de tre omtalte kildene er vi i stand til å observere de ulike stadiene i revisjonsarbeidet hvor vi i all hovedsak kan konstatere at kilde **A** inneholder den største mengden med revisjoner og endringer. Tidspunktet for revisjonsinngrepene i dette verket gir oss en klar forståelse av hvilken rekkefølge komponisten har arbeidet i. Kilde **A** ble levert til komposisjonskonkurransen i 1950, hvor verket mottok første pris. Men før det ble urfremført måtte verket revideres og forkortes noe, trolig ut av hensyn til akustiske forhold og verkets totale varighet. Kilde **A** ble dermed forkortet ved å utelate de 19 omtalte partitursidene, og den forkortede versjonen dannet grunnlaget for stemmeutskriften (**A**)-**OM**. Orkestermaterialet i (**A**)-**OM** ble deretter ferdigstilt, og følger derfor partituret i kilde **A**, hvor sistnevnte opererte i dette forholdet som et masterdokument. Siden kilde **A** var den eneste tilgjengelige partiturskilden som dirigenten kunne benytte i sitt arbeide, var det også behov for en sekundær partiturskilde som inkorporerte de samme kuttene som foreligger i **A**. Dette var derfor utslagsgivende for fremstillingen av kilde **B**.

Ca. 1 eller 2 år etter urfremførelsen melder det seg igjen et nytt behov for å utelate ytterligere takter i kilde **A** og det foreslås et nytt kutt i verket. Denne gang mellom øvetall 8 og 10, som er videre indikert med et VI=DE i kilde **A**. Denne utelatelsen ble trolig foreslått i tilknytning til at verket skulle fremføres under en festforestilling på Nasjonalteateret, i forbindelse med Vinter-OL i Oslo, i 1952. Partiet som ble foreslått utelatt, inneholder en nokså neddempet karaktermusikk som trolig ikke ville ha passet inn i den rammen som verket da skulle fremføres i. Men siden partiet frem til øvetall 8 innehar en betydelig karaktermessig oppbygning, vil spranget mellom øvetall 8 og 10 oppleves som et uhenksommessig antiklimaks og dynamisk dropp. Idéen om å tillegge en ny innsats i horn, tromboner og pauke ved øvetall 10 oppstår trolig derfor utav dette behovet, og nedtegnes først i blyant, i kilde **A**. Det er uvisst hvem som stod bak denne ideen som naturligvis *kan* tilskrives komponisten selv. Men siden kilde **A** var i dirigent Odd Grüner-Hegges private eie fra 1950 frem til 1973, er det en viss sannsynlighet for at blyantinskripsjonen også kan stamme fra ham. Det betyr dog ikke at Irgens-Jensen stilte seg likegyldig til denne. Tvert imot foreligger det sterke indiser på at komponisten omfavnet idéen, da vi med stor sikkerhet kan fastslå at det var komponisten selv som stod bak revideringen av denne innsatsen i (**A**)-**OM**. I de dype kildekritiske analysene av øvetall 10 i (**A**)-**OM**, bærer stemmene tydelig preg av at disse tillagte innskriftene er ført i blekk av komponisten selv. Med denne aktive handlingen, endres også vår forståelse av kildehierarkiet.

Som utgangspunkt for det tekstkritiske arbeide ble kilde **B** opprinnelig valgt som hovedkilde, da denne noe naturlig utpekte som komponistens *Fassung letzter Hand* relativt tidlig i prosessen. Kilde **B** formidler det som tilsynelatende fremstår som siste versjon av verkets notetekst, men sammenfaller bare delvis med verkets eneste tilgjengelige orkestermateriale, (**A**)-**OM**. Men siden vi kan konstatere at komponisten selv inkorporerte de omtalte innsatsene på øvetall 10 i (**A**)-**OM**, forskyves vektingen av kildene. Dette underbygger det faktum at komponisten selv autoriserte stemmematerialet i større grad enn hva vi normalt venter fra en slik kilde. Hvorvidt det var eksterne stemmeskrivere involvert i arbeidet med å fremstille flere av disse stemmene på et tidligere tidspunkt, blir derfor av en noe sekundær vurdering. For gjennom komponistens inngrep ved øvetall 10, autoriserte også komponisten den aller siste revisjonshandlingen av materialet. Denne kilden utpeker seg derfor med stor sikkerhet, som den kilden som avspeiler komponistens senest sanksjonerte intensjoner, med nærmest mulige margin. Noe oppsiktsvekkende kan man hevde at en form for komponistens *Fassung letzter Hand* representeres i orkestermaterialet (**A**)-**OM**, hvilket betyr at sistnevnte kilde utpeker seg som den nye utgavens hovedkilde. Jeg tilføyer her *en form for*, da denne versjonen av siste hånd inkorporerer en sammenblandet versjon som både forankrer opphavet fra **A-PREV/A** og det siste revisjonsinngrepet i **B** og **A**. Det foreligger altså et høyst utradisjonelt valg av hovedkilde for den nye utgaven av *Canto domággio*, da man sjeldent anvender stemmemateriale som hovedkilder i kritiskvitenskapelige utgaver.

2.5.3 Symfoni i d-moll (1942/57)

The Chronology of the Sources

Source	Localization at N-Oum	Type	Content	Date of origin
SK	Mus.ms.a 5840, 5841, 5863: g	Sketches	Sketches	1930(?)–40
A	Uncatalogued	Score	Manuscript/autograph	1940–1942/52
A KL	Uncatalogued	Piano reduction	Autograph	1940–1942
A 1	Mus.ms.a 5863: d	Score reduction	Autograph, for ass. cond.	1945
A-OM 1	LIJ Sinfonia	Parts	Orchestral material	1945
A-OM 2	Unknown	Parts	Orchestral material	1945
KL EX	Mus.ms.a 5863: e	Piano reduction	Autograph, excerpts	1945
B	LIJ Sinfonia	Score	Copy/autograph	1956/57?
B-OM	LIJ Sinfonia	Parts	Orchestral material	1956/57?
TN	Mus.ms.a 5863: f	Text note	Autograph	1956–57 (ca?)

Som i kildediagrammene til *Klaverkvintett* og *Canto d'omaggio*, er også kildeoversikten til *Symfoni i d-moll* utformet på en kronologisk forståelse av kildenes opphav. På samme måte som ved de to foregående underkapitler er de alfabetiske katalogiseringsbetegnelser i venstre kolonne fordelt etter datering av de forelagte kildene. Det betyr at partituret i kilde **A** antas å være eldre enn partituret i kilde **B**. Og utfra dateringen til kilde **B** er det nærliggende å anta at denne representerer komponistens *Fassung letzter Hand*. I betraktelig større grad fra foregående underkapitler må vi her trekke frem at det foreligger en mulighet for at kildelisten ikke er komplett. Som tidligere nevnt i avhandlingen befinner man seg fortsatt i en situasjon hvor nye kilder til stadighet dukker opp, og denne avhandlingen gikk i støpeskjeen samtidig som de nye kildene ble overført til Nasjonalbiblioteket. Et slikt utgangspunkt vil naturligvis også gripe inn i kildevurderingen, hvor en rekke betraktninger ikke får kommet med i en endelig helhetsvurdering. Av den grunn er utgavearbeidet på *Symfoni i d-moll* og *Canto d'omaggio* enda ikke ferdigstilt.

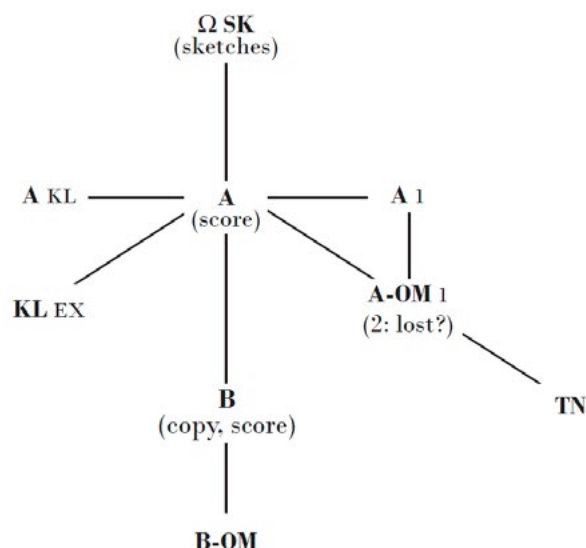
I dette kildediagrammet ser vi at det foreligger en kilde som betegnes som **A KL**.⁴³² Som vi tidligere gjorde oss kjent med i kap. 2.3 benyttet Irgens-Jensen i stor grad klaverpartitur i utformingen av sine orkesterpartiturer, i tillegg til å anvende disse i andre praktiske sammenhenger.⁴³³ Vi observerer at det også eksisterer en partiturreduksjon i kildelisten, i form av et partitur som er utformet til en assistentdirigent⁴³⁴. Denne kilden er betegnet som **A 1** og vil bli ytterligere beskrevet i kildeevalueringen nedenfor, i tillegg til andre sentrale trekk ved kildene.

Følgende stemma kan legges til grunn utfra kildelisten til Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll*: (Figur 4)

432 «The Piano reduction is carried out in pencil, and is placed underneath the score on every page in source **A**.» Viser til upublisert forskningsresultat fra den nye kritiske utgaven av Irgens-Jensen *Symfoni i d-moll*. (Holm 2023: 214)

433 Som i klaveruttog og -reduksjoner

434 Betegnet som hjelpedirigent i kilden.



Figur 4: *Symfoni i d-moll*. Stemma / filiasjon.

På samme måte som i tilfellet med klaverkvintetten og *Canto domággio*, synliggjør stemmaet en midlertidig avbildning av den forståelsen jeg har dannet meg av slektskapsforholdet mellom kildene til verket. Igjen må jeg understreke begrepet *midlertidig avbildning*, da alle kildevurderinger må anses å være temporære og stedbundne vurderinger, noe som også samsvarer med samme konklusjon fra forrige underkapittel. I tillegg er vi nå allerede kjent med at man muligens ikke sitter med alle tilgjengelige kilder til verket. En slik vurdering blir da særlig relevant for tilfellet *Symfoni i d-moll*, hvor alle kildevurderinger kan bli omrokkert om man brått får tilgang til ukjente kilder.

Slik det fremgår av stemmaet eksisterer det flere stemmesett med orkestermaterialet til dette verket, hvor det også fremgår klart hvilke stemmesett som utledes av hvilke kilder. Samtidig noterer vi oss at kilde **A-OM2** er oppført i stemmaet som potensielt tapt for ettertiden. Dette forholdet vil bli ytterligere kommentert i kildeevalueringen. Vi kan også observere at stemmesettene kobler seg således på de to ulike partiturene i stemmaet, noe leseren bør merke seg da det indikerer at det her kan være snakk om ulike versjoner av verket. Vi skal i denne sammenheng særlig ta med i betraktningen at verket har blitt formidlet gjennom NB noter, med ett partitur og ett stemmesett over årenes løp. Disse har henholdsvis vært kilde **B** og **B-OM**. Dette legger premisset for hvordan vi først møter og senere danner en forståelse av verket. Med dette til grunn skal vi nå ta for oss ulike noteeksemplere fra kildene til *Symfoni i d-moll*, hvor eksemplene vil kommenteres enkeltvis. (Noteeksempel 58).

1. **I.**

Allegro moderato (M.M. = ca. 116)

pp *Solo*

Sinfonia
(*Re minore*)

I.

Allegro

Ludvig Jørgens Jensen

Noteeksempel 58: *Symfoni i d-moll*, første takter fra sats I. Kilde A (1942) / Kilde B (1956/57?).

Med sterke likhetstrekk til de tendenser vi så i samspillet mellom manuskript **B** og avskrift **C** i klaverkvintetten, avdekker kollasjonen mellom kilde **A** og **B** til symfonien flere av de samme problemstillingene. Likevel skal vi se utover i avhandlingen at jeg vurderer utviklingen i de to verkene nokså forskjellig fra hverandre. Når jeg nå belyser en del problematiske trekk ved kilde **B**, gjør jeg dette i forlengelse av den vurdering som forelå av denne kilden i kap. 2.3.

I ovennevnte noteeksempel fremgår det tydelig at noe konkret har blitt til noe mer åpent. Tempoindikasjonen har her gjennomgått en noe reduserende utvikling, noe vi kjenner igjen fra tendensen i klaverkvintetten hvor begrepet *Allegro molto moderato* i kilde **A** og **B**, endret seg til *Allegro moderato* i **C**. I utgangspunktet kan jeg

være åpen for at en slik utvikling kan inneha kvalitative aspekter ved seg. Og om jeg da skal opprettholde idealet om «*det individuelle*» som Grier i stor grad argumenterer for, skal erfaringen fra klaverkvintetten ikke egentlig overføres og benyttes i vurderingen av symfonien. Likevel merker jeg at i sammenligningen mellom tempoindikasjonene i symfonien, billedliggjør den første tempobeskrivelsen mer om komponistens plan for verket, enn den siste. Og selv om jeg vurderer den første som en mer konkret og strengere artikulering av komponistens vilje, vurderer jeg den allikevel ikke som *for* streng. Her observerer vi at komponisten tross alt benytter en *ca.*-betegnelse i tempoindikasjonen. I tillegg sier den noe om at verket har en sterkere forankret kontakt med en firendelpuls, kontra en puls som forankres på én i takten ($\downarrow = ?$). Sistnevnte alternativ er ikke nødvendigvis problematisk i innledningsfasen av verket, men for en dirigent som ikke er kjent med satsens kompleksitet kan en *allegro*-betegnelse noe motstridende indikere noe som også kan gå raskt på én. Med andre ord er jeg kritisk til at tempoindikasjonen i **B** kanskje er *for* åpen. I en slik vurdering er jeg fullt klar over at jeg lar min subjektive mening prege vurderingen av de to eksemplene. Men heldigvis hviler min subjektive mening på statistiske forhold og en kontekstuell forståelse som leseren gradvis innvies i, utover i avhandlingen. I dette tilfelle vil jeg i tillegg peke tilbake på argumentet som tidligere ble belyst i underkapittel 2.5.1 *Klaverkvintett*. En tempobetegnelse kan med andre ord også ta opp i seg en beskrivelse som ikke bare retter seg mot ett tempo alene, men også indikere andre nivåer som sporer inn i domenet med foredragsbetegnelser. Tempobetegnelsen kan dermed også ta mål av seg av å gi oss en utvidet og forhøyet forståelse av en musikalsk dramaturgi som komponisten har forestilt seg. Da sporer tempo og foredragsbetegnelsen seg rettere sagt inn mot temperaturen og atmosfæren til enhver musikalsk situasjon. Dette må vi da kunne ta høyde for når vi vurderer de tempobetegnelser som opptrer i de ulike kildene. (Noteeksempel 59).

Noteeksempel 59: *Symfoni i d-moll*, t. 152–157 i sats I. Kilde A (1942) / Kilde B (1956/57?).

I neste noteeksempel ser vi nok et tilfelle hvor det som er helt sentral informasjon for en utøver (her dirigenten), utelates i avskriften **B**. Om vi først konsentrerer oss om elementene i **A** ser vi at komponisten har revidert tempoinstruksjonen (*Ritard e dimin.* _ _ _ _), til (*non troppo rit.*) i blyant. Men slik det fremgår av kilde **A** er betegnelsen *Calando* ikke strøket ut, hvilket peker på at komponisten vurderer å sammenkoble begrepene *Calando* og (*non troppo rit.*) i en stabling over øverste notelinje. Et slikt innsyn avdekker to viktige aspekter for vurderingen videre. Det første er hvordan vi videre skal forholde oss til utstrykninger som forekommer i blyant i kilde **A**. Disse forekommer nokså vilkårlige og følger ingen prinsipielle tendenser i forhold til hva som strykes og endres, eller ikke. Det andre aspektet peker derimot på hvordan vi skal forholde oss til at kilde **B** ikke formidler det som må anses å være relevant informasjon for utførelsen⁴³⁵ og fremførelsen av verket. Om vi isolert hadde betraktet og vurdert at betegnelsene *Calando*, (*Ritard e dimin.* _ _ _ _) og (*non troppo rit.*) ble utelatt i kilde **B**, kunne vi nokså uanstrengt hevde at disse var gjenstand for bevisste utelatelse av komponisten. Men om vi vurderer disse utelatelsene i forhold til de mange negative varianter som opptrer gjennom hele kilden, endres gradvis vår helhetlige forståelse av kilden. I et tilbakeblikk har jeg for eksempel redegjort for en rekke andre problematiske trekk ved kilde **B**, i kap. 2.3.3, kap. 2.4.1.1 og 2.4.1.2. I tillegg blir kilden også vurdert i forhold til de tendenser som kommer til syne i den samlede vurderingen av de tre omtalte verker i dette prosjektet. Og i en slik helhetlig vurdering dreier vår forståelse av denne kildens negative mangler over i en annen retning. Da må vi rettere sagt diskutere den fraværende informasjonen som

435 «For å kunne forstå edisjonen som utførelse, må vi definere utførelsesøyeblikket til også å gjelde forberedelsene på øverrommet og nedtegningene i noten.» (Sorbø 2017: 3)

opptrer i kilde **B** som en gjennomgående tendens i komponistens avskriftspraksis, noe vi vil drøfte videre i neste kapittel. Vi skal over til neste noteeksempel som underbygger det samme inntrykket, men som allikevel også peker ut nye vurderinger av kilde **A**. (Noteeksempel 60).

Noteeksempel 60: *Symfoni i d-moll*, t. 162–165 i sats I. Kilde **A** (1942) / t. 163–165 i sats I. Kilde **B** (1956/57?).

I noteeksempel 60 ser vi igjen at tempobetegnelsen med tilhørende metronomindikasjon er fullstendig utelatt i kilde **B**. Allikevel bidrar observasjonene av kilde **A** til å løfte noen sentrale perspektiver for diskusjonen videre. Som jeg nevnte i forrige avsnitt ser vi nå at det utpeiler seg en litt mer sentral diskusjon om hvordan man videre skal forholde seg til rettelsene som forekommer i blyant, i **A**. I betraktningen av disse blyantrettelsene må man på prinsipielt grunnlag også vurdere hvorvidt man skal beholde alle tempoindikasjoner slik disse opptrer i blekk fra komponisten, eller om man skal forholde seg til endringene i disse. Det som vanskeligstiller slike vurderinger betraktelig er at partituret som ligger til grunn for kilde **A**, var det eneste tilgjengelige partituret til verket i ca. 15 år. Det betyr at også denne kilden bærer tungt preg av å ha blitt benyttet under flere fremførelser av verket og inneholder en rekke blyantinskripsjoner av både utøvere og komponist. Å skille disse fra hverandre, er som allerede nevnt, ganske utfordrende. Om vi for eksempel vurderer noteeksempel 59 og 60 mot hverandre, kan vi med større sikkerhet fastslå at det er komponistens håndskrift som fremkommer i noteeksempel 59. Derimot kan vi på langt nær være like sikre i vurderingen av utstrykningen i noteeksempel 60. Ergo kan vi ikke konkludere hundre prosent med at det er Irgens-Jensen som stod bak denne utstrykningen. Men en prinsipiell diskusjon om hvordan vi tilnærmer oss de ulike blyantinskripsjonene i kilden, er helt nødvendig i utarbeidelsen av den nye utgaven videre. (Noteeksempel 61).

Noteeksempel 61: *Symfoni i d-moll*, t. 230–232 i sats I. Kilde A (1942) / t. 204–214. Kilde B (1956/57?).

Igjen avdekker vi samme tendens som i klaverkvintetten, hvor foredragsbetegnelser ikke har kommet med i transkripsjonsarbeidet og i arbeidet med å fremstille partitur **B**. Her gir foredragsbetegnelsen en nokså konkret informasjon om hvordan disse taktene skal utføres og hva som er idealet for hvordan det skal klinge. *Poco fugitivo* henspiller på noe som enten skal være litt flyktig eller litt flytende, avhengig av kontekst. Derimot kan et fravær av denne informasjon, slik det fremkommer i kilde **B**, resultere i mer motstridende utførelser, som for eksempel en mer statisk og konkret musikalsk utførelse. Det er interessant å vurdere at denne informasjon først var tilgjengelig for musikerne, for at den senere ikke var det. Endret Irgens-Jensen mening om hvordan han ønsket at dette skulle utføres, eller var det andre årsaker som lå til grunn for at det ble utelatt? (Noteeksempel 62).

Handwritten musical score for *Symfoni i d-moll*, measures 204–213 in the first movement. The score is divided into two systems. The top system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Cb.). The bottom system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The score is marked "Poco rit... a tempo" and "Tranquillo". The page number "- 36 -" is centered between the systems. A circled number "25" is visible in the bottom right corner of the second system.

Noteeksempel 62: *Symfoni i d-moll*, t. 204–213 i sats I. Kilde A (1942) / Kilde B (1956/57?).

I siste noteeksempel fra *Symfoni i d-moll* ser vi samme tendens som omtalt tidligere i dette underkapittelet. Relevant informasjon om foredraget er fullstendig utelatt i **B**. Dette stiller seg på linje med de samme erfaringer vi gjør oss i vurderingen av lignende tilfeller i klaverkvintetten og i flere tilfeller innad i symfonien. I en slik vurdering er det særdeles utfordrende å argumentere for at disse negative manglene representerer bevisste utelatelser fra komponistens hånd. Og i en videre utledning fra dette er det ytterligere utfordrende å skille mellom det som da er bevisst utelatelser fra komponisten kontra det som fortøner seg som forglemmelser i komponistens transkripsjonsarbeid. Slik vi ser dette mangler i kilde **B** representerer dette fraværet av informasjon noe mer enn at utøverne ikke får tilgang på relevant informasjon. Det representerer også et stadium hvor komponisten ikke evner å invitere utøverne inn i den foredragssfæren han opprinnelig, og egentlig, har sett for seg, i fremtidige fremførelser av verket. Hvorfor han derimot velger å forlate dette kommunikasjonsaspektet ved sin egen notasjon i avskriftene, er uvisst. Men som vi senere skal se utover i avhandlingen, er det en rekke relevante hendelser og årsaker som kan bidra til å forklare hvorfor komponistens foredragsvilje blir mer fraværende utover i verkenes levnetsløp. Dette peker også på et annet interessant aspekt for tilnærming og tolkning av avskriften **B**, og vår forståelse av verkets utvikling på et mer overordnet nivå. For det peker oss i retning av hvorvidt vi leser og fortolker verket opp mot to ulike forståelseskontekster. Vurderer vi kilde **A** til å holde og representere en sen senromantisk konstruksjon og avbildning av verket på en side? Eller vurderer vi kilde **B** til å representere en mer stringent og rasjonell neoklassisk gjengivelse av verket på den andre siden? Lignende betraktninger vil bli drøftet senere i avhandlingen.

Med disse observasjonene og vurderingene til grunn vil vi få følgende midlertidige kildeevaluering til dette verket.

Kildeevaluering av Irgens-Jensens Symfoni i d-moll (1942/57)

Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll* er omsluttet av en noe kompleks kildesituasjon. Ingen av kildene, verken skisser eller manuskripter, er datert av komponisten. Dette samsvarer således med erfaringen vi har trukket ut av kildearbeidet til verkene *Canto d'omaggio* og *Klaverkvintett*. Forskningen på Irgens-Jensens notasjonsstil og hans utvikling gjennom denne, har derfor vært retningsgivende for prosessen med å finne frem til en anvendbar datering av hver enkelt kilde. Derimot har studiet av hvordan verket har utviklet seg frem til en formhelhet, bidratt til å avsløre hvordan komponisten har arbeidet med å fremstille verket over tid, gjennom å legge til, forkaste, endre og revidere. I forlengelse av disse vurderingene har kollasjonen av kildene avdekket at små detaljer som dynamikk, buer og artikulasjon, ofte har blitt glemt i transkripsjonsprosessen av noteteksten, fra en kilde til en annen. Disse forholdene vil bli tydeligere beskrevet senere i dette kapittelet.

Irgens-Jensens skisser (SK) til *Symfoni i d-moll* vurderes til å representere de eldste kildene til verket. Skissene, som er ført i sort blekk og grå blyant, foreligger i en tydelig usortert tilstand, slik disse er arkivert og katalogisert ved Nasjonalbiblioteket i Oslo. Skissene er ført på en rekke lølblader og enkeltsider, og fremstår som utkast og ideer som senere har dannet grunnlaget for det utkastet som har lagt til grunn for utformingen av kilde A. Allikevel må det tillegges at skissene har spilt liten rolle i utformingen av den nye utgaven av dette verket. Kilde A forble i Irgens-Jensens eie gjennom hele livet og dateringen av denne kilden er derfor utfordrende. Blant annet er vi kjent med at Irgens-Jensen forsøkte å revidere sine verker fra tid til annen gjennom hele livet. Disse revisjonsinitiativene kunne rette seg mot både små og større detaljer som skulle bidra til å gjøre den musikalske og notetekstlige artikuleringen av verket tydeligere.

Kilde A er ført i blekk og blyant og inneholder et omfattende sett med endringer og til dels komplekse revisjoner. Allikevel fremstår kilden som presist og detaljert utfylt der hvor andre kilder synliggjør mer problematiske anliggender, og kilden fremstår derfor konsistent i de aller fleste vurderinger. Tatt i betraktning at manuskriptet var i Irgens-Jensens eie hele livet, er komponistens revisjoner i kilden tydelige, hvor flere av endringene forekommer i blyant, kniv, blekk, og fargeblyanter. I tillegg er flere sider, og lengre parti av verket, sammenteipet og sammenheftet med binders. De midlertidige studiene av kilde A har gitt et detaljert bilde på hvordan verkets første og andre sats har gjennomgått ulike faser med revisjoner og endringer i årene mellom 1945–1952. Disse revisjonsfasene bærer tydelig preg av å ha blitt utført av komponisten, men her må det også tillegges at kilden er tydelig preget av ulike sett med omfattende dirigentinskripsjoner. Disse kan i særlig grad knyttes opp til dirigenten for de første fremførelsene av verket; Odd Grüner-Hegge, som også var tungt involvert i verkets senere revisjonsfaser. I særlig grad må vi her nevne revideringen av verkets første og andre sats, samt den totale utelatelsen av symfoniens tredje og siste sats. I de midlertidige studiene av kilde A observerer vi at verkets første sats ble gjenstand for to omfattende kutt, på henholdsvis 28 og 96 takter hver. Vi observerer også mindre kutt, korreksjoner, revideringer og utelatelser i symfoniens andre sats, som samlet sett kun utgjør en total mengde på 14 takter. Disse kan også tilknyttes Grüner-Hegges arbeid med verket. I en videre vurderingen av kilde A må det også tillegges symfoniens andre sats, hadde opprinnelig et større kutt på 73 takter, som vi med større sikkerhet kan fastslå at komponisten reviderte selv. I dette utdraget hadde Irgens-Jensen opprinnelig utformet et lengre parti med et *banda interna*, det vil si en liten gruppe trompeter og skarptromme som han ønsket plassert utenfor scenen. Utfra bearbeidelsene i kilde A later det til at komponisten valgte å forlate denne idéen, trolig en gang etter urfremførelsen, i perioden mellom 1945–1952. Men om det var komponisten selv som først tok initiativet til denne endringen, eller om revisjonen ble foreslått utfra praktiske hensyn (evt. andre forhold) av Grüner-Hegge, kan vi ikke fastslå. Derimot må vi midlertidig konkludere med at vurderingen rundt dette omfattende partiet blir av noe mindre viktighet, da vi med større sikkerhet kan fastslå at Irgens-Jensen selv valgte å utelate dette partiet, i forbindelse med revisjoner av kilde A.

Kilde B ble opprinnelig ferdigstilt av komponisten som en renskrift i den hensikt om at kilden skulle ligge til grunn for en mulig utgivelse av verket ved Norsk Musikforlag. I tillegg bar kilde A tydelig preg av stor slitasje etter å ha vært benyttet av dirigenter for samtlige fremførelser av verket, da kilden lenge utgjorde det

eneste tilgjengelige partituret på verket. Dog innehar kilde **B** en rekke problematiske og mangelfulle trekk som vanskeliggjør dens evne til å bære verkets notetekst som en renskrift, hvilket medfører at kilden heller fremstår som en mangelfull avskrift med enkelte revisjonsinngrep. Prosessen med å transkribere kilde **A** over til et nytt manuskript (**B**) fant sted i årene 1956–57, omtrent 15 år etter at verket først ble komponert. I løpet av denne transkripsjonsprosessen valgte Irgens-Jensen å tilføre enkelte revisjoner av noteteksten, hovedsakelig relatert til mindre kutt av enkelte takter, i tillegg til noen få parti som fikk en mer transparent utforming. Derimot er det en del indisier som peker på at transkripsjonsprosessen må ha foregått i nokså stor hast, da vi har avdekket et stort omfang med korrekturer og utelatelser av viktige elementer i noteteksten. Som ved tilfellet i Irgens-Jensen *Klaverkvintett* og *Canto domaggio*, opptrer avskriften (**B**) også her med nokså utilstrekkelige informasjon om foredragsbetegnelser, dynamikk, buer og artikulasjon, noe som fører til at den inneholder nevneverdige mengder med negative varianter, mangler og korrekturfeil. I lys av tidligere nevnte tendenser, og slik det foreligger på nåværende tidspunkt, må altså konklusjonen for kilde **B** være den samme som ved ovennevnte kildevurderinger:

*Tatt i betraktning det høye antallet negative varianter, fremstår manglene som et omfattende sett med systematiske forglemmelser, snarere enn å være et uttrykk for bevisste revisjons handlinger. Men til tross for det høye antallet negative varianter fremstår kilde **B** som en interessant kilde, særlig om man tar kildens positive varianter med i betraktningen.*

Kilde **A KL** er et klaveruttog som er utformet i blekk og blyant, og er plassert underst på hver side i kilde **A**. Kilde **A I** er et redusert partitur som opprinnelig avstammer fra kilde **A**. Det reduserte partituret er utformet til en assistentdirigent, i forbindelse med den musikalske ledelsen av et «offstage ensemble» (et *banda interna*). Kilden består av 8 paginerte sider og er utført i blekk i komponistens håndskrift. Rettelser av noteteksten forekommer med grå og rød fargeblyant, samt kniv (barberblad). Orkestermaterialet i **A-OM1**⁴³⁶ og **A-OM2**⁴³⁷ er pr. dags dato ikke grundig nok evaluert, verken for denne avhandlingen eller i det pågående utgavearbeidet. Dette kan først og fremst forklares med at vi er kjent med at en rekke stemmer til disse kildene er fortsatt ikke overlevert til Nasjonalbiblioteket.⁴³⁸ Orkestermaterialet i kilde **B-OM** fremstår derimot som en interessant sekundær kilde i utgavearbeidet, da den ført i hånd av komponisten. Stemmematerialet som inngår i denne kilden har blitt benyttet ved en rekke fremførelser av verket og kan derfor belyse enkelte revisjonsspørsmål relatert til denne versjonen, som i stor grad korresponderer med kilde **B**.

I begge partiturløpene er vi i stand til å observere de ulike stadiene av revisjonsarbeidet og hvordan verket gjennomgikk nevneverdige utviklinger gjennom årene. I all hovedsak må vi kunne hevde at kilde **A** inneholder det største antallet revisjoner og endringer. I likhet med *Canto domaggio* eksisterer det flere versjoner av verket i denne kilden, hvor vi finner grunnlaget for minst tre ulike versjoner. Det vil si både den opprinnelige førsteversjonen, en revidert andreversjon som lå til grunn for oppførelsene i årene 1946–1952, og en ny revidert tredjeversjon som eksisterte fra perioden 1952–1956/57. Avskriften i kilde **B** oppstod som nevnt i årene 1956/1957 hvor verket ble gjenstand for mindre endringer og revisjoner under transkripsjonsarbeidet, og er derfor den yngste kilden av de to partiturene. Men til tross for kilde **B**s mange problematiske trekk fremstår denne kilden i all hovedsak som komponistens *Fassung letzter Hand*. Samtidig må vi også konstatere at kilde **A** forvalter verkets notetekst med høyest autentisitetnivå, til tross for at denne kilden også legemliggjør de tre ulike versjonene som eksisterer av verket.

Tatt i betraktning de mange ulike versjoner som da foreligger mellom kilde **A** og **B**, må vi midlertidig konkludere med at valg av hovedkilde for denne utgaven omslutes av et større dilemma. Dette skal jeg komme nærmere inn på utover i avhandlingen. Men for dette kapitlet, og for konklusjonen av kildeevalueringen i den nye utgaven, vil jeg her sterkt argumentere for at den nye utgaven bør ha to ulike hovedkilder. Dermed

436 Holm 2023: 214

437 Holm 2023: 215

438 Viser til upublisert forskningsresultatet i tilknytning til den nye kritiske utgaven av Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll*. Holm 2023: 214–215

argumenterer jeg også implisitt for at den nye utgaven bør presentere og inneholde en sammenstilling av *to ulike versjoner* av dette verket, side ved side.

I denne sammenheng er det samtidig naturlig å peke på hvilke kilder som utmerker seg som potensielle hovedkilder i det kritiske utgavearbeidet på *Symfoni i d-moll*. Tatt i betraktning de mange problematiske trekk som følger kilde **B** er det nærliggende å se nærmere på hvorvidt kilde **B-OM** kan være en potensiell hovedkilde for den tosatsige versjonen fra 1952. En slik hovedkildepraksis vil da følge de erfaringer vi gjorde oss fra kildeevalueringen til *Canto d'omaggio*.

For den tresatsige versjonen er det derimot nærliggende å vurdere kilde **A** og **C**⁴³⁹ som potensielle hovedkilder for den nye utgaven.

Noen avsluttende vurderinger.

I lys av kildeevalueringen til *Symfoni i d-moll* og *Canto d'omaggio* ser vi også et klart behov for å drøfte hvordan vi skal forholde oss til de mange ulike kutt og sprang som forekommer i disse verkene. Nærmere bestemt hvordan vi forholder oss til at begge verk har vært gjenstand for omfattende kutt – noen mer dramatiske enn andre, og hvor lengre parti av noteteksten senere har blitt utelatt i revisjonsarbeidet. I vurderingen av disse er det naturlig å spørre seg følgende: Hvorfor er det egentlig behov for å studere det som befinner seg innenfor de sammenteipede sidene i *Canto d'omaggio*? Eller å åpne opp og se videre inn i de mange partiurstidene som er sammenheftet med binders i *Symfoni i d-moll*?

I en kontekstuell vurdering av disse må vi konstatere at komponisten selv aldri *forsøkte*, eller *valgte*, å fjerne disse partiene *helt*, fra de to eldre partiturlildene til *Canto d'omaggio*⁴⁴⁰ og *Symfoni i d-moll*⁴⁴¹. Komponisten valgte heller altså å ivareta de sammenheftede sidene, dog uvisst av hvilken grunn, som en del av kildenes totale helhet. Vi kan derfor vurdere det slik at om Irgens-Jensen hadde vært skråsikker på at samtlige kutt skulle utelates, og at disse omfattende inngrepene var et helt tilbakelagt stadium for komponisten, så kunne han selv ha valgt å fjerne⁴⁴² disse sidene på et totalt grunnlag. Enten ved at han tok dem helt ut av kildene, eller at han ville utskravert de overflødige taktene i blekk. Men slik det fremgår av kildene valgte han altså ingen av disse løsningene. Når vi derimot avdekker at kilde **B** i *Symfoni i d-moll* har utskraverte takter i blyant, er det, som tidligere nevnt vanskelig å vite om det er komponisten eller ulike dirigenter som står bak disse. Men om det da var komponisten som stod bak disse utstrykningene, betyr det at vi vil vurdere disse utskraverte taktene annerledes fordi skraveringen forekommer i blyant og ikke blekk?

Gjennom et innsyn i disse sammenheftede sidene får jeg som redaktør og edisjonsfilolog en forståelse av hvordan verkene oppstod som helheter, og hvordan komponisten arbeidet med verkene videre. Jeg opparbeider meg også en forståelse av hvordan verkene utviklet seg i årene som fulgte. Og det er dette som nå ligger

439 «Source [C]: Score, autograph, MIC. Titlepage: Kastellvn. 20 / Nordtrand, Oslo / Symfoni / III / Rondo marziale / Rondo marziale / Ludvig Irgens Jensen. Everything except III seems to be added later not in the composers handwriting. Several emendations in pencil, and in red and blue crayon. Includes also an early version of the ending (originally pages 248–255). Undated. [...] The manuscript autograph score of the third movement was written for the first performance of the Symphony, and was originally bound together with the two first movements. Later it was separated from the large score. (This earliest autograph score for the two first movements are kept by Olav Irgens-Jensen). Underneath the score, on every page, there is a piano reduction in autograph. This can sometimes be helpful, especially where there is doubt about the pitch of a note. [...] The autograph-score, source [C], is used for performances, and does contain some “conductor markings”. There are also several markings of sketched reorchestrations very likely to be in the composer’s handwriting. This causes the most difficult dilemmas in the editing process. Olav Irgens-Jensen, the son of the composer, states that the composer planned to revise the movement. Very few of these revisions have reached the orchestral parts, showing that they even might have been done quite late in the life of the composer. These planned changed are not very clear/readable, and can thus not be used as a basis of a “revised version”. But some of them are quite strongly/clearly written into the score, and might even be found in the orchestral material. We have incorporated some of few them into our edition. Such cases are always stated in the Critical Commentary.» (Engeset sitert i Holm 2023: 216–217) Kilde **C** er ikke omtalt i dette kapittelet da evalueringen av denne kilden ble foretatt av Engeset i 2009. Viser også til prosjektbeskrivelsen for dette forskningsprosjektet, som beskriver avgrensningene til dette prosjektet nærmere.

440 Kilde **A**

441 Kilde **A**

442 Gjennom å skjære/splitte de ut partituret, eller ved å utskravere de aktuelle taktene helt med blekk. Dette ser vi er en praksis i blant annet enkelte av kildene til *Klaverkvintett*.

til grunn for hva vi drøfter videre i denne avhandlingen. Det vil si hvordan komponisten selv forholdt seg til revisjonsarbeidet, til begreper som *Fassung letzter Hand*, intensjons- og verkbegrep, og hvordan idéene til de ulike verkene kom til.

Gjennom filiasjon og stemma har jeg nå både avdekket og introdusert hvordan en rekke nye begreper kommer til syne i Irgens-Jensens kilder. Begreper som blir av ny relevans i den videre diskusjonen utover i avhandlingen. Men som metode har genealogien og stemma-modellen også vært gjenstand fra kritikk fra ulike hold. Driscoll poengterer blant annet følgende:

Although the stemmatic method is all very neat and its logic nothing short of majestic, it has a number of shortcomings, the most significant being that it hardly ever works with real textual traditions, since it assumes, among other things, that no two scribes will ever independently make the same mistake, which they frequently do, that they will always work from a single exemplar, which they frequently do not, and that most scribes will tend to reproduce their exemplars exactly, which they almost never do, at least in the case of vernacular literature.⁴⁴³

Driscolls argumentasjon er også en verdig og relevant oppsummering av de inntrykk vi har dannet oss i dette kapittelet.

Oppsummering

Kollasjonen av kildene har nå bidratt til å bygge opp en egen empiri, som videre utgjør en «positivistisk» del av forskningstilnærmingen. Med andre ord klarstiller vi nå materialets egne signifikans og det som er særskilt ved det enkelte verks kildemateriale. Det betyr i praksis at vi nå har opparbeidet oss dypere innsikter i Irgens-Jensens kildemateriale ved å synliggjøre ulike tendenser i komponistens arbeidsmåter. Utover å avdekke det enkelte verks genealogi har kildestudiene også bragt oss dypere inn i hver enkelt kilde og belyst ulike interdisiplinære problemstillinger som har kommet til syne gjennom de mange analysene. Men i en høyere refleksjon rundt kildene skal vi samtidig ta de kontekstuelle sidene til verkene med i betraktningen. Det vil si hvordan kildene opprinnelig ble utformet som kunstneriske avtrykk omgitt av egne historiske kontekster, og videreutviklet som fysiske levninger med egne individuelle egenskaper. I retrospekt av kildeanalysene kan vi da også konstatere at enkelte av verkene gjennomgikk det som fremstår som et nokså utførlig og inngripende revisjonsarbeid. Slik vi så i forrige kapittel inkorporerte enkelte av kildene til *Canto d'omaggio* og *Symfoni i d-moll* både to og tre andre versjoner av disse verkene. Med disse innsiktene til grunn kan vi midlertidig konkludere med at den enkelte kilde bærer på en egen mangfoldighet og en rekke iboende egenskaper, som alle bidrar til å belyse større spørsmål utover kildene selv. En slik refleksjon medfører at vi nå har opparbeidet oss et grunnlag for å drøfte hvordan Irgens-Jensen forholdt seg til skriftsakten, verkernes tilblivelser, utøvers innspill og hvordan han videre forholdt seg til ulike revisjonsprosesser. Nærmere bestemt hvordan et revisjonsarbeid blir igangsatt på to av disse verkene, men ikke alle.⁴⁴⁴

Som vi skal se utover i avhandlingen vil også enkelt utsagn utenfor kildene, omkringliggende fakta også gi en egen innfallsverdi i prosjektet videre. Og hvilke utgangspunkt jeg da velger videre, bygger på en dypere kjennskap til kildene. Med andre ord velger jeg strategi utfra hva kildene forteller meg underveis i forskningsprosessen. Jeg kan altså ikke velge en strategi før jeg har opparbeidet meg et innsyn i materialet, hvor jeg da heller ville ha sittet med en forforståelse av materialet.⁴⁴⁵ Og når vi nå har fått en første sammenstilling av de tre verkene i denne avhandlingen, er det naturlig at vi også betrakter disse i en videre forstand. Rettere

443 Driscoll 2010: 89

444 De sosiohistoriske sidene vil vi derimot etterfølge noe senere.

445 For en videre vurdering av dette og andre kapitler som drøfter den metodiske tilnærmingen, tillater jeg meg her å minne om målet for dette prosjektet. Først og fremst er målet å fremstille nye noteutgaver av de omtalte verker, det er her hovedmotivasjonen i forskningen ligger. Avhandlingen skal derimot drøfte det vitenskapsteoretiske og -metodiske grunnlaget for de vurderinger som foretas i edisjonene. *Prosjektet og avhandlingen søker altså ikke å bedrive metodeutvikling av én metode for editeringen av alle Irgens-Jensens verker.* Etter min mening eksisterer det ikke én slik metode. Leseren skal derfor vurdere disse kapitlene i sammenheng med at det setter i gang

sagt er det behov for å belyse verkens innfallsverdi og deres egen inngangsverdi i dette prosjektet, senere i avhandlingen.

Med dette som utgangspunkt er det behov for å gå enda dypere inn i hvordan verkene har blitt nedfelt av komponisten. Vi skal med andre ord se nærmere på hvilke kilder og holdninger som ligger til grunn for tilblivelsen av dem, og drøfte hva dette kapittelets vurderinger egentlig peker på i en mer utvidet metodisk forstand. I de neste kapitlene skal vi ta for oss hvordan begrepet *Fassung letzter Hand* gir oss et utvidet innsyn i Irgens-Jensens arbeidsprosesser. I tillegg skal vi også trekke med enkelte elementer av det som tidligere i avhandlingen ble omtalt som *critique génétique*, og se nærmere på hvordan denne metodiske tilnærming vil bidra til å danne nye forståelsesrammer rundt Irgens-Jensens tidlige kilder.

2.6 Point-of-Departure: *Fassung letzter Hand* i Irgens-Jensens verker

Editorial concepts which strive at presenting final authorial intentions in some form, including the concept of *Fassung letzter Hand* (final authorized version) inherited from German philology, have long been commonly accepted among editions of musical works, not least in Scandinavia. In the field of textual criticism, however, such concepts have been heavily criticized and have been on decline for decades. Nevertheless, they are to a large degree still governing the critical editing of music in Denmark as well as other countries.[...] Various editorial concepts employ the latest, authorized state of a work as the point of reference for an edition, though the applied methodologies and the arguments involved may differ. Editions in line with the Anglo-American 'copy-text' tradition, for instance, usually aim at presenting final authorial intentions in some form.⁴⁴⁶

Som Geertinger tegner et bilde av i sitatet over, representerer heller ikke dette musikkfilologiske edisjonsprosjektet noe unntak.⁴⁴⁷ Det kildekritiske idealet *Fassung letzter Hand* har som tidligere nevnt dannet et naturlig utgangspunkt for utforskningen av relevante kilder, og i det tekstkritiske arbeidet av de omtalte verker. En slik tilnærming stiller seg sånn sett på linje med den forståelsen som har lagt til grunn og som har vært førende i formidlingen av disse verkene, både gjennom NB noter og i andre formidlingskanaler.⁴⁴⁸ Og slik vi ser av ovennevnte sitat representerer en slik tilnærming heller intet unntak i internasjonal praksis. Innen edisjonsfilologien blir *Fassung letzter Hand*-idealet⁴⁴⁹ ofte omtalt som en teleologisk innfallsvinkel og et retrospektivt siktemål hvor man forsøker å anslå hva komponisten har arbeidet og tilstrebet seg mot, gjennom hele komposisjonsprosessen. I denne innfallsvinkelen skal man både kunne spore seg helt tilbake til komponistens opprinnelige intensjoner, og forhåpentligvis kunne følge denne i en lineær utvikling, frem til en endelig versjon.⁴⁵⁰

I anvendelsen av et slikt metodisk utgangspunkt kan det i første rekke virke som at jeg bryter den prinsipielle individuelle tilnærmingen som Grier argumenterer for, og som jeg tidligere henviste til i forsknings-tilnærmingen. Men til tross for at jeg her *ikke* har valgt en individuell tilnærming til det enkelte verk, har et statisk utgangspunkt heller bidratt til å gjøre det mindre komplisert når vi skal studere bevegelser innenfor

en drøfting for fremtidig editering av Irgens-Jensens verker, hvor avhandlingen bidrar til å videreformidle relevante erfaringer som hittil har gjort seg gjeldende i prosjektet.

446 Geertinger 2016: 33

447 Geertinger poengterer også følgende i sin første fotnote: «Among Scandinavian editions explicitly aiming at presenting final intentions or final versions are the editions of works by Edvard Grieg (published 1962–92), Franz Berwald (published 1966–2013), Niels W. Gade (published since 1995), Carl Nielsen (published 1998–2009), and Johan Svendsen (first preliminary edition published 2011).» (Geertinger 2016: 33 fotnote 1)

448 Slik jeg blant annet redegjør for i kapittel 1.3.

449 En grundigere historisk refleksjon over begrepets fremvekst er drøftet i det vitenskapsmetodiske essayet «Prinsippet *Fassung letzter Hand* i Irgens-Jensens verker», Holm 2021.

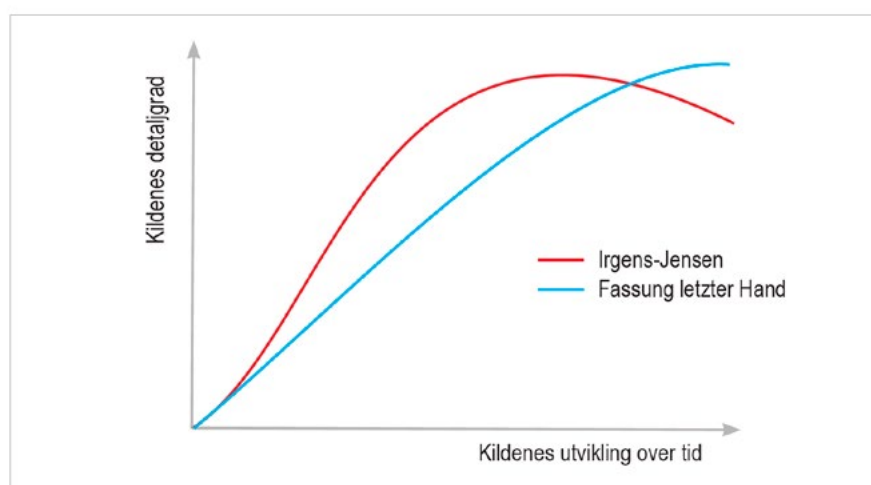
450 Christophersen 2015: 117

ulike parametere. Både i forhold til å få en første forståelse av hva som har vært formidlet til en rekke miljøer⁴⁵¹ over årenes løp, hvilke endelige versjoner man har anslått at verkene har utviklet seg frem til, og i notasjonsstilsanalyser av Irgens-Jensens arbeider. Spørsmål rundt hvordan verkene oppstod og utviklet seg videre, de ulike kildenes autentisitetsgrad og opphavet til forskjellige varianter, har etter min oppfatning vært enklere å avdekke når man perspektivmessig kan skue bakover i verkens skapelseshistorikk. Den generelle tilnærmingen til kildene, og de medfølgende kilde- og tekstkritiske prosesser, har derfor alle startet med de hovedkilder som naturlig har utpekt seg som Irgens-Jensens *Fassungen letzter Hand*.

Men en slik innfallsvinkel har samtidig vist seg å være vanskelig overførbart til dette prosjektet, særlig tatt i betraktning de store redaksjonelle endringene vi har avdekket i verkene *Canto d'omaggio* og *Symfoni i d-moll*. Dette er substansielle endringer som kommer til syne på ulike kildestadier. Det vil si noe i verkens opprinnelige utkast, men hovedsakelig mellom de egenhendige manuskripter og de siste avskrifter.

Det har derfor vært viktig å synliggjøre hvilke spørsmål disse kildevurderingene belyser utover seg selv, og se nærmere på hvilke utslag de avdekkede resultatene peker i retning av. På en side ser vi at kollasjon av kildene eksponerer en nokså konsistent problematikk som langt på vei stiller seg i et forhold til Grüner-Hegges betraktninger av komponistens arbeidsmåter. Men på en annen side avdekker kildesammenligningene også andre problematiske aspekter. For innsynet i kildene frembringer et betraktelig mer detaljert bilde på hvordan *Fassung letzter Hand*-prinsippet treffer komponistens verker. Dette peker også ut en ny problematikk når man forsøker å anpasse dette prinsippet på de omtalte verkene.

Med utgangspunkt i den empiri som frembringes fra kildevurderingene i forrige og tidligere kapitler, kan erfaringene fra denne presenteres med følgende grafiske fremstilling: (Figur 5)



Figur 5: Prinsippet *Fassung letzter Hand* vs. trend i Irgens-Jensens verker

Vanligvis vil en *Fassung letzter Hand*-prosess fortone seg som en stringent konsentrasjonsøkende prosess, hvor komponisten selv er bevisst på at hun eller han arbeider med noteteksten i et stadig økende revisjonstilfang. Men Irgens-Jensens transkripsjonsprosesser bærer preg av at han gjentatte ganger mister den samlede oversikten når han skal overføre noteteksten fra de eldste manuskriptene, over til de yngste avskriftene. Både i et forhold til å overføre samtlige detaljer i noteteksten, i tillegg oppstår det en rekke korrekturfeil i transkripsjonsarbeidet. Dette har vi blant annet sett presentert i flere kapitler til nå, hvor korrekturfeil opptrer innenfor parametere som tonehøyder, mangel på fortegn, og rytmisk notasjon,⁴⁵² osv. Det høye antallet negative tilfeller dreier seg derfor ikke utelukkende om mangler som angår tempoanmerkninger og foredragsbetegnelser, slik det også kanskje i overtall fremstår i eksemplene fra forrige kapittel. Men slik

451 Utøver- og forskningsmiljøer, så vel som øvrig publikum.

452 eller at enkelte blåseinnsatser er blitt ført på feil notelinjer, som da egentlig tilhører andre instrumentgrupper. Se kapittel 2.3.

vi samlet sett har observert dette i flere kapitler, dreier dette seg også om mangler som artikulasjon, buer, dynamikk m.m i tillegg til de ovennevnte korrekturfeil.

I første rekke gir disse et inntrykk av å fremstå som rene forglemmelser fremfor bevisste valg. Valg som kunne ha reflektert bevisste utelatelser av enkelte detaljer, med den hensikt om at komponisten har ønsket å skape en mer klarstilt nyrevidert versjon av verket. Men i en samlet vurdering blir en slik tese nokså solid motbevist med grunnlag i empiri, i det som fremstår som en gjennomgående problematikk i samtlige tre verk. I forlengelse av en slik betraktning er det derfor svært interessant å observere disse funnene i en bredere historisk kontekst. Det vil si på tvers av den historiske avstanden som foreligger mellom kildene. For til tross for at kildene enten oppstod på 1920- eller 1950-tallet, avdekker de allikevel en nokså konsistent problematikk.

Resultatene som synliggjør disse negative variantene blir derfor viktigere enn man først vil anta. Først og fremst ved at vi kan adressere de problematiske aspektene rundt disse, særlig i de tilfellene hvor vi søker å skille de negative variantene fra hverandre. Det vil si mellom det som fremstår som systematiske forglemmelser på en side, kontra bevisste utelatelser i form av konkrete revisjonsinngrep, på en annen. Det er derfor et avgjørende premiss for meg å formidle denne problematikken videre. På den måten kan jeg bidra å forhindre at andre, det vil si senere forskningsprosjekter, vil bruke unødvendig mye tid på å erfare samme problematikk som har blitt avdekket i komponistens avskrifter.

Fossheim belyste også lignende erfaringer fra forskningsarbeidet på Irgens-Jensens orkestersanger *Japansicher Frühling* (1956), hvor det forelå hele 15 nevneverdige kilder til grunn for den nye kritiske utgaven. Fossheim konkluderte følgende om valget av hovedkilde, og belyste samtidig hvilke problematiske aspekter som gjorde seg gjeldende i anpassningen av *Fassung letzter Hand*-prinsippet på Irgens-Jensens kilder:

It appears that the composer intended to maintain the source **A** as a ‘master’, even if the duplication process always made use of the updated transparency **D**. Because of this, we have chosen the manuscript **A** as our primary source, rather than **D**. It was probably Irgens-Jensen’s intention to keep all the copies – and especially **D** – synchronized with **A** as he made small changes to the music over the years. As we know, however, this task was never fully completed. The different sources disagree in many details.⁴⁵³

Med basis i Fossheim konklusjon later det til at denne problematikken, slik den også kommer til syne i dette prosjektet, foreligger i en tilnærmet systematisk tilstand hos komponisten.

En slik erkjennelseskunnskap påvirker derfor kildeutvalgsprosessen i avgjørende grad, når vi skal single ut potensielle hovedkilder i det kildekritiske arbeidet videre. For forskningsfunnene bryter en etablert forventning om en stringent «verk i prosess»-tenkning fra komponistens hånd. En forventning hvor noteteksternes informasjonsgrad er videreutviklet fremover i kildene og hvor versjonen av siste hånd formidler den mest rikholdige versjonen av verkinnholdet. Med andre ord burde Irgens-Jensens siste partiturlider innehatt egenskaper som gjorde dem i stand til å videreformidle de preskriptive og instruktive kapasitetene i hvert enkelt verk. Om vi da skal trekke en midlertidig konklusjon fra empirien i dette prosjektet, kan vi hevde at funnene utfordrer vår oppfatning av Irgens-Jensen som en systematisk reviderende komponist, i klar grad.

Men slik Fossheim også peker på er forskningsfunnene verken absolutte eller helt entydige. For i noen få tilfeller avdekker man også enkelte intenderte varianter i notetekstene, slik de fremkommer i de ulike kildene.⁴⁵⁴ Det finnes derfor ikke grunnlag for å hevde at noteteksten som foreligger foran deg, blir gjengitt i stabile fremstillinger fra kilde til kilde. For Irgens-Jensen tillater seg samtidig å tilføre enkelte endringer og

453 Fossheim 2019: 76

454 Denne referansen ble også gjengitt i forrige kapittel, men siden den er relevant i denne sammenhengen gjengis et utdrag her: «Variants may be divided into two types: [...] (2) intended variants are those which the author or copyist carried out consciously and may also be termed deliberate changes (for example, the correction of obvious errors such as the lack of accidentals or a wrongly transposed phrase in a clarinet part) and interpretation of the composer’s implicit and shorthand notation.» (DCM 2013: 22)

varianter når han transkriberer notetekstene fra eldre kilder, over til nyere avskrifter. Slike tilfeller har vi også avdekket i dette prosjektet, som i følgende eksempler fra komponistens *Klaverkvintett* (1926) (Noteeksempel 63 og 64).



Noteeksempel 63: *Klaverkvintett*, t. 300. Kilde B (1926) / Kilde C (1941–42).



Noteeksempel 64: *Klaverkvintett*, t. 611. Kilde B (1926) / Kilde C (1941–42).

Tilførte endringer og varianter kunne kanskje tilsi at komponisten slutførte en lang revideringsprosess og konkretiserte dermed det som skulle bli en siste sanksjonert versjon av verket. Slik dette til slutt skulle stå for all ettertid. Men slike varianter må da forstås som en del av den samlede verkprosess som kommer til syne over flere kilder.

I en overordnet vurdering av komponistens *Fassungen letzter Hand*, fremstår Irgens-Jensens siste partiturlider problematiske av en rekke årsaker. For det første utgjør de positive variantene for få i antallet og de fremstår av å ha blitt utviklet i en nokså usystematisk og villkårlig tilstand. For det andre føres og gjengis disse positive variantene i kilder som i tillegg innehar en rekke problematiske trekk og egenskaper. Slik vi tidligere så i kapittel 2.3, 2.4 og 2.5, fremstår disse sistekildene med et problematisk lavt autentisitetensnivå, noe som fører til at disse fremstår svake i rollen som potensielle hovedkilder. Vi må derfor konstatere at notetekstenes opprinnelige detaljgrad fremstilles kun som svakere avspeilinger, i verkenes siste avskrifter. Dette til tross for at sistekildene innehar enkelte endringer og positive varianter.

Men i en slik konklusiv betraktning er det samtidig betimelig å forsøke og forstå hvorfor disse variantene først oppstår, og hva som initierer disse. Oppstår de kun som et resultat av komponistens transkripsjonsprosess fra en eldre kilde over i en ny, ene og alene? Eller oppstår de etter komponistens interaksjon og dialog med utøvere, hvor han etter en videre vurdering konkluderer med å tilpasse notebildet, basert på den enkelte musikers ønsker? Det finnes ingen håndfaste svar på disse spørsmålene, men det er kjent at Irgens-Jensen i stor grad tok utøvernes tilbakemeldinger på alvor. Fosshem peker blant annet på Irgens-Jensens samarbeid med den norske sopranen *Eva Prytz* i i tilknytning til arbeidet med orkestersangene *Japanischer Frühling*.

I utgavens kritiske kommentar belyser Fossheim hvordan Irgens-Jensen vurderte Prytz tilbakemeldinger om sopranstemmen i ovennevnte verk (Figur 6).

26 Voce A:

Sind sie erst ver-welkt, so

added in brackets (pencil), with the comment 'Prytz foretrakk dette' [the singer Eva] Prytz preferred this

Figur 6: *Japanischer Frühling*. Faksimile fra Fossheim 2019: 86.

Engeset gjør seg også lignende observasjoner, da i en omtale av Irgens-Jensens mangeårige samarbeid med Grüner-Hegge. I sin kritiske kommentar til den nye annoterte utgaven av Irgens-Jensens *Passacaglia* trekker Engeset frem følgende nedtegnede vurderinger fra komponisten, i kilden E1:

E1: *G. vil gjerne ta bort / [O ??? L W Cl.b. m?] / og synes at tenuto fg siste takter understrekes for sterkt, en blir trett av det etterhevert [sic]. added (in pencil); X added over the score (in pencil) [side 17, på toppen av partitursiden]. [...]*

E1: *G. synes bassen er for / sterkt belastet added (in pencil) [side 29, takt 4, på toppen av partitursiden] [...]*

E1: *G. synes dette er for [spesifert] (in pencil) [side 37, takt 17, nederst på partitursiden] [...]*

E1: *G. god ide: disse to takter bare strykere legato added (in pencil) [side 38, takt 6–7, nederst på partitursiden]⁴⁵⁵*

I tillegg til disse observasjonene bemerker også Engeset følgende i utgavens kildeevaluering:

But there are several problematic questions connected to SOURCE E1, the composer's copy of the "Edizione rivista": First of all he did not himself give the score to the publisher asking them to revise the edition. Many markings do not really have the character of deliberate revisions: Several times he writes sentences into the score that starts with words like: "G. thinks this passage should be changed..." The conductor Grüner-Hegge has expressed an opinion, and the composer has written this opinion down, still not giving his own final view of the suggestion. Several of the emendations written in by I-J have question marks in the margin beside them, in parenthesis or not. Quite often there is a note from I-J preceding an emendation: "I stemmen" ("in the orchestral part"). This probably means that he has become aware of the fact that the score and the parts are not similar. But he does not give us certainty about what he looked upon as his preferred variant. Some of the markings are done in a typical "stenographic style" of Irgens-Jensen, not easily decipherable.⁴⁵⁶

Engesets observasjoner belyser her en iboende problematikk for redaktørens fortolkningsarbeid, når man søker og forstå Irgens-Jensens tilnærming til revisjonsbegrepet i ulike verk. For hvilken betydning utgjør slike inskripsjoner i komponistens vurderingssfare? Enkelte av kommentarene fremstår tilnærmet som komponistens loggføring av «podiekommentarer», som nedtegnelser av ulike observasjoner komponisten gjør seg mens han er til stede under orkesterprøvene. Med en viss sannsynlighet, og slik Engeset poengterer,

455 Engeset 2009: 9–10

456 Engeset 2009: 8

gir disse nedtegnelsene et inntrykk av at komponisten fortsatt vurderer hvordan han stiller seg til tilbakemeldingene, og hvorvidt han ønsker å tilføre ytterligere justeringer til noteteksten.

I eksemplene fra Fossheim og Engeset ser vi her en åpenbar tilknytning til hvordan verkene utfolder seg i en sosiohistorisk kontekst, og hvordan denne konteksten påvirket prøvesituasjonen av disse verkene den gang. Før jeg tar fatt på dette aspektet ved verkutfoldelsen av Irgens-Jensens kompositoriske arbeider, er det på dette stadiet i avhandlingens diskusjon grunnleggende viktig at vi skiller disse musikerkommentarene fra hverandre. Vi må rettere sagt forsøke å se disse i lys av *hva* de ulike tilbakemeldingene egentlig retter seg mot. Følgelig bør man søke å forstå hva som var den bakenforliggende årsaken til disse foreslåtte endringene, og hva kommentarene egentlig forsøkte å endre den gang. Altså kommentarenes utslagsgivende funksjon. Med andre ord søker vi å skille mellom hva som blir konkret nedfelt av notetekstlig mening i en kilde på en side, fra møtet med et oppføringspraktisk domene på den andre.

Siden min tilnærming til dette forskningsprosjektet kommer fra det oppføringspraktiske feltet, tillater jeg meg å her komme med noen konkrete betraktninger på dette. For det er mange årsaker til at dirigenter kan velge å endre noe i et partitur, som verken angår notetekstens konkrete innhold og hvor det tilsynelatende skulle være et behov for at noteteksten burde endres for all etertid. Utenommusikalske forhold kan for eksempel bidra i sterk grad til at enkelte detaljer må endres. Dette kan være temporære forhold som preger det musikalske arbeidet med verket, akkurat den uken verket skal oppføres. Det kan for eksempel gjelde alt fra akustiske endringer, vikarierende musikere, eller balanseproblematikk innad i orkesteret, hvor en bassgruppe, eller celloseksjon, brått er utvidet med to eller tre ekstra pulter på den aktuelle konsertproduksjonen. At slike utenommusikalske forhold påvirker dirigentens arbeid på podiet er hevet over enhver tvil, og hvor ufravikelige endringer må tilføres for å løfte prosessen med det enkelte verk frem mot konsert. Men det alene er ikke ensbetydende med at det opprinnelig er noe galt med notetekstens innhold. Ei heller at vi bør vurdere slike tilførte endringer i noteteksten som *universelle* endringer for all etertid. For om vi virkelig reflekterer over det så er det temporære elementet i utøvernes tilnærming til verket, et særdeles vidtomfattende element i arbeidet med å realisere verket gang på gang.

Dette forblir også et viktig vurderingspremiss for komponisten når han eller hun er til stede under en orkesterprøve, og hvor det er avgjørende at vi, både som dirigenter og redaktører, forstår konteksten til slike justeringer. Den gang da, som nå. Videre må vi også ta stilling til hvorvidt komponisten så seg enig i tilbakemeldingene, og om disse så ble inkorporert i verket og sanksjonert av komponisten senere. I en slik utledning må vi også reflektere over *det temporære* ved dirigentens tilbakemeldinger. For hvis komponisten selv aldri inkorporerte podiekomentarene i kildene, kan vi vanskelig vite hvordan han forholdt seg til de ulike innspillene. Med andre ord kan vi vanskelig vite i hvilken grad disse burde få prege vår forståelse av verkene, i nåtid.

I tillegg er det behørig å understreke at ulike dirigenter også oppfatter og kommenterer ulike aspekter ved verkene de dirigerer. I relasjon til Irgens-Jensens verker blir dette tydelig synliggjort i sammenligningen av alle dirigenter som arbeidet med Irgens-Jensens musikk, slik som Odd Grüner-Hegge, Issay Dobrowen, José Eibenschütz⁴⁵⁷ m.fl. Allikevel skal vi senere se at Grüner-Hegges kritiske betraktninger og tilbakemeldinger på Irgens-Jensens verker ikke bare retter seg mot enkelte detaljer i notasjonen alene. Men i en overordnet verkkonseptuell tilnærming griper denne dirigentens tilbakemeldinger også inn i omfattende bestanddeler, ja til og med inn i kjernen, til enkelte verk.

Samtlige av disse betraktningene peker på den sosiohistoriske konteksten som omsluttet verkutfoldelsen den gang, og som for så vidt også omslutter realiseringen av verkene i nåtid. Forskjellen fra den gang da og nå, er at komponisten er død. Han er ikke lenger til stede for å forsvare eller forklare sine bakenforliggende valg for verkprosessene den gang. Vi har heller ikke tilgang på komponistens tanker og vurderinger omkring hvordan

457 Nå foreslo også Eibenschütz ulike revisjonsforslag i Irgens-Jensens verk *Tema med variasjoner*, jf. Vollsnes 2000: 104–105. Dog nevnes Eibenschütz her i konteksten av dirigenters individuelle tilnærming til de enkelte verker.

hans verker klinger nå, med mer moderne orkestre, og i bedre og mer moderne konsertakustiske forhold. For denne avhandlingens relevans må vi da rette fokuset over på Irgens-Jensens tenkning og handlinger i kildene, og hvordan vi forstår utøvernes innspill som del av en sosiohistorisk kontekst den gang. Som jeg tegner et konkret bilde av i eksemplene ovenfor, opptrer denne sosiohistoriske konteksten utenfor Irgens-Jensens notasjonsakt og påvirker hans vurderingssfare når han opplever musikken sin fremført. Slik vi ser dette utkrystallisere seg kan vi derfor ikke drøfte den sosiohistoriske konteksten rundt Irgens-Jensen verker, uten at vi vurderer dette i forhold de kontekstuelle sammenhengene verkene oppstod i. Vi kan heller ikke vurdere den sosiohistoriske konteksten uten at vi danner en forståelse av hvordan Irgens-Jensens forholdt seg til sin egen notasjonsakt. Dette blir sentralt i prosessen med å oppnå en forståelse av hvordan hans egen vurderingssfare fortonet seg. Disse aspektene vil derfor bli sentrale når vi senere skal drøfte den sosiohistoriske konteksten rundt Irgens-Jensens verkproduksjon.

Det vi derimot kan sikte oss nærmere inn på i denne delen av avhandlingen, er tenkningen som lå til grunn for hans noe fragmentariske revisjonsarbeid den gang. Med et slikt utgangspunkt til grunn bør vi sette noen viktige metodologiske rammer for hvordan vi diskuterer dette videre. For denne neste delen er det avgjørende å peke på Georg von Dadelsens sentrale artikkel «Die Fassung letzter Hand in der Musik».⁴⁵⁸ Dadelsens artikkel har dannet en viktig referanseramme for den metodiske refleksjonen, ikke utelukkende basert artikkelens drøftinger alene, men også i vurderingen av hva artikkelen representerer utover seg selv.

2.6.1 En nåtidens refleksjon på en datidens tenkning om revidering

Die erste Reaktion Beethovens zeugt für seine Impulsivität, die zweite für seine künstlerische Einsicht.⁴⁵⁹

Dadelsen behandler en rekke relevante begrep som i høy grad er gjeldende i forskningen på de omtalte verker av Irgens-Jensen, slik noteeksemplene til nå har demonstrert. Dadelsen fører diskusjonen inn mellom ytterpunktene «*komponisten som impulsiv kunstner*» eller «*komponisten som reviderende redaktør*», slik han presenterer denne dialektikken i vekselspillet mellom eksemplene Beethoven og Schumann:

In seinem Denk- und Dichtbüchlein schreibt der junge Robert Schumann: «Die erste Konzeption ist immer die natürliche und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht.» Damit bekennt sich der romantische Künstler zu einer schöpferischen Haltung, die ganz der Inspiration vertraut und dem kritisch wägenden Verstand das Recht einer letzten, ja überhaupt einer kontrollierenden Instanz abspricht.⁴⁶⁰

I dette vekselspillet synliggjør artikkelforfatteren to motstridende tilnærminger til komposisjonsakten, hvor det i stor grad er opp til den enkelte komponists foretrukne arbeidsmåte å definere hvordan man forholder seg til *det umiddelbare*. En slik synliggjøring fører til at Dadelsen setter verkrevidering i et stillingsforhold til verktilblivelse, som helt og holdent forvaltes på den enkelte komponists individuelle premisser.

Dadelsens begrepsbehandling av Beethovens konkrete *adskillelespunkt* skal vi merke oss i denne sammenheng. Begrepet knyttes opp til det som er en bevisst revideringsfase i Beethovens skapende arbeid, hvor Dadelsen skildrer dette som en kontinuerlig og uavbrutt komprimeringsprosess. I en slik dynamikk søker en siste versjon seg også frem til å bli en endelig versjon. Og det er først når verket har trumfet og bestått alle kritiske tester, enten gjennom Beethovens indre selvkritikk eller fra eksterne kritikere, at han videre søker å adskille seg med verket. En adskillelse som dermed fortoner seg gjennom enten bevisste eller ubevisste

458 Dadelsen 1961

459 Dadelsen 1961: 8

460 Dadelsen 1961: 1–2

valg.⁴⁶¹ I et slikt endelig slutt punkt avsluttes samtlige foredlingsprosesser og hvor forbindelsen til verket betraktes som brutt. Verket representerer dermed det som for Beethoven blir til et tilbaketrukket stadium, hvor han ikke lenger betrakter verket som en vedvarende ekstensjon av seg selv. Beethovens adskillelses punkt representerer med andre ord et erkjenningspunkt, hvor prosessen med å fremstille en endelig versjon av noteteksten omsider kan konkluderes som avsluttet. I et slikt syn representerer adskillelses punktet altså noe mer. En siste versjon blir derfor også en intendert forlatt og stående bevaringsverdig versjon, som av Beethovens hånd er sanksjonert til å tåle ettertidens estetiske vurderinger.

I relasjon til dette forskningsprosjektet finnes det derimot ingen belegg for å hevde at Irgens-Jensen, på noe tidspunkt, har definert slike konkrete adskillelses punkt i noen av kildene til de tre aktuelle verk. Og så langt det har vært mulig å utforske en slik konkret faktor i dette prosjektet, kan man heller ikke hevde at det eksisterer en *systematisk* praksis med andre adskillelses punkt i Irgens-Jensen øvrige verkproduksjon. Dog finnes det noen veldig få unntak som jeg senere vil henviser til.

Dadelsens *adskillelses punkt* blir også av betydning når vi tar det med i betraktning av Grüner-Hegges omtale av Irgens-Jensens stadige forsøk på å videreutvikle verkene gjennom hele livet. I sin muntlige redegjørelse pekte Grüner-Hegge blant annet på at Irgens-Jensen var til stadighet rammet av en hemmende tvil og sterk selvkritikk. Han satt med andre ord med dette revisjonsarbeidet på en rekke verker helt til det siste, uten at dette arbeidet fikk prege kildene i systematisk grad. Om vi da vurderer adskillelses punktet i denne sammenheng peker en slik betraktning på noen særdeles interessante psykologiske aspekter ved komponisten. For det første er vi allerede kjent med komponistens arkivering av enkelte manuskript i sin private safe hjemme på Nordstrand. For det andre er vi også kjent med Grüner-Hegges tidligere omtalte betraktninger rundt Irgens-Jensens revisjonsprosesser.⁴⁶² For det tredje har vi empirien fra kildeanalysene til de tre verk i dette prosjektet. I sum peker dette i retning av at komponisten hadde et betydelig ambivalent forhold til konstruktive revisjonsprosesser av egne verker, over årenes løp.

Et sentralt kriterium for vektingen av en *Fassung letzter Hand* problematikk i Irgens-Jensen verker, er Dadelsens hovedargumentasjon omkring komponistenes individuelle forutsetninger og ulikartede forhold til revisjonsarbeid. I et slikt syn springer revideringsarbeidet ut av en foredlingskompetanse som komponisten har videreutviklet over tid, og hvor revideringen også bidrar inn i en overordnet stilforvaltning.⁴⁶³ Dog kan vi vanskelig argumentere for relevansen til en slik innfallsvinkel ved tilfellet Irgens-Jensen. Særlig når revisjonsarbeid avdekkes i såpass usystematisk grad, og av andre årsaker som vi også senere skal trekke med i vurderingen.

Om komponistene forvalter sine revisjonsprosesser på individuelt grunnlag, hevder Dadelsen videre at de også tilnærmer seg verktilblivelser på individuelle premisser. Både i forhold til hvordan verkene oppstår gjennom ulike idéunnfangelser, samt hvordan de videreutvikles til større estetiske helheter. I en slik argumentasjon kan vi altså ikke vurdere Irgens-Jensens forsøk på revideringsarbeid, uten at vi også forholder oss til hvordan verkene først oppstod hos komponisten. Det betyr at vi derfor må søke å forstå hvordan disse først oppstod og hvordan de videre ble utviklet frem mot ulike sisteversjoner. I en slik tilnærming vil vi vende tilbake til noen velkjente rammer som virker inn i vår diskusjon videre. Dette vil bli drøftet nærmere i kapittel 2.7.

461 Dadelsen 1961: 8–9

462 «[...] Hans sønn forteller at han satt i grunnen og stelte med sine gamle saker. De var om ham hele tiden, og han levde tilbake i det, forsøkte å gjøre noe ut av det. Jeg har ikke sett noe resultat. I årevis.» (Grüner-Hegge 1972: 6–7)

463 «Der Komponist setzt sich mit den Werken seiner Vorgänger und Lehrmeister auseinander, indem er sie bearbeitet, neu interpretiert und damit modernisiert. Offensichtlich dachte er gar nicht daran, daß durch solche Bearbeithung die «Substanz» des zugrunde liegenden Werkes angegriffen würde. In einem ähnlichen Sinne fassen die Komponisten der Renaissance und des Barock nun auch das «Weiter-arbeiten am eigenen Werk» auf. Das Werk ist niemals fertig, sondern immer noch verbesserungsfähig. [...] Dabei beschränken wir uns auf einen Zeitausschnitt aus der neueren Musikgeschichte und wählen unsere Beispiele aus den 150 Jahren zwischen 1700 und 1850. In dieser Zeitspanne, die das Ende des Barock, die musikalische Klassik und Romantik umfaßt, finden sich nicht nur typisch unterschiedene Haltungen zur Fassung letzter Hand als der vollkommenen, nicht mehr verbesserungsfähigen Geniegestalt des Kunstwerks; – in ihr findet sich auch noch die vom Mittelalter fortwirkende Tradition eines stetigen, mehr handwerklichen Weiterarbeitens am Werke.» (Dadelsen, 1961: 3–4)

Når vi nå har avdekket store tidsavstander mellom de første skissers opprinnelser, fullførrelser av ulike hovedkilder, nedtegnede avskrifter og ulike utforminger av stemmemateriale, eksponerer vi samtidig en rekke kritiske innfallsvinkler til kildematerialet. Dette kommer til syne både i forhold til hvordan vi forstår Irgens-Jensens verktilfang, det vil si hvordan verkene ble til og hvordan disse ble videreutviklet hos komponisten. I tillegg kommer det også til syne i forhold til hvordan de ulike revisjonsprosessene har blitt igangsatt og hvordan disse har blitt videre forvaltet av komponisten over årenes løp. I en slik betraktning åpner det samtidig opp for en forståelse av *hvordan* de nevnte verkene eksisterer og beveger seg gjennom de ulike komposisjons- og revisjonsfasene. I slike analyser ved tilfellet Irgens-Jensen må man for eksempel vurdere følgende aspekter ved det verket man har foran seg:

- Er det grunnlag for å konkludere med at revisjonsprosessen har nådd et konkret ferdigstillelespunkt, som konstaterer at arbeidet med verket er avsluttet?
- Hvordan, på hvilket tidspunkt og av hvilke årsaker har eventuelle revisjonsprosesser blitt igangsatt? I umiddelbar nærhet til komposisjonens fullføring, eller mange år senere?

Ved første øyekast kan slike spørsmålstillinger fremstå som nokså enkle og konkrete henstillinger til det forelagte kildematerialet. Men spørsmålene produserer også en høyere refleksjon når man vurderer de i forhold til komponistens mangeårige arbeidsprosesser på sin samlede verkproduksjon. Følgelig må man da også vurdere hvorvidt komponisten er «den samme» kunstneren som vender tilbake til det skapende eller reviderende arbeidet, femten til tjue år etter at verkets første fullføring fant sted. Et kritisk spørsmål i den sammenheng vil da søke å definere om komponisten er i stand til å returnere med andre erfaringer og et nytt forfrisket syn på sine gamle arbeider. For kan man egentlig kombinere to ulike tidsbundne prosesser, med mange års mellomrom, i revisjonsarbeidet til ett og samme verk? I tilnærmingen til Irgens-Jensens kilder er disse spørsmålene høyst relevante, og spørsmålene ville latt seg besvare om komponistens siste versjoner hadde formidlet de mest autorative versjonene av verkene.

I vekselspillet mellom Beethoven og Schumann synliggjør Dadelsen forskjellene med ulike verktilblivelser tydeligst gjennom Schumanns praksis. Her vektlegges idealet om *det første* og hvor *en umiddelbar idé* innehar større egenverdi, på diametralt motsatt vis fra Beethoven. Schumann anser revisjonsprosessen som en forringelse av det som opprinnelig er et ærlig kunstnerisk budskap. For en intuitiv idé som springer ut av en umiddelbar inspirasjon, anses av Schumann som mer verdifull enn en etterfølgende revideringsfase. I dette synet vurderes en kritisk revidering kun å ha til hensikt å etterkontrollere og regulere idéen, etter at den først har manifestert seg. Dadelsen poengterer dette på følgende måte:

Diese Hinweise mögen eine erste Vorstellung vom Umfang jener Fragen geben, die verschiedene Fassungen eines Musikwerks aufwerfen. Das Wort Schumanns, daß die erste Konzeption immer die natürlichste und beste sei, ist uns noch in Erinnerung. [...] Aber hat Schumann mit seinem Mißtrauen gegen das künstlerische Urteil des kritisch wägenden Verstandes gänzlich unrecht? Ganz gewiß nicht! Manch Kunstwerk hat durch spätere authentische Änderungen den eigentümlichen Reiz eingebüßt, den die Urfassung besessen.⁴⁶⁴

I dette scenario tegnes det en oppfatning av at Schumann betviler prosessen som oppstår mellom en kunstnerisk bedømmelseskraft på én side, i møte med en objektiv kritisk vurderingsevne på en annen. Men utfra Dadelsens bruk av konjunktiv får vi samtidig her et inntrykk av at han ser på dette som en av flere muligheter. Dadelsen tar med andre ord forbehold, men av hvilke årsaker? Kan det være estetiske elementer som også må tas opp i vurderingene? Hvordan kommer disse elementene i så fall til syne?

Om det skulle foreligge en form for tvil over et forelagt revisjonsarbeid, vil dette hovedsakelig manifestere seg via komponistens notasjon og avdekkes gjennom kollasjon av kildene. Slik vi allerede har sett eksempler

464 Dadelsen 1961: 3

på vil dypere analyser av hvordan notasjonsutførelsen forløper i disse, peke ut viktige veier videre som for eksempel autentisitetsbegrep, verkbegrep osv. Geertinger presiserer dette helt ypperlig for oss på følgende måte, dog fra en noe annen innfallsvinkel:

Contrary to the copy-text tradition, the *Fassung letzter Hand* or *Ausgabe letzter Hand* principle is almost exclusively connected with editorial methods that involve the election of a single source as the base text, correcting it only where the text is judged to be in error. It is basically anti-eclectic and ideally produces a coherent version of the text as it was – or as it was intended to be – at the time the author left it. The examination of other sources only assists the editor in detecting errors and finding the most plausible solution to them. In other words, the editor's focus is on the state of the integral text at a certain point in its history rather than on the chronology of individual readings.^{465,466}

I denne avhandlingen har vi allerede nå sett tydelige eksempler på hvordan dette byr på en rekke problemer i de tidligere kapitler. Det vi noe raskt ville ha definert som et potensielt slutt punkt i Irgens-Jensens skapelsesprosess, er fylt med en rekke problematiske egenskaper og tilfeller.

Med utgangspunkt i Dadelsen konkretiserer derfor ikke notasjonsstudiene bare hvordan Schumanns arbeidsmetoder skiller seg fra Beethovens. Men implisitt synliggjør det samtidig hvordan komponistenes tilnærming til en *Fassung letzter Hand*-dynamikk også forløper på et fullstendig individuelt grunnlag. Om vi da skal fokusere på hvilke forgreininger dette skaper inn i dette prosjektet, er det prekært å minne om et styrende element som nevnes innledningsvis i denne avhandlingen. For vi er ikke kjent med hvorvidt Irgens-Jensen selv betvilte en etterkontrollerende kritisk vurderingsevne, i andre skriftlige kilder. Dette understreker derfor den slutning jeg trakk tidligere i avhandlingen. Det er altså arbeidsprosessene i kildene vi må rette de videre analysene på, og hvor vi så må vekte autentisitetsnivået ved den enkelte kilde. Dette foreligger implisitt i Geertingers argumentasjon i så måte, i form av *chronology of individual readings*.

Et sentralt aspekt ved Dadelsens resonnement er hvordan *autentisitetsbegrepet* her settes i sammenheng med *senere autentiske endringer*. Opprinnelig bygger *Fassung letzter Hand*-doktrinen på prinsippet om at gjentatte *senere autentiske endringer*, leder frem til *den* mest autentiske og autorative siste kilde⁴⁶⁷ til et verk. Men Dadelsen velger å sette autentisitetsbegrepet i et stillingsforhold til *Urfassungen*, som implisitt blir synliggjort gjennom eksempelet Schumann. Og her avdekker vi kjernen som også blir ytterst sentral for vår vurdering videre. For hvordan måler man et autentisitetsnivå?

De tekstkritiske analysene går naturligvis i dybden på komposisjonsprosessen, og synliggjør ulike rendyrkede beviser som kalligrafien i en notasjonsprosess og detaljgraden i ulike kilder. På den måten klargjør man hvilke elementer som inngår i prosessen og om det også eksisterer ulike personer man må ta hensyn til. I denne tilnærmingen møter vi igjen påvirkningen fra både den sosiohistoriske konteksten, samt utslaget innen komponistens verkbegrep. I Irgens-Jensens tilfelle blir betraktningen rundt en skapende komponist og en utøvende dirigents rolle utløsende for hvordan vi vurderer bevegelsene innad i materialet videre, noe vi skal gå dypere inn i senere i avhandlingen.

Derimot krever det en kritisk drøfting rundt hva som anses som et utslagsgivende grunnlag for det som kan defineres som *autentisk*, og hvordan man legitimerer en slik begrepsbruk inn i analysene av Irgens-Jensens verker.⁴⁶⁸ For finnes det grunnlag for å egentlig argumentere for at en senere endring *automatisk* skal anses som

465 Geertinger 2016: 34

466 Det bør tillegges at Kondrup setter begrepet *Ausgabe letzter Hand* først og fremst opp mot arbeidet med faglitteratur. Kondrup skriver: «Når det dreier seg om faglitterære forfatterskaber, hvor saglige indhold vægtes højere end den kunstneriske udformning og den litteraturhistoriske eller biografiske betydning, er man fortsat tilbøjelig til at vælge *Ausgabe letzter Hand* som grundtekst. Her er der som regel et sammenfald mellem den sidst reviderende og den (ikke snævert æstetisk, men sagligt) bedste version.» (Kondrup 2016: 111)

467 hovedkilde

468 Mange vil nok da hevde at det er umulig å måle graden av autentisitet, og vurdere hvilke parametere som inngår i undersøkelser som skal måle det totale autentisitetsnivået ved teksten. Andre kan kanskje heller hevde at dette kommer ned til gradene av

en autentisk endring? Kan man også argumentere for at *senere endringer* i *negative varianter*⁴⁶⁹ er autentiske endringer? Dette krever en prinsipiell tilnærming til både hvordan man forholder seg til autentisitetetsbegrepet i tilknytning til den aktuelle komponist, og hva man anser er autentisk utvikling av et verk. Men til tross for at man noe enkelt kan konstatere at et høyere autentisitetsnivå ofte foreligger på et tidligere stadium i Irgens-Jensens kilder, er det allikevel et noe mer sammensatt bilde som bidrar til å informere en slik utdannet vurdering. Schubert og Harsh gir oss et rikt og detaljert bilde på hvordan betraktningen rundt det autentiske elementet også må inkludere en mer samlet vurdering av en rekke andre tilsluttende begreper. I sin oversettelse av Carl Dahlhaus argumenterer de for følgende utvidede tilnærming:

Carl Dahlhaus describes the impact of the decay of the concept of the work on standard editorial thinking:

The concept of the “authentic text” – the valid version that the philologist seeks to discern among various differing transmissions – has made itself suspect in various parts of music history, losing its sharp outline. Does it make sense to speak of an authentic text in the case of an Italian opera of the eighteenth or early nineteenth century, which has been adjusted to changing local circumstances over and over again, and whose earliest version is no more an “original version” than the last one is a “*Fassung letzter Hand*”? ... The recollection of the situation for which a musical notation was intended causes philology’s fundamental category, that of the text, to suffer in some areas a loss of its status as self-evident truth and to become an object of skeptical reflection.⁴⁷⁰

The consequences that must follow from this insight have not yet been fully identified with respect to critical-edition projects. The implicit aesthetic judgments described above have transformed themselves into a one-sided editorial practice based on the methods of traditional philology. Such methods, as Georg Feder has shown with estimable logic and thoroughness, are oriented above all toward the “aesthetic internal relations” of the “autonomous work.” This alone is insufficient, however. What is necessary is a complementary orientation toward the hermeneutics of the musico-sociological context in which the respective works are conceived, created, and performed – in which they “live” and attain their “identity.” Under these considerations, central aesthetic concepts such as “work,” “version,” “text,” “autonomy,” and “authenticity” can take on altered meanings or significance that can have a decisive effect on editions.⁴⁷¹

Rettere sagt snakker de altså om en *komplementær orientering*⁴⁷² hvor en rekke hermeneutiske innfallsvinkler bidrar til å belyse verket fra ulike, men likevel svært relevante sider. Med andre ord peker Schuberts og Harshs argumentasjon på at betraktningen av det autentiske elementet også skaper ringvirkninger i hvordan vi både forstår verket og komponisten innen flere relaterte vurderingssfærer. For vår vurdering videre er det verdt å legge merke til hvordan artikkelforfatterne gir oss en indikasjon på at den sosiohistoriske konteksten også må evne å ta opp i seg andre relevante aspekter som forløp mens notasjonsakten pågikk. Dette ligger implisitt i deres begrep *komplementær orientering*, hvor det sosiohistoriske aspektet settes i forhold til hvordan verket blir unnfanget, utformet og fremført, noe vil jeg komme tilbake til senere i avhandlingen.

Slik jeg har diskutert tidligere kan det være særdeles utfordrende å skille mellom en utelatelse som springer ut av en bevisst revisjon, og hva som er en ren forglemmelse i Irgens-Jensens arbeider. I sistnevntes tilfelle

komponistens nærhet i teksten.

469 Det vil si varianter som mangler i en *Fassung letzter Hand* (her i konteksten som en primærkilde), men som eksisterer i en tidligere versjon (her i konteksten av en sekundærkilde)

470 Schuberts og Harshs oversettelse av Dahlhaus er hentet fra: Carl Dahlhaus, “Versuch, einen faulen Frieden zu stören. Der Zerfall des musikalischen Werkbegriffs. Die Wissenschaft von der Musik im Spannungsfeld zwischen Ästhetik und Sozialgeschichte” (An Attempt to Disturb a Dubious Peace. The Decay of the Work-of-Art Notion in Music. The Science of Music in the Area of Tension between Aesthetic and Social History), Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20 November 1976. (Schubert & Harsh 1999: 342 fotnote 5)

471 Schubert & Harsh 1999: 342

472 Min oversettelse

foreligger det en overbevisende empiri av negative varianter som i sterk grad bidrar til at et slikt utskillelsesarbeid blir utfordrende. Men slik Fossheim påpeker, og som vi tidligere har sett mindre eksempler på, opptrer det også noen få intenderte varianter. Tidligere i dette kapittelet så vi hvordan enkelte av disse små variantene forekom i klaverstemmen til Irgens-Jensens *Klaverkvintett*. Men i noen få tilfeller forekommer det også intenderte varianter av større og mer betydelig karakter. Et relevant eksempel i denne sammenheng er noteeksempel 65 og noteeksempel 66 fra *Symfoni i d-moll*. Disse to partitursidene viser hvordan en musikalsk situasjon får en betydelig alternativ utforming mellom de to ulike partiturstadiene som kommer til syne i komponistens egenhendige manuskript (1942–52) og avskriften (1957).

The image shows a handwritten musical score for a symphony in D minor, measures 197-201. The score is written on multiple staves, likely representing different instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *mp*, and *pp*. There are also handwritten annotations like "2 pulser." and "quasi niente". The score is written in a clear, legible hand, and the paper shows signs of age and use.

Noteeksempel 65: *Symfoni i d-moll*, t. 197–201. Kilde A (1942)

- 145 -

29

The image shows a handwritten musical score for a symphony in D minor, measures 197-201. The score is written on ten staves. The first staff has a dynamic marking 'p'. The second staff has a dynamic marking 'f' and the word 'espr.'. The third staff has a dynamic marking 'p'. The fourth staff has a dynamic marking 'p'. The fifth staff has a dynamic marking 'p'. The sixth staff has a dynamic marking 'p'. The seventh staff has a dynamic marking 'p'. The eighth staff has a dynamic marking 'p'. The ninth staff has a dynamic marking 'mp'. The tenth staff has a dynamic marking 'mp'. The score is written in a clear, legible hand.

Noteeksempel 66: Symfoni i d-moll, t. 197–201. Kilde B (1956/57?)

Her kan vi altså observere at komponisten har valgt en alternativ utforming som både berører orkestreringen, i tillegg til at tre takter har blitt komprimert til to. Men selv om dette tilfellet gir oss en indikasjon på at noe endrer seg mot et slutt punkt, er det ikke ensbetydende med at dette reflekterer verket med et høyere autentisitetsnivå i verkets siste partiurkilde⁴⁷³ enn i verkets første⁴⁷⁴. Massey setter dette i kontekst for oss i en fotnote i artikkelen «*The Problem of Ives's Revisions*», hvor han samtidig peker ut noen muligheter og sentrale drøftinger videre:

Fassung letzter Hand has become an increasingly problematic goal for editors as musicologists have become more sensitive to the wide range of revisions that composers perform on a regular basis. The Chicago-Ricordi Verdi edition, begun in the mid-1980s, has stated that “the main text reflects the definitive state of a work, not necessarily its final state”. [...] The Verdi edition, like the Schoenberg edition, will publish two separate editions if it determines that a work exists in two distinct versions. [...] This change of attitudes in editing has gone hand in hand with a more general appreciation of *Werktreue* as a historically conditioned concept [...] Nor was *Fassung letzter Hand* taken for granted even while the Ives Society was getting its start.⁴⁷⁵

Masseys refleksjon tar vi med oss som et noe mer moderne bidrag i denne vurderingen og som en viktig kontekstualisering av hvordan denne tenkningen står i dag. Men vi skal nå tilbake til Dadelsens behandling av tilfellet Schumann.

Når Dadelsen etablerer en motargumentasjon gjennom eksemplet Schumann, åpner han samtidig opp for et bredere argumentasjonsgrunnlag hvor han videre kan trekke med notasjonsstudier og analyse av notetekstenes bevegelser. Da er det to viktige aspekter han oppnår videre. For det første åpner notasjonsstudiene for en praksis hvor notetekstenes *autentisitetsgrad* kan måles til et tidligere tidspunkt i komponistens skapelsesprosess enn det *Fassung letzter Hand*-prinsippet argumenterer for. Dermed anerkjenner han implisitt også *Urfassung* som potensielle og legitime hovedkilder, når man søker å forstå komponistenes arbeidsmetodiske forløp i kildene. Og med en slik tilnærming åpner han også opp for å sidestille versjonene side ved side, slik Massey eksemplifiserer ovenfor. Videre synliggjør Dadelsen også kompleksiteten rundt autentisitetsspørsmålet ved å nyansere ytterligere kritiske spørsmål som «*hvorvidt et kunstverk har funnet sin gyldige estetiske form på et endelig stadium*», og «*om Fassung letzter Hand virkelig representerer slutt punktet?*» For «*hvordan forholder en Fassung letzter Hand seg til tidligere versjoner?*»⁴⁷⁶ I vurderingene av disse skal vi her merke oss *hva* Dadelsen da implisitt argumenterer for allerede i 1961, eller som Massey poengterer i tidligere nevnte fotnote:

As early as 1961 Georg von Dadelsen saw a problem with final authorial intent, conceptualizing it as a moving yet firm divide between editing and interpretation.⁴⁷⁷

I Dadelsens ovennevnte spørsmålstillinger ligger det et primært behov for å utvide forståelsen av dynamikken som virker bak *Fassung letzter Hand*-prinsippet, slik vi også langt på vei erfarer i dette forskningsprosjektet. Både i sammenheng med at *versjonen av siste hånd* i noen tilfeller har vært nær umulig å fastslå, særlig når vi tar med i betraktningen at Irgens-Jensen har forsøkt å bearbeide enkelte kilder over mange år. Men òg i de tilfeller hvor det som angivelig fremstår som *Fassung letzter Hand*, og det som artikulere *den mest autentiske versjon*, ikke reflekterer den samme kilden.

473 Kilde B.

474 Kilde A.

475 Massey 2007: 613–614 fotnote 58

476 «Es ist daher die Frage nach der Endfassung gestellt, nach derjenigen Fassung, in der das Kunstwerk seine gültige ästhetische Gestalt gefunden hat. Ist die “fassung letzter Hand”, also die letzte vom Autor selbst redigierte Fassung, auch die gültige Fassung? Ist sie wirklich Endpunkt? Wie verhält sie sich zu den Früheren Fassungen?» (Mine oversettelser, Dadelsen 1961: 4)

477 Massey 2007: 614 fotnote 58

I denne sammenheng er det her naturlig å trekke frem relevante erfaringer fra andre nordiske musikkfilologiske forskningsprosjekter som arbeidet med *Niels Gades Verker* og *Carl Nielsen Udgaven*. I sistnevnte tilfelle vurderte redaksjonen unntaksvis at *Urfassungen* kunne representere den mest autentiske versjonen av et forelagt verk. Niels Krabbe rapporterte følgende tilfelle fra edisjonsarbeidet med Nielsens opera *Maskarade*:

Like so many other scholarly editions, CNU [Carl Nielsen Udgaven] too works with the ideal concept *Fassung letzter Hand*, defined as the latest version of a work that the composer sanctioned. In cases where the work was printed during Nielsen's lifetime, the printed edition – when possible with the composer's added corrections – will be the main source [...].

In a single striking case the edition has had to depart from the principle of reproducing Nielsen's 'last will'. This is not surprisingly the opera *Maskarade*, which Nielsen changed regularly both before the premiere and later in the various revivals. In this case, the edition reproduces Carl Nielsen's original version, as it was before he made the many changes before and after the premiere, although all changes are of course noted in the critical commentary. This is what we could call a – never-performed – *Urfassung*, rather than a *Fassung letzter Hand*.⁴⁷⁸

Krabbe løfter frem *Maskarade* som et relevant eksempel på hvordan redaksjonen ved CNU måtte forlate de veiledende retningslinjene som lå til grunn for utgavene. Det individuelle preget som kom til syne i verkets kilder, medførte at man valgte versjonen som lå tettest opp til urfremførelsen som den nye utgavens hovedkilde. Og det *karakteristisk individuelle* for hvert enkelt verks kildesituasjon, er en argumentasjon som også Geertinger i stor grad redegjør for gjennom eksemplet Gade:

Aiming at a work's final version may be a reasonable choice in some situations, but it may not be the best in all cases. There seems to be a potential conflict between the desire to apply uniform editorial principles to all volumes of a collected edition and the diversity of possible source situations, some of which may suggest alternative approaches. It may be worthwhile considering – as indeed some editions already do – whether complete editions could improve by allowing the decision, which version to publish, to depend on the available source material and the work's history in each case. Instead of aiming at the same version or state of the work throughout the edition – whether final, original, or first public version – the overall guideline could be a certain perspective: for instance, an edition could place its main emphasis on the composer's authority, or on reception history, or even on aesthetical quality. Then the sources would need to be evaluated in each case according to this overall perspective and the principal source would be elected in accordance with it, even if as a result the edition would contain final versions of some works, and earlier versions of others.⁴⁷⁹

Krabbe belyser også et viktig premiss i sin redegjørelse når han definerer *versjonen av siste hånd* som den siste versjon av verket som komponisten sanksjonerte. Her i betydningen av Nielsens siste vilje. Men i en slik betraktning og i forlengelse av tilfellet Irgens-Jensen, foreligger det ingen naturlig slutning hvor *versjon av siste hånd* automatisk skal forstås som *en mer sanksjonert og mest betydningsfull versjon*, enn den forrige. For i hvilken grad vet vi med sikkerhet at Irgens-Jensen sanksjonerte de siste versjonene mer enn de første, når vi tar hans vanskeligheter med å definere et adskillelespunkt med flere av sine verker med i betraktningen? Og med hvilken sikkerhet kan vi slå fast at Irgens-Jensen sanksjonerte sine siste versjoner mer enn de første, om de siste versjonene ikke evner å formidle verkenes detaljgrad? Er de siste kildene da i stand til å «holde» verket i det hele tatt? Om vi også vurderer komponistens betraktninger på utøveres tilbakemeldinger, hvordan kan man da vite at de siste versjonene representerer *Irgens-Jensens* egne sanksjonerte versjoner, mer enn de opprinnelige? For er det å ferdigstille en avskrift en tungtveiende årsak nok til å vurdere den som et gyldig slutt punkt av en lang og systematisk revisjonsprosess?

478 Krabbe 2009: 101

479 Geertinger 2016: 41

I en slik vurderingslinje kan man potensielt konkludere med at så lenge Irgens-Jensen valgte å ferdigstille nye avskrifter, var han fullt dedikert til å fremstille replika av verkene. Dermed var han også i posisjon til å justere verkene notetekster som nye styrkede versjoner ment for ettertiden. I en slik utledning ville disse sistekildene kunne tillegges mer autorative egenskaper enn de første, og hvor avskriftene var i stand til å representere komponistens siste sanksjonerte versjoner. Versjoner hvor samtlige justeringer, korrektureringer og eventuelle kutt, formidler verkene slik de er ment til å eksistere i sin endelige sluttform. *Men slik er det altså ikke.*

For Irgens-Jensen gir slipp på sentrale elementer i notasjonsprosessen og forlater oss i et stort åpent tolkningsrom, hvor de siste kildene fremstår som ustabile når en rekke detaljer uteblir i noteteksten. Om vi da tar komponistens nedtegnelser av utøveres innspill med i betraktningen, åpner det derimot opp for en større forståelse av hvordan man kan forholde seg til notasjonshandlingen hans videre. Irgens-Jensen kan potensielt velge å endre noe og dermed sluttstille en versjon som innehar en ny variant, på basis av en utøvers tilbakemelding. Men i dette foreligger det et viktig avklaringsbehov. For slik Engeset påpeker må vi også vurdere hvordan Irgens-Jensen stiller seg til tilbakemeldingene og vurderer disse videre. For her foreligger det flere mulige scenario.

På en side kan vi se for oss at Irgens-Jensen vurderer tilbakemeldingen kritisk og bifaller forslaget, for så å inkorporere detaljen i en ny fremstilt notetekst. Men på motsatt side foreligger det også en sannsynlighet for at komponisten kun imøtekommer utøverens forventning alene, uten å ha en kritisk motstand til den. Det vil si at han kan endre detaljer og varianter, og nedfelle disse i partituret, men hvor viljen og engasjementet for endringen kan være ekstrahert fra notasjonshandling selv. Rettere sagt utfører han bare notasjonen, dog usystematisk, uten å få med alle detaljer i prosessen. Grüner-Hegge peker jo allerede på dette i tidligere omtalte notat⁴⁸⁰. Geertinger tegner også et lignende bilde i sin tidligere omtalte artikkel, hvor jeg her tillater meg å legge til nok et fylldig sitat slik det er i sin helhet relevant for diskusjonen:

The perception of the author as an autonomous individual reveals an inner conflict inherent to the concept of final authorial intentions, basically because the terms 'final' and 'authorial' represent divergent forces which the editor has to balance against each other in the choice between variant readings. 'Final intentions' obviously has to do with temporality: the assumption is that the later a reading is proved to be, the better it is. But over time, the original author gradually loses control over his work. The principle of final authorial intentions may work fine up to the time of the text's delivery to the publisher or of its first performance. From the moment it is handed over to the public or to agents preparing it for the public, external influence on the work's further development is unavoidable and continuously increasing. Copyists, publishers, performers, and others contribute to shaping the work, with or without the original author's knowledge and acceptance. Thus the last version of the work published in the author's lifetime may be quite far from the author's own intentions.⁴⁸¹

Det kommer altså nå andre sider til syne når vi vurderer ovennevnte scenario for tilfellet Irgens-Jensen og det Geertinger videre argumenterer for i sitatet over. For i en utvidet vurdering av dette elementet står vi ovenfor en betraktelig større utfordring for kildevurderingen videre, hvor spørsmålene nå må vurderes mer åpent. Rettere sagt må vi avklare hvorvidt en tilført endring i en avskrift er ment å imøtekomme et temporært behov hos en utøver, eller om endringen er tilført verket for å stå slik i all ettertid. Vi skal se nærmere på denne problematikken utover i de neste kapitlene. Men her dreier det seg nærmere bestemt om å skille mellom det som hele tiden vil være den forelagte notetekstens egen intensjon, fra det som forblir komponistens intensjon. Det ene angår intensjonen med *kildene* eller *avskriftene* slik disse foreligger, mens det andre synliggjør kunstnerens intensjon med verket. Det første kan endre seg litt og litt for hver eneste gang noteteksten manifesterer seg i en ny avbildning, mens komponistens intensjon med verket kan faktisk foreligge i den samme statiske

480 Se side 28

481 Geertinger 2016: 35

tilstand over årenes løp. I vår vurdering må vi derfor søke å forstå hva som er konteksten til de varianter som forekommer i de ulike kildene. Dette vil gi oss indikasjoner på om komponisten også endret sin egen intensjon om verket og hvorvidt de siste avskrifter da representerer dette nye, gjennom en ny avbildning av *de siste sanksjonerte intensjoner*. Vi skal trekke noen vurderinger rundt dette i neste kapittel. Men slik vi senere skal se utover i avhandlingen innehar dette forskningsprosjektet en egen kompleksitet som krever en noe mer utvidet tilnærming til problematikken, enn det som utelukkende fremkommer i de notetekstlige kildene. For dette kapittelets drøfting må vi derimot nå returnere til Dadelsen og autentisitetsspørsmålet.

Tekstkritiske apparater bidrar til å gjøre det mulig å både adressere og behandle autentisitetsspørsmålet samt utfordrende versjonsproblematikk på samme tid. Dog stiller Dadelsen seg noe kritisk til dette og påpeker følgende i sin artikkel fra 1961:

Mit der Tatsache verschiedener authentischer Fassungen einer Komposition hat sich die Forschung ausführlich im Zusammenhang mit der ersten Gesamtausgabe der Werke Bachs und den großen Klassiker-Ausgaben in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts beschäftigt. Die Editoren entschieden sich in den meisten Fällen für die letzte authentische Fassung, wählten aber bisweilen auch nach Gutdünken unter den verschiedenen überlieferten Formen eines Werkes. Sie konnten dabei verhältnismäßig undogmatisch zu Werke gehen; denn die wissenschaftlichen Ausgaben boten ihnen Gelegenheit, die „Lesarten“ im Kritische Apparat nachzuweisen, ja, abweichende Fassungen nebeneinander zu veröffentlichen. So wurde denn die Frage der «Fassung letzter Hand» eigenartigerweise weniger für die wissenschaftlichen als vielmehr für die sogenannten praktischen Ausgaben zum entscheidenden Problem.⁴⁸²

Dadelsen karakteriserer det som en udogmatisk praksis når redaksjoner har kunnet dementere et naturlig kildevalg for *Fassung letzter Hand*, gjennom den tekstkritiske metode. I slike scenarier har kildenes autentisitet blitt vurdert ut fra hvordan notasjonens detaljgrad har manifestert seg i kildene, da disse åpenbart har formidlet mer autentiske versjoner av notetekstene enn *Fassungen letzter Hand*. Dermed kunne man også sidestille tidlige versjoner med de siste. Langt på vei foreligger det fellesnevner mellom det Dadelsen her argumenterer for, samt Krabbes redegjørelse i den kritiske utgaven på Carl Nielsens *Maskarade*. Feder åpner på sin side også opp for en lignende tilnærming og argumenterer for et mer nøytralt syn når han viser til Dadelsens omtalte artikkel:

With an ideal source situation, this investigation goes from the first sketch to the final version and puts all the composer's versions into chronological order. Some composers, namely BEETHOVEN, produced numerous drafts before completing a manuscript score. Others tended to make changes deviating from their manuscripts core both before and while the work was being printed (e.g. Mendelssohn) or later even added a few more variants to their own copy of the printed score (e.g. C. P. E. Bach in his Sonatas with Varied Reprises).

The «final version» (Fassung letzter Hand) does not in every instance represent the best state of the text or the one obligatory for today's practice.⁴⁸³

Et sentralt moment i Feders redegjørelse er hvordan det kildekritiske idealet ikke alltid evner å treffe alle komponisters komposisjons- og revisjonsprosesser, og synliggjør med dette også relevansen til Irgens-Jensens arbeidsmåter. For Feder følger langt på vei Dadelsens argumentasjon som hviler på den enkelte komponists individuelle arbeidsmåte, og hvor *Fassung letzter Hand* vurderes som et kildekritisk ideal med et nokså redusert nedslagsfelt.

482 Dadelsen 1961: 5

483 Feder and Macintyre 2011: 80–81

Det er dermed noe fascinerende å observere at Dadelsen nyanserer sin tilnærming til den vitenskapelige tekstkritiske metode elleve år senere, hvor han velger å definere metoden i et noe mer åpent ordlag:

Unter Textkritik versteht man allgemein jedes kritisches Verfahren, das sich bemüht, die authentische Form eines überlieferten Textes herzustellen.⁴⁸⁴

Dadelsens metodedefinisjon er nå noe mer utviklet og utvidet. Her beskriver han tekstkritikk som en prosess, kanskje endog en dynamisk prosess, for å avdekke og gjenskape *den mest autentiske formen* av den tekst man har for hånden. En slik gjennomgang består ikke utelukkende av kun å gjengi denne, men også å videre forstå dens opphav. Dermed settes de tekstkritiske analysene også i sammenheng med en kildekritisk evaluering. Her i konteksten av å forstå kildene som ligger til grunn, både i form av deres historiske tilknytninger og sammenhenger, hvordan de har oppstått og i hvilken rekkefølge de oppstod i. Fjeldsøe kommenterer også Dadelsens begrepsbehandling, og nyanserer denne ytterligere på følgende måte i sin tidligere nevnte artikkel:

Det er afgørende, at han [Dadelsen] 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.⁴⁸⁵

For Fjeldsøe er det *den mest autentiske tekst* som utgjør senteret for det tekstkritiske arbeidet. Og søket etter den mest autentiske tekst griper nettopp direkte inn i problematikken som avdekkes i Irgens-Jensens kilder, slik dette nå er påvist gjennom tidligere noteteksempler. Fjeldsøe setter dog et annet sentralt premiss for vår diskusjon videre:

Diskussionen om, hvilken kilde, der leverer den mest autentiske tekst, værket ”Urfassung” – [...] – eller ”Fassung letzter Hand” – [...], 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.⁴⁸⁶

I forskningen på Irgens-Jensens verker er det derimot avgjørende å ta stilling til kildene slik de foreligger og tolkes på nåværende tidspunkt. De tolkes her som avtrykk av ulike øyeblikk i verkenes skapelseshistorikk, hvor de befinner seg i en konstant dynamisk, dog uavsluttet prosess hos komponisten. Og det er i dette perspektivet vi begynner å se de første trekkene til hvorfor den tekstkritiske tilnærmingen *critique génétique* kan gjøre seg gjeldene i det edisjonsfilologiske arbeidet på Irgens-Jensens verker. Kondrup trekker frem et særdeles interessant element som kan være veiledende for hvordan vi både forstår Irgens-Jensens arbeidsmåter, samt hans eldste egenhendige manuskripter. Kondrup belyser følgende:

Den franske *critique génétique*, der har udfoldet sig efter 1968, prioriterer ligeledes manuskripterne, fordi de repræsenterer værket i dettes ufærdige, stadige ’flydende’ skikkelse hvorimod den første trykning menes at repræsentere dets forstening [...].⁴⁸⁷

Om vi vurderer hvordan de omtalte verkene kommer til syne i de første helhetlige manuskripter fra komponistens hånd, åpner Kondrups argumentasjon opp for et nytt og viktig perspektiv. Et perspektiv som også preger hvordan vi kan vurdere og forstå komponistens arbeidsprosesser. Siden ingen av de omtalte verkene har blitt publisert, må vi derfor forstå Kondrups argumentasjon i et forhold til hvordan Irgens-Jensen selv

484 Dadelsen 1972: 41

485 Fjeldsøe 1998: 162

486 Fjeldsøe 1998: 172

487 Kondrup 2016: 113–114

har valgt å sette størst arbeidstrykk i notasjonshandlingen. Nærmere bestemt hvor han selv har valgt å legge hovedinnsatsen på å få verket nedfelt på papiret, gjennom en helhetlig og gjennomgripende detaljert del av komposisjons- og notasjonsakten. For i de omtalte verkens tilfelle tegner det seg dermed et bilde av at førstemanuskriftene⁴⁸⁸ enten har vært i ferd med å bli⁴⁸⁹ *forsteinet*, eller at de nokså nylig *har blitt*⁴⁹⁰ *forsteinet*.

Både i Kondrups og Fjeldsøes argumentasjon kan vi nå skimte konturene av en debatt som ofte glir delvis over i hverandre. For deres argumentasjon impliserer også en ny debatt som åpner for en grunnleggende tilnærming og stillingtagen til et dynamisk og ikke statisk verkbegrep. Dette vil jeg komme tilbake til senere.

I kjølvannet av Dadelsen og Fjeldsøe er det prekært å skille mellom hva som kan klassifiseres som en revisjon på en side og versjon/fassung på en annen. Dette foreligger også implisitt i Fjeldsøes argumentasjon, hvor han setter nokså konkrete premisser som blir høyst relevante for hvordan vi forstår versjonsproblematikk hos Irgens-Jensen. Fjeldsøe trekker blant annet frem argumenter som «*forskellige stadier af et i princippet identisk værk – og ikke en omarbejdelse*», – og «*den mest færdige realisering af, hvad komponisten ønskede at skrive*», altså komponistens realisering av intensjonen med verket. Men særlig vil jeg trekke frem et avgjørende premiss som vi senere skal se utslaget av. For Fjeldsøe konkretiserer at vi ikke snakker om «*forskjellige stadier av et i prinsippet identisk verk*», men at det her dreier seg om *omarbejdelser* som medfører at «*det eksisterer i prinsippet to likeverdige versjoner*». Og det er nettopp Fjeldsøes presisering av at en omarbeidelse kan betraktes som likeverdig, som griper direkte inn i de ulike versjonene som kommer til syne i Irgens-Jensens verker.

Slik vi ser det fremgå av kildeevalueringen i kapittel 2.5 har to av tre verk i dette prosjektet i større grad vært gjenstand for en klar revisjonsprosess. Disse stiller seg da i et forhold til en relevant versjonsproblematikk som implisitt foreligger i omarbeidelsesbegrepet, slik Fjeldsøe påpeker. Det vil si at notetekstens innhold har endret seg i såpass betydelig grad mellom partiturløstene at de må vurderes som klare *versjonsendringer* av verkene. Vi skal derfor gå dypere inn i denne vurderingen i neste underkapittel.

I denne diskusjonen må vi samtidig inkludere andre stemmer fra vår egen tid som tilskudd til denne debatten. For flere⁴⁹¹ forskere har i de senere årene rettet et kritisk blikk på hvordan fagbegrepene *Fassung*, *versjon* og *revisjon* nokså ukritisk blir brukt om hverandre i en rekke vitenskapelige tekster. Peter Jost⁴⁹² er en av disse. Han argumenterer for en betydelig deling av begrepet *Fassung* og *versjon*, og understreker samtidig behovet for en kritisk stringent bruk av begrepene *versjon* og *revisjon*.⁴⁹³ Særlig presiserer han at *revisjon* bare er en av flere utforminger av noe, mens *Fassung* representerer sluttpunktet i en skapelsesprosess, om enn bare et foreløpig ett. Men hvor går da egentlig grensen mellom en *fassung/versjon* og en revidert bearbeidelse? I denne sammenheng konkretiserer Jost at en bearbeidelse kun består av punktvis forandringer, mens en *ny versjon* i større grad inneholder omfattende modifikasjoner av verket.⁴⁹⁴ Dog er det desto mer proble-

488 Det vil si kilde B i *Klaverkvintett*, kilde A i *Canto domaggio* og kilde A i *Symfoni i d-moll*.

489 Slik som kilde B i *Klaverkvintett*.

490 Slik som kilde A i *Canto domaggio* og kilde A i *Symfoni i d-moll*.

491 Viser bl.a. til James Brooks Kuykendall, Reinmar Emans m.fl. Viser også for øvrig til fagartikkelsamlingen *Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie*. Herausgegeben von Reinmar Emans. Laaber, 2007

492 <https://www.henle.de/us/navigation/58fdc17540ab48f1a9540959c75c2a38>

493 Jost 2007: 233–234

494 ««Fassung» gehört zu den Begriffen, die so selbstverständlich benutzt werden, dass sie scheinbar keiner Reflexion bedürfen. Sprachlich werden vier Bedeutungen unterschieden: 1. Halten oder Umschließen eines Gegenstandes (Schmuckstück, Glühbirne etc.) oder Auffangen von Wasser im Sinne von Umrandung, Einfassung, Haltevorrichtung; 2. Ausformung oder Gestaltung eines Textes oder eines künstlerischen bzw. Wissenschaftlichen Werkes; 3. Bemalung oder Vergoldung eines Bildwerkes; 4. Haltung, Selbstbeherrschung («seine Fassung wahren» o.ä.). Soweit er die künstlerische Formgebung betrifft – und nur dieser Sinn des Terminus soll hier interessieren – lässt er sich etwa mit «bestimmte Gestalt oder Form eines Kunstwerkes» umschreiben. «Fassung» wird heute in philologischen Texten weitgehend synonym mit «Version» benutzt, obwohl dies etymologisch nicht ganz korrekt ist. Denn «Version» impliziert zwingend, dass es sich um eine von mehreren Ausformungen oder Gestaltgebungen handelt, was – zumindest im ursprünglichen Sinn – bei «Fassung» nicht der Fall ist: Letztgenannter Begriff drückt zunächst nur aus, dass der Entstehungsprozess eines Werkes zu einem – wenn auch vielleicht nur vorläufigen – Abschluss gelangt ist. Wenn demnach von einer Werfassung die Rede ist, müsste dies eigentlich nicht unbedingt bedeuten, dass es eine andere gibt oder gegeben hat. Eigentlich – aber der Gebrauch des Begriffes hat mit der Zeit die Bedeutung von «Version» angenommen. In einer neuen Publikation zur literaturwissenschaftlichen Editionstechnik wird im abschließenden »Verzeichnis wichtiger editionswissenschaftlicher Fachbegriffe« daher »Fassung« kurz und bündig als »vollendete oder nicht vollendete

matisk at det i en slik tilnærming ikke foreligger en klar grense mellom begrepene, noe vi også må ta med i betraktningen når vi vurderer dette i forhold til Irgens-Jensens kilder. Gillies trekker også frem de samme uklare skillene og setter det hele inn i en noe generell edisjonskritisk kontekst. Gillies skriver:

Definitive form. A surprising number of important works lack a commonly agreed, definitive form. This is because even a composition's premiere or publication does not stop its composer from revising, or decomposing, the work. These interventions can range from tinkering at the edges, to rewriting major themes, cutting out whole movements, adapting the work for a different collection of instruments, or even withdrawing or destroying all traces of it, through self-recognition of youthful naivety, aesthetic mediocrity, or senile meandering. Individual editors, or entire critical-edition projects, may find some solution in adopting one of two courses: to identify an original, or *Urtext*, form, in the hope that earlier is better, through being purest in conception and relatively uncorrupted; or to identify the last version left by the composer, the *Fassung letzter Hand*, in the hope that it reflects this mortal's "final word", and might thereby be considered most definitive. Whether definitive or not, later changes might not make the work "better". As Philip Gossett concluded in his *Genesis* series study of Donizetti's opera *Anna Bolena*: "I do not think these ultimate solutions are always best, but Donizetti was not sitting as an objective judge." And nor, of course, are we. Neither approach is comfortably satisfactory because the often tawdry trail of a work's life after birth pursues many curious byways: what composers said rather than what they actually managed to do in score revisions; what the instrumental parts show, in contrast to the evidence of the conductor's score, or the first edition versus a later edition, pocket score, or poorly read proofs; what was "corrected" in the hand of a pupil or amanuensis; or where changes are made, which, by analogy, are also needed (but not shown) elsewhere. Then there are eminents such as Bruckner, who worried several of his symphonies, literally, to death. His Fourth Symphony, for instance, can be considered to have at least three definitive forms, through changes scattered over nearly two decades. Hence, three forms of this symphony will appear, as very non-identical triplets, in the new Bruckner critical edition.⁴⁹⁵

Siden vi allerede har konstatert med at Irgens-Jensens revisjonsarbeid mangler en viss systematikk, handler problematikken rundt *Fassung* og versjon snarere om komponistens manglende evne til å styrke nye avledede versjoner. Som Gillies blant annet tar opp i sin artikkel kunne Irgens-Jensens manglende revisjonsevner også vært et svakt uttrykk for en form for dekomponering. Særlig der hvor vi observerer at verket kanskje er i ferd med å smuldre opp i detaljene i komponistens siste avskrifter. Men det er på ingen måte grunnlag nok til å hevde at verkene er i ferd med å bli fullstendig dekomponert. I mine kildestudier av norske komponisters verker fra mellomkrigstiden kan Irgens-Jensens usystematiske revisjonsarbeid på langt nær sammenlignes med de mest alvorligste tilfellene av dekomponering som avdekkes i denne perioden av norsk musikhistorie.⁴⁹⁶ Derfor bør vi i denne sammenheng forstå revisjonsprosesser som et begrep som hovedsakelig retter seg mot verkendringer, fremfor et begrep som på diametralt motsatt vis retter seg mot verkkonkretisering. Det første representerer en *endring* av et opprinnelig verknarrativ, mens det andre representerer en *styrking* av et opprinnelig verknarrativ. Dette står også i en relasjon til Dadelsens eksemplifisering av Beethovens og Schumanns revisjonspraksis, og blir derfor en parameter vi må etterfølge og

Ausführung eines (Kunst-)Werks, die von einer anderen Ausführung abweicht", definiert. Wie aber bestimmt sich die Abgrenzung gegenüber einer anderen Ausführung? Das heißt, wann genau ist es legitim, von einer neuen Fassung zu sprechen? Muss dazu der gesamte Text anders ausgeführt sein? Sicherlich nicht – aber wie sonst lässt sich eine neue Fassung von einer bloßen Überarbeitung abgrenzen? Der Duden erklärt bezeichnenderweise "überarbeiten" mit "duarbeiten, bearbeiten u. dabei verbessern [u. ergänzen]; eine nahezu neue Fassung (von etw.) erarbeiten". Überarbeitung als "nahezu neue Fassung", und Fassung im Umkehrschluss als "weitergehende Bearbeitung" – die Nähe beider Begriffe liegt auf der Hand, auch wenn tendenziell die Überarbeitung punktuelle Veränderungen, die Neufassung umfassendere Modifikationen beschreibt. So mag in vielen Fällen der adäquate begriffliche Umgang mit dem jeweils vorliegenden Sachverhalt klar auf der Hand liegen, in anderen aber alles andere als eindeutig sein.» (Jost 2007: 233–234)

495 Gillies 2023

496 Viser til relevante forskningserfaringer fra kildearbeidet til Marius Moaritz Ulfrstads verker, i privatarkiv PA- 1241 Marius Moaritz Ulfrstad ved Riksarkivet, Sognsvann, Oslo.

vurdere videre i de omtalte verker. I en slik søken må vi blant annet drøfte hvorvidt Irgens-Jensens reviderte versjoner avspeiler komponistens egne intensjoner med verkene.

Slik jeg har diskutert intensjonsbegrepet hittil i dette kapittelet, har jeg tidlig understreket behovet for å skille mellom komponistens intensjon med verket og komponisten intensjon med kilden/versjonen. Det er to årsaker til dette. Først og fremst for å legge til grunn en forståelse for at disse to på ingen måte trenger å representere det samme og at de derfor heller ikke trenger å korrelere med hverandre. Dernest for å rette fokuset over på komponistens intensjon med verket og kilden/versjonen, fremfor å fokusere overdrevent på *komponistens aller siste intensjoner* med dem begge. En slik argumentasjonsføring er bevisst fra min side. Utover i avhandlingen vil jeg blant annet synliggjøre hvordan komponistens intensjon med verket og komponisten intensjon med kilden/versjonen avviker fra hverandre. Dette vil jeg derfor komme tilbake til senere. Men for diskusjonen i dette kapittelet er det behørig at vi adresserer hvordan begrepet *final authorial intention* til stadighet sammenkobles til begrepet *Fassung letzter Hand*.

I drøftingen av begrepet *Fassung letzter Hand* observerer vi ofte en veletablert sammenkobling til *final authorial intention*. DCM setter dette begrepsparet opp i følgende redegjørelse og argumenterer for følgende tilnærming til den potensielle hovedkilden:

One of the most frequently employed and persistent methods of approach is based on the notion of determining final authorial intention (or ‘Fassung letzter Hand’, which, however, has a slightly different connotation). According to this approach, it is essential that editors determine which specific source or sources most closely mirror the composer’s final intentions.⁴⁹⁷

Slik vi ser det fremgå av DCMs redegjørelse medgir de samtidig at denne sammenkoblingen kanskje ikke er presis nok, da begrepet *Fassung letzter Hand* vekker en noe annen konnotasjonsnyanse. Jeg stiller meg på linje med slutningen til DCM, men tillater meg samtidig å hevde at de ikke går langt nok i å adskille disse begrepene fra hverandre. For spørsmålet blir heller hva vi tillegger begrepene slik de opptrer i sin opprinnelige representasjon. For eksempel kan man utfra *Fassung letzter Hand*-prinsippet argumentere for at dette implisitt også representerer komponistens siste intensjon. Men en slik implikasjon involverer også en automatisk tilleggelse til begrepet. For «versjon av siste hånd» behøver ikke automatisk være ensbetydende med et uttrykk for en aller siste vilje. Med et kritisk blikk på begrepssammenstillingen er det grunnlag for å trekke en tydeligere skillelinje mellom de to omtalte begrepene, særlig i lys av hvordan vi forstår Irgens-Jensens arbeidsprosesser. For de tre omtalte verker gir oss tydelige indikasjoner på at komponistens *final authorial intention* og hans *Fassung letzter Hand* praktisk talt kan eksistere på to ulike steder. Dette peker igjen tilbake på Dadelsens redegjørelse av autentisitetsnivået ved kildene til det enkelte verk. Vurderinger av dette elementet blir derfor viktigere i kildevurderingss spørsmål, fremfor at man fastlåser seg til et kildekritisk ideal som automatisk fokuserer overdrevent på at *det siste* representerer *det absolutt beste*.

Det jeg indikerer med dette, er to ulike vinklinger på det forelagte materialet videre. Den første peker som tidligere nevnt på at kildene vi hittil har oppfattet som komponistens *Fassungen letzter Hand*⁴⁹⁸ representerer en annen type avbildning av verket enn det vi normalt forventer fra slike kilder. Den andre vinklingen peker dermed også på at komponistens *final authorial intention* kanskje befinner seg på et tidligere stadium i verkprosessen. Dette kan vi for eksempel observere i hvordan en rikere versjon av verket manifesterer seg i en tidligere partiturskilde, fremfor de siste. Og om vi i tillegg ser dette i lys av Kondrups alternative tilnærming slik det presenteres gjennom hans omtale av *critique génétique*, er det grunnlag for å vurdere de tidligste kildene i et nytt perspektiv. Dermed kan vi også ane at komponistens intensjonsbegrep i mindre grad fokuserer overdrevent på *en siste vilje*, kontra en videre tilnærming til det mer åpne begrepet *komponistens*

497 DCM 2013: 12

498 det vil si hans siste partituravskrifter.

intensjon. Geertinger retter også et kritisk blikk på denne begrepssammenkoblingen, hvor han mer utførlig forklarer skille mellom de to begreper på følgende måte:

Both the approaches of ‘final authorial intentions’ and *Fassung letzter Hand* tend to have a strong focus on the author (or, when editing music, the composer) in the narrow sense as the single person originally having conceived the work. The individual author is regarded as the only legitimate authority by which the various sources’ readings are measured: the closer to the author a reading (or source) can be proved to be, the more weight it receives in the process of assessing the different readings (or sources) against each other. Even if *Fassung letzter Hand* does not per se imply an intentionalist concept, in practice the emendations made in such editions will usually also be motivated by the search for what the author had intended. However, in fact the concept only aims at presenting the final *version* – an actual, historical state of the text – whereas the concept of final authorial intentions by definition may go beyond any historical versions in its quest for the ideal text, that is, the text as it is assumed to have been intended by the author.⁴⁹⁹

Geertinger er også kritisk til et overdrevent fokus på komponistens siste vilje, men setter sin kritikk i forhold til at en søken etter en ideal tekst også er en utopi i seg selv. DCM legger også ytterligere argumentasjon til grunn for sin redegjørelse av begrepet. De skriver følgende:

It is tempting to argue that this idea [of final authorial intention] takes its point of departure from the notion of the so-called ‘Universal Work’, according to which context-related changes limiting the work to specific historical events or performances are absent (or cleansed from the score), placing the artistic abstraction (the intrinsic form) over its realisation in sound (its narrative form) – thus works are universals while performances are merely instances. Yet it is also possible to embrace aspects of performances (that is, instructions and information concerning the performance) in this approach, though they would always have to refer directly to final authorial intention.⁵⁰⁰

Gjennom å diskutere begrepet som en representant for det mer abstrakte *Universal Work*, hevder de at begrepet settes i en sterkere relasjon til den kunstneriske abstraksjonen (*the intrinsic form*), fremfor dets realisering i lyd (*narrative form*). DCMs utsagn bør i såfall vurderes i den kontekst disse retningslinjene er rettet mot, nemlig for et utgavearbeid på en rekke verk av en rekke komponister. Altså er de nokså vide. Dette medfører kanskje at DCMs redegjørelse innehar et noe forenklet perspektiv på den realiserte lyd, da det forsøker å favne om en rekke komponisters holdninger og intuisjoner til emnet.

Om jeg skal vurdere Irgens-Jensen i forholdet til DCMs redegjørelse, mener jeg at argumentasjonen rundt *den realiserte lyd* innehar en noe endimensjonal forståelse av begrepet, hvilket medfører at refleksjonen mangler en viss høyde. Slik jeg tidligere har pekt på i avhandlingen⁵⁰¹ var Irgens-Jensen svært selvbevisst på hvordan han ønsket at verkene skulle klinge. I denne vurderingen vil jeg blant annet hevde at han i sin generasjon var en av våre aller fremste orkestratorer, hvor hans unike instrumentasjonskunst og -viten skinner igjennom i noen av de fineste verkene fra norsk mellomkrigstid. Han forstod med andre ord svært godt hvordan han ønsket at musikken skulle klinge. Så langt følger dette DCMs betraktninger på den realiserte lyd, men det stopper også der. For det later til at DCMs redegjørelse overdrevent fokuserer på at komponistene *kun* så for så hvordan det skulle klinge i *én type realisering*. Med andre ord virker det ut som de overdrevent fokuserer på at komponistene innehar et eneste statisk forhold til hvordan verket skulle klinge og realiseres, ideelt sett. For meg representerer en slik slutning en noe fjern tilnærming til den realiserte lyd, da den ikke tar opp i seg ulike nivåhøyder i refleksjonen. Selvfølgelig visste Irgens-Jensen at hans musikk ville klinge annerledes med orkesteret i Birmingham, enn i Stockholm og København. Og annerledes fra gang til gang,

499 Geertinger 2016: 34

500 DCM 2013: 12

501 Se for eksempel kap. 2.4 om notasjonsstilanalyse

med samme dirigent, eller med ny dirigent. Han var også fullstendig innforstått med at verkene også ville klinge annerledes mellom Filharmonisk Selskabs Orkester i Oslo, Berlinerfilharmonikerne og New York Philharmonic. Bare tatt i betraktning de ulike orkesterkulturene⁵⁰² visste han at dette ville fortone seg helt forskjellig fra orkester til orkester og fra land til land. Strykeklngen ville for eksempel utfolde seg nokså ulikt i de forskjellige orkestrene, da klangkulturen som ligger i bunn i hvert orkester var (og fortsatt er) ulikt kultivert. Dirigentenes kulturelle bakgrunn ville også prege måten verkene ble realisert på. Nivået på musikerne ville også vært en del av denne vurderingen. Både Irgens-Jensen og Grüner-Hegge visste at treblåserne hadde svært ulike tilnærminger til klang og hadde nokså ulike klangidealer, særlig om vi vurderer dette i forhold til hvordan dette endret seg årene 1929–1969. Her kan vi for eksempel vurdere ulike instrumenttyper i tre eller metall, ulike type oboinstrumenter, klarinetter med franske eller tyske systemer og fra ulike nasjonale instrumentprodusenter, osv. Og i denne vurderingen her har jeg ennå ikke drøftet de svært forskjellige akustiske forhold som ville omsluttet de ulike fremførelsene. Irgens-Jensen var derfor fullt klar over at selv om notasjonen var ført slik den var i manuskriptet, så ville realiseringen av verkene fortone seg forskjellig fra gang til gang. Orkestrene skulle naturligvis ha sine egne prosesser på Irgens-Jensens verker, men i dette arbeidet var det jo ikke et mål i seg selv at orkesteret i Birmingham skulle klinge som Filharmonisk Selskabs Orkester i Oslo. Den ulikeartede utfoldelsen av verket er jo heller nettopp det som understreker hvilke kvaliteter som bor i verket. Nærmere bestemt at verket tåler å bli tøyd og bøyd, og utforsket i stadig nye vinkler, vitner derfor heller om en slitesterk notetekst og en verknarrativ med «udødelige» kvaliteter som tåler tidens tann. Jeg vil derfor hevde at et overdrevent fokus på den realiserede lyd i tilslutning til intensjonsbegrepet, er et mangelhode troll som man fra redaktørplass aldri vil være i stand til å gripe fullstendig tak i. Dette av mange grunnleggende årsaker. Vi har ikke tilgang på komponistens intuisjon og indre tanker omkring dette elementet, men kun hvordan klangen manifesterer seg i komponistens noterte notebilde, som sånn sett alltid vil være en mangelfull avbildning av den opprinnelige idéen. Komponisten var selv meget godt klar over dette grunnleggende temporære elementet, ved denne siden av verkpresentasjonen.

Det jeg peker på i forhold til DCMs og andres sammenstilling av begrepene *Fassung letzter Hand* og *final authorial intention*, er at *Fassung letzter Hand* også kan representere et nærmere forlatt stadium. Og i delingen av denne begrepsammenstillingen argumenterer jeg også for at intensjonen til verket dermed kan ligge et annet sted, på et tidligere tidspunkt, i en tidligere kilde. Premisset som jeg nå åpner opp for og legger til grunn, danner også et viktig forhold til det å lage en oppføringspraksis som ikke låses. En oppføringspraksis som ikke blir autoritær. Men at man heller tar stilling til å være bidragsgivende i en oppføringspraksis som heller mot det myke og fleksible. For en oppføringspraksis kan ikke, og bør ikke, bli dogmatisk. En utvidet holdning til komponistviljen utgjør derfor også en sentral del i hvordan man former en oppføringstradisjon. En oppføringstradisjon befinner seg i konstant endring, hvor vår nåtidige oppføringspraksis utgjør kun en liten tidsbit i det som forløper som en langsom endring i tiden. Tenk bare på hvordan oppføringstradisjonen av Bachs verker har gjennomgått store endringer gjennom årene 1830, 1890, 1930, og 1970-årene. I sammenligningen av disse vil det naturligvis være store forskjeller. Men allikevel vil det alltid være en oppføringspraksis som i sitt utgangspunkt søker å realisere et forelagt partitur. Og i en norsk kontekst, her i ren musikkarvforstand, er det viktig å også være kritisk til hvilke valg andre dirigenter har tatt før meg og ikke minst hva de valgte vekk. Dette fordi vi først og fremst har en nokså ung oppføringspraktisk tradisjon i Norge. Og i relasjon til utøveres arbeid på Irgens-Jensens verker, er det særlig interessant å se hvilke valg utøverne tok den gang og hvordan Irgens-Jensen forholdt seg til dette.

I forlengelsen av denne refleksjonen tegner det seg derfor et behov på at vi en gang i fremtiden må ta sikte på å ha en fylldigere diskusjon rundt intensjonsbegrepet. I en fremtidig diskusjon bør vi drøfte hvordan begrepet *final authorial intention* treffer Irgens-Jensens samlede verkproduksjon, og hvordan *komponistens endelige intensjon* fremstår og beveger seg fra verk til verk. I en slik samlet vurdering kan man mer åpent drøfte og undersøke hvorvidt *final authorial intention* er et presist nok begrep i forholdet til de arbeidsprosesser som kommer til syne i Irgens-Jensens kilder. Siden ordet *final* peker i retning av en siste sanksjonert vilje, avstemmer

502 Her i betydningen av samspillskulturer.

dette noe dårlig med de verkprosesser som kommer til syne i komponistens kilder i dette prosjektet. Men det er ikke synonymt med at dette vil utarte seg på nøyaktig lignende måte i andre edisjonsfilologiske prosjekter på Irgens-Jensens verker. Alle disse aspektene må drøftes grundigere og mer gjennomgående, når vi sitter med flere forskningserfaringer fra en betraktelig mer omfangsrik og gjennomgripende edisjonsfilologisk forskning på Irgens-Jensens samlede verker. Men i denne vurderingen ser vi samtidig at en slik diskusjon også vil virke prematur i dette forskningsprosjektet alene. Grunnlaget for dette vil jeg også komme nærmere inn på senere i drøftingen.

Feder og Dadelsens tekster belyser og aktualiserer sentrale emner som fortsatt er av relevans for edisjonsfilologisk forskning idag. Men samtidig må det også presiseres at de representerer en forskningstilnærming som nå må kunne vurderes å være av eldre art og tankegods. Som et utgangspunkt fastslår Dadelsen at tilnærmingen til *Fassung letzter Hand*-prinsippet først og fremst må vurderes og behandles i kraft av å være en utgaveproblematikk. Og vurderinger som springer ut av hvordan det kildekritiske idealet anvendes mot ulike kilder, fordrer en dyp kjennskap til musikalsk stil hos den aktuelle komponist.⁵⁰³ En argumentasjon som underbygger en avgjørende kjennskap til musikalsk stil, kjenner vi også igjen fra Grier, som fastholder at stiloppfattelse er avgjørende for en rekke edisjonsbeslutninger.⁵⁰⁴ Dog skal vi huske på at Dadelsens betraktninger kom flere tiår før Grier. Dadelsen setter en tilnærming til begrepet *revideringskompetanse*, i et tosidig stillingsforhold med komponistenes forbedringsarbeider på én side, i møte med en overordnet stilforvaltning på en annen. Derfor kan Dadelsen leses som en forløper for de linjene vi senere kjenner igjen fra Grier. Både i forhold til det karakteristisk individuelle, og i forhold til at revideringskompetansen vurderes som en dynamikk som bidrar inn i å bevare og videreutvikle en overordnet stilforvaltning:

Die Frage der Fassung letzter Hand ist heute also zunächst ein Editionsproblem. Noch wichtiger jedoch wird sie für die Erkenntnis des musikalischen Stiles, der besonderen schöpferischen Haltung eines Meisters oder einer ganzen Epoche.⁵⁰⁵

Gjennom å adressere ulike nivå av stilbegrepet, det vil si både gjennom forskernes studier og komponistenes forvaltning av det, åpner Dadelsen samtidig opp for nye utledningsspørsmål. For i en forskningstilnærming til analyser, samt forvaltning av stiler, krever det samtidig en bevisstgjørelse av hermeneutiske fortolkningsposisjoner. I en slik vurdering fremstår Dadelsen nokså forsiktig der han i liten grad går dypere inn i ulike hermeneutiske prosesser. Både som en betydelig dynamikk gjennom tolkning og forståelse, samt å sette analysene i en øvrig forståelseshorisont og kontekst. Kun i enkelte tilslørte formuleringer peker Dadelsen på at tidsavstanden til verket utgjør en reell faktor når man vurderer ulike versjoner over tid, og at foretrukne preferanser da vil endre seg:

– Aber auch solche nachträglichen Urteile aus klärender Distanz tragen doch vielfach Spuren eines persönlichen, zeitgebundenen Geschmacks. Sie können sich mit den Betrachtern und Generationen ändern und sind keineswegs verbindlich.⁵⁰⁶

Artikkelforfatteren poengterer nokså tidlig at begrepsbehandlingen og spørsmålene som videre behandles i artikkelen, må kun forstås i en figurativ forstand. Og i vår vurdering av dette er det to sentrale aspekter som utkrystalliserer seg. For i mangelen på vurderinger av hermeneutiske prosesser må Dadelsens artikkelbidrag kontekstualiseres innenfor en nokså omskiftelig periode innen tysk vitenskapsteori. Det første aspektet med dette retter seg mot artikkelens opprinnelse, som hadde sin forløper i et innvielsesforedrag ved Universitetet i Tübingen sommeren 1958. Artikkelen ble så senere utgitt i 1961, året etter Gadammers publikasjon av *Sannhet og metode*. I en vurdering av dette historiske utspillet er derfor Dadelsens tankegods i betraktelig mindre

503 Dadelsen, 1961: 4

504 «[...] style ultimately governs many of the final editorial choices [...].» (Grier 1996: 28)

505 Dadelsen 1961: 4

506 Dadelsen 1961: 4

grad preget av Gadammers radikale tilnærming, enn det vi møter i Feders vitenskapsmetodiske bidrag senere. Man bør derfor vurdere artikkelen i dette forholdet, slik jeg tidligere henviser til ved Gadammers senere innvirkning på den tyske edisjonsfilologiske tradisjonen, og i fraværet av grundige hermeneutiske diskusjoner på 1960-tallet.

Men Dadelsen var ikke alene om å se kritisk på begrepet *final intention* og hvordan begrepet *Fassung letzter Hand* traff de ulike komponistenes arbeidsprosesser. For den begrepstilnærmingen Dadelsen argumenterer for, følger for så vidt det som var en øvrig dreining innen tekstfilologiske diskusjoner på 1960- og 1970-tallet. Kondrup tegner dette på følgende måte for oss:

Det er blevet sagt, at den nyfilologiske editionsvidenskab i løbet af 1800- og 1900-tallet har bevæget sig i en 'krebsgang', dvs. en tilbageskridende bevægelse, for så vidt angår grundtekststudvalget: fra den sidste udgave fra forfatterens hånd over den første trykte udgave til manuskriptet. Det er rigtigt som tendens, og den iagttages bedst i de store sprogområder. I det engelske område især i USA, skete der en afgørende forskydning fra tryk til manuskript i løbet af 1960'erne og 70'erne, anført af bibliografen og udgiveren Fredson Bowers. Han var hovedansvarlig for de retningslinjer for udgivelse af især 1800-tals-litteratur, som det nydannede *Center for Editions of American Authors*, CEAA, udarbejdede i 1967. Her frarådede man direkte *Ausgabe letzter Hand* som grundtekst og anbefalede overordnet forfatterens renskrift – medmindre det kunne bevises, at han havde udøvet stærk personlig kontrol over trykningen eller aktivt delegeret den til andre.⁵⁰⁷

Men en slik betraktning relaterer seg også til det andre vurderingsaspektet. For en av hovedlinjene i denne avhandlingen adresserer hvordan den teknologiske utviklingen dynamisk har bidratt til å modernisere ulike sider ved edisjonsfilologien. Og dette gjør seg også gjeldende i vurderingen av Dadelsen og Feder. Her ser for eksempel Feder verdien av mangfold og ulike potensial, og anskueliggjør ulike løsninger for ulike type utgaver. Det vil si utgaver som retter seg mot fagspesialister på en side eller utgaver som retter seg mot et mer allment behov på en annen. I denne sammenheng evner Feder å konkretisere hva som er sentrale elementer for en notestikker, eller en dirigent, og skiller derfor formidlingen av ulike typer utgaver til ulike mottakere fra hverandre. Men, den teknologiske utviklingen er en konstant dynamikk som alltid har vært til stede og i vurdering av en slik sammenhengende linje viser til dels begge liten historisk forståelse. Dadelsen gir oss rett og slett få, om ingen, betraktninger på hva teknologien og moderniseringen har betydd for utviklingen av edisjonsfilologien og utgavearbeid. Dette kan vi langt på vei også hevde hva angår Feder. For det foreligger en mangel på en tenkning om hva teknologien kan gjøre for utviklingen av edisjonstradisjonene, og Feder gir heller aldri noen indikasjoner på hva edisjoner kan være i fremtiden. Fra en nåtidens utkikkspost kan man peke på at de for eksempel ikke har sett nåtidens teknologiske muligheter med hvordan vi kan se inn i ulike kilder, eller ulike versjoner av et forelagt verk. Og hvordan vi gjennom bruk av interaktive verktøy, kan for eksempel synliggjøre to ulike versjoner av et forelagt verk, samtidig.

Det bør også gis en grundigere forklaring for hvorfor jeg velger å vektlegge Dadelsen i såpass stor grad som jeg gjør i denne avhandlingen, enda til tross for at jeg samtidig understreker at hans tankegods er av eldre art. Jeg kunne naturligvis ha konsentrert meg om å benytte mer moderne bidrag i diskusjonene rundt *Fassung letzter Hand* og *final authorial intention* enn det jeg allerede gjør. Men det har på ingen måte vært et hovedmål for meg å presentere en metadebatt innen den mest moderne tenkningen innenfor denne problematikken. For meg som musiker og dirigent, er en slik debatt av noe mindre interesse. Dadelsen velges som en sentral nøkkelperson da vi kan betrakte ham stående i et historisk og vitenskapsteoretisk forhold til både Feder og Gadamer. Så blir spørsmålet om dette er et viktig nok premiss for å diskutere vurderingen rundt *Fassung letzter Hand*-prinsippet i Irgens-Jensen verker. Mange vil nok mene nei, men fra et utøvende perspektiv, vil jeg ikke være så snar med å avskrive ham. For en debatt som kan bidra til å gi meg og andre utøvere et innsyn i hvordan de kanskje tenkte om versjoner og revidering den gang, vil være av betraktelig større

507 Kondrup 2016: 112–113

interesse! Jeg forsøker altså å stile meg frem til en tenkning og en forskning som Irgens-Jensen og Grüner-Hegge også kunne ha hatt et forhold til. Her skal vi ta med i betraktningen at Dadelsen hadde sitt virke i årene 1951–1993 og produserte på 1950- og 60-tallet en tenkning om *Fassung letzter Hand*-prinsippet som var fremsynt og moderne for sin tid. Men den var ikke mer moderne enn at både Irgens-Jensen og Grüner-Hegge også kunne ha forholdt seg til denne, om de var gjort kjent med Dadelsens arbeider og betraktninger på emnet. Dadelsen plukker tross alt denne diskusjonen opp fra nokså konservative og veletablerte emner innen den tyske tradisjonen. Jeg ser med andre ord på Dadelsens tenkning som et uttrykk for den tiden som Irgens-Jensen og Grüner-Hegge også virket i. Derfor vektlegges Dadelsens artikkel i større grad, enn andre bidrag fra metodelitteraturen.

Selv om denne innfallsvinkelen ikke på noen måte gir oss et innsyn i en mer moderne diskusjon rundt begrepet, må vi samtidig ta med i betraktningen hvilket forskningsstadium vi nå befinner oss på. For i en videre vurdering av dette kommer det også et annet aspekt til syne, som for så vidt også nevnes delvis i diskusjonen rundt intensjonsbegrepet ovenfor.

En større og mer moderne metadebatt omkring *Fassung letzter Hand* er heller ikke fruktbar tatt i betraktning den lille mengden med metadata som ligger til grunn for denne avhandlingen. I en slik vurdering vil jeg hevde at en mer oppdatert metadebatt vil heller bli ført på mer fruktbart grunnlag, når flere verk av Irgens-Jensen har vært gjenstand for edisjonsfilologiske forskningsprosesser. Først da, i en større bredde av nyervervede forskningserfaringer, er vi i stand til å føre ulike metadebatter på mer presise vilkår.

Vi skal nå se nærmere på hvordan *Fassung letzter Hand*-prinsippet gjør utslag i de aktuelle verkene revisjons-historikk. Jeg velger å presentere disse resultatene i sammenstillinger for denne avhandlingen, da likheter og ulikheter lar seg lettere sammenligne på denne måten. Det må tillegges at elementer i disse vurderingene kan inneha visse likhetstrekk med kildeevalueringene i kapittel 2.5. Men her søker jeg heller å nyansere hvordan de omtalte verkene treffer *Fassung letzter Hand*-prinsippet. I denne tilnærmingen er det samtidig viktig å trekke frem et annet sentralt aspekt, da en analyse av hvordan *Fassung letzter Hand*-prinsippet treffer verkene også vil synliggjøre verkene individuelle *innfallsverdi*. Vi har da å gjøre med tre ulike verk, med tre forskjellige egenskaper og derfor også tre ulike måter å tenke om dem på. Det betyr kort fortalt at forskningssyntesen ikke skal bygges og grunnes i de tre verkene samlet, i en blokk. Men syntesen grunnes i ett og ett verk, separert og på individuell basis. Dette følger langt på vei den individuelle tilnærmingen som Grier også argumenterer for, og som vi videre kjenner igjen fra Kerman. Verkene innfallsverdi vil jeg også komme tilbake til i slutten av dette kapitlet.

For neste underkapittel anbefaler jeg at leseren leser disse underkapitlene i nær kontakt med kapittel 2.5 som rettet seg mot om filiasjon av kildene og kildeevalueringer. På den måten kan verkene jeg refererer til vurderes i en større kontekst.

2.6.2 Utslag i verkene

Slik jeg har antydnet tidligere i avhandlingen må vi videre vurdere hvorvidt komponisten selv formaliserte de siste versjonene av verkene gjennom å nedfelle disse gjennom notasjonshandlingen i de yngste kildene. I en slik utledning vil man kunne hevde at komponisten selv sanksjonerte de siste versjonene med samtlige endringer, som en siste vilje for verket. Men en slik betraktning⁵⁰⁸ kan ikke blankt legitimeres uten av vi vurderer et neste påfallende oppfølgingsspørsmål. For et avgjørende premiss i en videre vurdering⁵⁰⁹ er hvorvidt revisjonsprosessene har lyktes i å styrke et etablert kompositorisk og kunstestetisk konsept fra Irgens-Jensens side, eller om han derimot valgte å forlate det. I et slikt scenario åpner man naturligvis opp for en sekundær vurderingsparameter som retter seg mot revisjonsprosessenes evne til å fremstille autorative sistekilder. Med

508 Og i lys av Jost og Fjeldsøe

509 Og på linje med Fjeldsøes tidligere betraktninger

andre ord *Fassung* *letzter Hand* som evner å formidle nye versjoner, samt holde verkens detaljgrad på et informativt og tilfredsstillende nivå. I dette siste spørsmålet har de presenterte resultater allerede forelagt oss svaret og det åpner dermed opp for en større vurderingshorisont av de forelagte kildene. For når viljen til å viderefølge en intensjon i endring, og detaljgraden i notasjonshandlingen svikter på tverrdisiplinært grunnlag, er det naturlig å spørre seg – hvorfor? Grüner-Hegge peker i sine redegjørelser på at Irgens-Jensen aldri var særlig opptatt av detaljene i ferdigstillingen av sine verk, helt ifra sine første år som en noe uerfaren komponist.⁵¹⁰ Dette kan langt på vei være tilfelle og det gir oss en viss forståelse av hvorfor sistekildene svikter. Men forklaringen dekker allikevel ikke det fulle og hele svaret på hvorfor verkendringene først oppstår, og hvorfor de heller ikke sluttstilles i autorativ grad fremover i kildene. Da blir det naturlig å undersøke hvorvidt versjonsendringene ble påført verkene for å imøtekomme noe utenforliggende for komponisten selv. Altså at komponisten slapp tak i den opprinnelige kreative prosessen for heller å fremstille en versjon som tilpasser seg noe nytt. Hvordan vil en slik vurdering treffe det erfaringsgrunnlaget vi allerede har opparbeidet oss på Irgens-Jensens arbeidsmåter?

Med erfaringene fra ovennevnte kildestudier er det igjen nødvendig å foreta en distinksjon. Samtidig som de kammermusikalske verkene taler direkte til musikerne via Irgens-Jensens egne nedfellede notetekster, påkrever derimot orkesterverkene et dynamisk mellomledd for å få realisert musikken, nemlig gjennom orkesterdirigenten. For Grüner-Hegge er også uløselig tilknyttet verkutfoldelsene av *Symfoni i d-moll* (1942–57) og *Canto d'omaggio* (1950), slik han er med en rekke andre sentrale orkesterverk av komponisten. Og vi bør ikke søke å forstå sammenhengene mellom Irgens-Jensens revisjonsprosesser og verkbevegelser, uten at vi vender tilbake og søker svar i arbeidsforholdet mellom dirigenten og komponisten. Som jeg allerede har henvist til tidligere skal vi nå gå dypere inn i hvordan Grüner-Hegges kritiske betraktninger og tilbakemeldinger treffer Irgens-Jensens verker, både i en dypere og videre forstand. Gjennom de tre verkeksempelene vil vi se at dirigentens tilbakemeldinger ikke bare retter seg mot enkelte detaljer i notasjonen alene, men i en høyere verkkonseptuell tilnærming griper denne dirigentens tilbakemeldinger også inn i kjernen til enkelte verk.

2.6.2.1 Klaverkvintett

Med utgangspunkt i grundige kildeundersøkelser må vi kunne konkludere med at klaverkvintetten aldri var gjenstand for verkendringer i særlig grad over årenes løp. Man kan derfor vanskelig hevde at dette verket foreligger i ulike versjoner. Men dette faktum er i noe uoverensstemmelse med Grüner-Hegges tidligere bemerkninger i Gaukstads intervju, hvor han gir oss visse indikasjoner på at Irgens-Jensen hadde planer om å revidere det:

G-H: [...] Kvintetten, for eksempel, som Ludvig like til det siste har villet forandre på og rette på. [...] Så hadde han en kvintett som ble spilt på en musikkfest i Finland, i Helsingfors. Disse notene er mer eller mindre blitt borte, men jeg hører at hans venn ---. En av hans venner har fått manuskriptet av ham, og det er slik det ble spilt den gang.⁵¹¹

Som Grüner-Hegge peker på kan det ha vært en mulighet for at Irgens-Jensen selv uttrykte et ønske om å foreta justeringer og endringer i verket. Men et slikt revisjonsinitiativ er fullstendig fraværende i kildene og verket bærer ikke preg av å være systematisk revidert i nevneverdig grad over årenes løp. Derimot avdekker vi en forflatning og en svekkelse av notetekstens autentisitetetsgrad mellom partiturlildene **B** og **C**, som er i tråd med tendensen i de øvrige verker. Dette medfører derfor at siste partiturlilde, avskrift **C**, fremstår som en nokså svak *Fassung letzter Hand*, og hvor kilde **B** derfor har dannet et naturlig valg som hovedkilde for den nye utgaven. Når vi nå kan reflektere tilbake på de karakteristiske egenskapene som mange av Irgens-Jensens partituravskrifter er omsluttet av, er vi samtidig godt kjent med at en rekke av disse opprinnelig ble

510 Se kapittel 2.1.

511 Grüner-Hegge 1972: 3–4

utformet som gaveavskrifter til venner og bekjente. Som jeg tidligere har henvist til var avskrift C en gave til Irgens-Jensens nære venn, Leif Bruun, noe som setter klare premisser for hvordan vi forstår denne kilden videre. Dette sammenfaller i stor grad med Geertingers erfaringer som advarer mot å tolke slike avskrifter som et uttrykk for en aller siste vilje. Geertinger skriver:

Another general objection against ‘final intentions’ or ‘final version’ is that their focus on the chronology of the readings may obscure the fact that variations between different sources to a large degree may simply reflect that they have been produced for very distinct purposes. For instance, a dedication copy not intended for performance is likely to give priority to graphical appearance over detailed dynamic marking, while performance material probably is more concerned with musical accuracy.⁵¹²

I en slik vurdering er det interessant å observere at stemmematerialet trekkes frem som en mer troverdig kilde enn en gaveavskrift. I en samlet observasjon av komponistens noe anstrengte forhold til revidering, er det samtidig behørig å peke på de helt få og interessante avvik fra dette hovedinntrykket. For i vurderingen av det som kan ha vært ulike revisjonsforsøk på klaverkvintetten, skal vi også reflektere over Grüner-Hegges bemerkninger i en noe større sammenheng. Vi bør med andre ord forstå Grüner-Hegges utsagn som del av en fylldigere omtale av kammermusikalske instrumentalverk av komponisten. For i samme avsnitt sier han også følgende om Irgens-Jensens *Violinsonate*:

G-H: [...] *Violinsonaten* har han jo også forsøkt å bearbeide. Den finnes i flere utgaver, bl.a., men jeg tror at han har festet seg ved ---. Og hva han kom til der, det er uklart, for vi kunne ikke finne ut av disse noter, som hans sønn hadde med her, hva som egentlig var siste utgaven. Det får man ta på skjønn. Men den er jo ikke trykt, og den ble vel oppført første gang, – ja jeg kjente den jo fra mange år tidligere –, men jeg tror den ble første gang oppført i 1926. Det synes jeg er et vakkert verk. Men som sagt, det var ikke ferdig.⁵¹³

Grüner-Hegge viser her til komponistens konkrete forsøk på å bearbeide og revidere enkelte verk, deriblant sin *Violinsonate* fra 1923. Grüner-Hegges beskrivelse av at verket forelå i flere versjoner, gjenspeiles også i hvordan flere oppfatter dette saksforholdet i vår tid. Moderne lydfestinger av *Violinsonaten* avdekker en konkret og høyst relevant versjonsproblematikk, hvor verket foreligger i versjoner som både rommer tre⁵¹⁴ og fire⁵¹⁵ satser hver. Kildematerialet foreligger altså fra komponistens hånd i en stand hvor avgrensningene av verket, og en anvendelig plausibel versjon, lar seg vanskelig definere. Revisjonsinitiativet må dermed kunne hevdes å være på langt nær klart formulert og videreformidlet til utøvere på en konsistent måte, og hvor det foreligger en stor sannsynlighet for at Irgens-Jensen gav slipp på å ferdigstille revisjonsarbeidet.

Utfra verkets kildesituasjon kan vi altså konstatere at det er lite sannsynlig at Irgens-Jensen gikk aktivt inn for å revidere kvintetten. Kildene bærer i liten grad preg av revisjonsinngrep etter at hovedkilden, kilde B, var ferdigstilt av komponisten. Derimot skal vi nå se at i de to øvrige orkesterverk i dette prosjektet utarter versjonsendringene seg i en betraktelig mer drastisk grad, og hvor verknarrativene ble gjenstand for betydelige endringer over årenes løp.

2.6.2.2 *Canto d'omaggio*

Slik vi har allerede konkludert med i kapittel 2.5.2 eksisterer *Canto d'omaggio* i to ulike versjoner, slik dette fremkommer av de to tilgjengelige partiturlildene. Og siden Grüner-Hegge aldri uttalte seg om dette verket

512 Geertinger 2016: 36

513 Grüner-Hegge 1972: 3–4

514 Irgens-Jensen 1923/1992

515 Irgens-Jensen 1923/2017

i intervjuet med Gaukstad må vi derfor hvile denne vurderingen på den samme kildeevalueringen som foreligger i kapittel 2.5.2. Av denne årsak er det enkelte elementer som her blir gjengitt på nytt.

Som et utgangspunkt ble kilde **B** opprinnelig valgt som hovedkilde for arbeidet med den nye utgaven, da denne ved første øyekast fremstod som komponistens klare *Fassung letzter Hand*. Til å begynne med trodde vi at dette partituret formidlet det som var siste versjon av verkteksten, og som sammenfalt i størst grad med verkets eneste tilgjengelig stemmemateriale, (A)-OM. Men slik vi konstaterte i kap. 2.5.2 var denne antagelsen ikke riktig, da vi avdekket en omfattende mengde med negative varianter. Det som derimot må tillegges som det noe unike ved denne observasjonen, er at avskriften **B** ikke ble fremstilt som en gaveavskrift. Observasjonene av de negative varianter som forekommer i denne kilden peker derfor på at Irgens-Jensens mangelfulle transkripsjonspraksis, relaterer seg noe bredere til avskrifter generelt, enn utelukkende mot gaveavskriftene alene. Disse vurderingene ledet oss til slutt mot å vurdere både **A** og (A)-OM som potensielle nye hovedkilder.

Som tidligere nevnt er et av de mest karakteristiske trekkene ved kilde **A** at verket opptrer inndelt i ulike deler, med tekstlige beskrivelser⁵¹⁶ av utenommusikalske scener, nedfelt i blekk øverst i partituret. Her avdekket kildeanalysene at kilde **A** opprinnelig besto av 19 partitursider flere enn kilde **B**, og hvor de på et gitt tidspunkt ble sammenteipet for å kutte og stryke deler av midtseksjonen i verket. Vi vet ikke hvem som stod bak sammenheftingen av disse 19 sidene eller hvem som var arkitekten bak det omfattende kuttet. Dette kan både stamme fra komponisten så vel som Grüner-Hegge, som også dirigerte urfremførelsen av verket. Men som nevnt eksisterer det ingen betraktninger og uttalelser fra sistnevnte omkring verkets skapelses-historikk og revisjonsendringer, slik vi har i *Klaverkvintettens* tilfelle. Det er dermed noe usikkert hvorvidt Grüner-Hegge rådførte Irgens-Jensen i ulike deler av dette revisjonsarbeidet. Derimot kan vi studere hvilke bevegelser som gir seg til kjenne i de to ulike partitursidene og evaluere hva disse forteller oss. I tillegg har vi også mulighet for å studere Grüner-Hegges dirigentnotater, både i kilde **A** og kilde **B**. Og dette gir oss noen videre indikasjoner.

Om vi vurderer disse opprinnelige kuttene er det enkelte indiser som peker i retning av at verket ble forkortet med omtrent 5–6 minutters varighet, for å bedre imøtekomme konkurransevilkårene som verkbidraget var en del av.⁵¹⁷ Dermed må vi konkludere med at verket fremstår betydelig annerledes i sin opprinnelige form hvor verket snarere heller fremstår som et rent programverk fra komponistens hånd. Da de 19 sammenheftede partitursidene ble gjenåpnet i 2015 var disse sidene fullstendig blottet for dirigentinskripsjoner. De musikalske partiene som utfolder seg på disse 19 sidene eksisterer heller ikke i noen form for stemmemateriale. Vi finner det derfor høyst sannsynlig at dette omfattende partiet av verket heller aldri ble fremført⁵¹⁸ i sin helhet med resten av denne versjonen, under Irgens-Jensens levetid.

Vi er, som allerede nevnt, også kjent med at Grüner-Hegge så for seg ytterligere kutt og forkortede versjoner av verket, i tillegg til andre endringer i kilde **A** etter at de 19 sidene ble sammenheftet. Men disse partiene er fortsatt bevart i orkestermaterialet (A)-OM. Vi kan derfor konkludere med at det opprinnelige kompositoriske konseptet, og dermed også det opprinnelige programmet for verket, ble forlatt i den kraftige revideringen av de 19 utelatte partitursidene i kilde **A**. Dette omfattende revisjonsinngrepet ble også opprettholdt av Irgens-Jensen i transkripsjonsprosessen av kilde **A** over til avskrift **B**, og i utarbeidelsen av kilde (A)-OM. De tekstlige beskrivelsene som deler verkets opprinnelige versjon inn i konkrete deler er med andre ord borte i det som fremstår som komponistens *Fassung letzter Hand*. Som jeg pekte på i kapittel 2.5.2 er det noe utfordrende å betegne kilde (A)-OM som *Fassung letzter Hand* av ulike årsaker. Orkestermaterialet ble opprinnelig utformet fra kilde **A** i forbindelse med urfremførelsen av verket i 1950, men ble så endret og revidert med punktvis inngrep i en rekke stemmer. Dette åpner derfor opp for en ny problematisk betraktning av kilden. For selv

516 Som for eksempel «Det var en gang, Vår i Viken, Skippertak, Tomtegubber, Døler på marken,» m.fl.

517 Kydland, A. J. (2020): Rådhusmusikk og byjubileum i Eivind Groven: Hjaralrjod Ouverture.

518 Førsteverjonen av Irgens-Jensens Canto d'omaggio ble trolig urfremført i en Urfassung 29. oktober 2017 med Ålesund Symfoniorkester under ledelse av doktoranden, i anledning Komponistforeningens 100-årsjubileum. Se også: <https://aaso.no/?p=648>

om orkestermaterialet manifesterer det som er den foretrukne versjonen av verket fra komponistens side og avbilder denne i størst fyllestgjørende grad enn noen av de andre kildene, betraktes den allikevel ikke som en *Fassung letzter Hand*. For (A)-OM er ikke en kilde som ble fremstilt fra grunn av som en ny sisteversjon, men inkorporerer både den foretrukne verktekst fra 1950, i tillegg til Irgens-Jensens aller siste revisjonsinngrep i verket. Kilden er altså fysisk sammensatt av nye og gamle deler, og formidler dermed den foretrukne versjonen i en noe mer broket fremstilling.

Men vi kan derimot på nåværende tidspunkt konstatere at verkets opprinnelige *urfassungs*versjon var et tilbakelagt stadium for komponisten. For gjennom å sammenteppe de opprinnelige 19 partitursidene var det omfattende revisjonsinngrepet et bevisst valg fra komponistens side, med mål om å løfte frem en ny forkortet versjon av verket. Det er også verdt å bemerke at revisjonsprosessen trolig ble utført nokså tett på i årene etter urfremførelsen av verket, nemlig i årene 1950–1952.

2.6.2.3 *Symfoni i d-moll*

Man avdekker flere likheter når man sammenligner verkbevegelsene i *Canto d'omaggio* og *Symfoni i d-moll*, hvor begge verk anskueliggjør nokså lik problematikk. Særlig skal vi ta med i betraktningen at begge gjennomgikk strukturelle endringer i samme tidsrom; symfonien i årene 1942–1957 og *Canto d'omaggio* i årene mellom 1950–1952. Men her blir vi derimot stilt ovenfor en helt ny dimensjon av en tidligere kjent type problematikk. For vi må nå ta stilling til hvorvidt det var komponisten eller dirigenten som var arkitekten bak ulike kutt i verket.

I *Canto d'omaggio* mener vi at det er en større sannsynlighet for at Irgens-Jensen selv formaliserte revisjonsendringene, når han ferdigstilte sisteversjonen i (A)-OM og delvis B. Dette bygger utelukkende på de endringer vi avdekker i de notetekstlige kildene til verket, da verken komponisten eller dirigenten uttalte seg om dette revisjonsarbeidet i andre kilder. Allikevel skal vi nå se at dette utarter seg helt forskjellig når vi vurderer tilfellet med *Symfoni i d-moll*. Vi må kunne hevde at problematikken som her kommer til syne utvikler seg under såpass særskilte forhold, at tilfellet representerer et særtilfelle i norsk musikkhistorie. Først skal vi la Engeset tegne følgende bilde i sitt forord til den kritiske utgaven på symfoniens tredje og siste sats [«Rondo Marziale»]:

Symfonien hans vart påbyrja før utbrotet av den andre verdskrigen. [...] I 1942 var det norske musikklivet i ”generalstreik” på grunn av okkupasjonen. Det året lyste Norsk Komponistforening ut ein intern konkurranse i det stille, i samband med 25-årsjubileet. Irgens-Jensen sin symfoni fekk første pris i denne konkurransen, men vart urframført først etter krigsslutt, 1/10 1945. Dette var i ”den norske musikkuke”, ei form for frigjeringsmarkering. Irgens-Jensen skreiv under krigen melodiar til patriotiske tekster, og hadde utan tvil ei nasjonal haldning. Det var likevel svært få kritikarar som fokuserte på det nasjonale i symfonien då den vart framført. Dei høyrde først og fremst dei eksistensielle spørsmålstillingane og den sikre symfoniske formkjensla.

Irgens-Jensen fjerna etter nokre år den siste satsen, og versjonen med berre to satsar vart framført for første gong av Oslo Filharmoniske orkester under Grüner-Hegge i 1952. Då var tonaliteten i dei aller siste taktene i den andre satsen skriven om, frå opprinneleg E-dur (dominantisk til a-moll, den siste satsen sin tonerat) til A-dur. I perioden etter 1945 hadde det også vorte gjort nokre kutt og endringar i dei to første satsane. Grüner-Hegge fortalde seinare om dette: ”...jeg var svært voldsom i å konsentrere verket, få poengene friskere frem, på den måten skar jeg vekk en hel masse, – overflødig, etter min mening. Og Ludvig ynket seg og sa: ”Du skjærer i mitt kjøtt!” ”Nei, bare i flesket!” sa jeg.” Den tredje satsen vart i 1972, etter komponisten sin død, framført separat under tittelen ”Rondo marziale”. Denne tittelen er ikkje skapt av komponisten sjølv.

Vi veit ikkje kvifor den siste satsen vart fjerna, og spørsmålet er om det var til beste for verket. Nokre skribentar har hevda satsen var for lang. Men den er kortare enn første sats. Det har også vorte hevda at for mykje av same tematikk vert gjenteke. Men det finst vellukka musikk som har større grad av samanheng i tematikk. Mest truleg låg ein nokså praktisk tanke bak: Å unngå at symfonien vart for lang. Mykje tyder på at Irgens-Jensen gjorde dette under stor tvil, etter råd frå andre.⁵¹⁹

Engeset refererer her til intervjuet til Gaukstad hvor Grüner-Hegge gir en skildring av arbeidsprosessen med symfonien i 1952. Grüner-Hegges kommentarer skal vi senere gå mer i dybden på, for i Gaukstads intervju gir dirigenten et større bilde på hva slags redaksjonell inngripen det her var snakk om. Engeset peker altså på at Irgens-Jensen valgte å endre verket under stor tvil, etter råd fra andre. I sin omtale av symfonien trekker Vollsnes særlig frem dirigent Odd Grüner-Hegge og komponisten Pauline Hall som de fremste kritikerne til verkets totale formforløp. Flertallet av de øvrige kritikere var derimot «positive, ja noen nesten overstrømmende» til verkets tredelte form.⁵²⁰

Som Engeset påpeker ble altså symfoniens første og andre sats gjenstand for kutt og revideringer ifra sitt opprinnelige *urfassungs*-stadium. I tillegg ble også hele verkets tredje sats ekstrahert fra symfonien. En slik inngripende revidering tok ikke bare mål av seg å justere og tilspisse verkets notetekst, men må sies å gripe nokså altomfattende inn i verkets overordnede formstruktur. I en slik betraktning er det et par observasjoner vi skal trekke ut av dette for videre vurdering. For hvordan kommer dette til syne i kildene?

I begge partiturlilder kan vi observere ulike stadier av endringer og revisjoner i verket, men særlig avdekker vi størstedelen av dette omfanget i kilde A. Det vil si at vi her kan studere hva verket ble utviklet fra, og i hvilken form det videre ble utviklet til. Denne kilden ble både anvendt til fremførelser, men var som tidligere nevnt også komponistens eget eksemplar gjennom hele livet. På motsatt side av kilde A observerer vi derimot at kilde B formidler den mest nedkortede versjonen av verket og fremstår klart som den yngste partiturlilden av de to. Til tross for at denne ble ferdigstilt for en mulig forlagsutgivelse, bærer kilden preg av å inneholde ytterligere revisjonsendringer og utstrykninger, og fremstår i all hovedsak som en avskrift med en rekke negative varianter og mangler.

Denne antagelsen baserer seg hovedsakelig på de (re-)publikasjoner Norsk Musikforlag stod i spissen for av Irgens-Jensens musikk på 1940- og 50-tallet. Etter 2. verdenskrig befant TONO seg i en gjenoppbygningsfase⁵²¹ hvor institusjonen fikk større inntekter som de videre benyttet til å subsidiere grammofoninnspillinger og partiturutgivelser. Disse utgivelsene skulle nytrykkes i et visst antall, hvert eneste år. For Irgens-Jensen betød dette i praksis at verkene *Tema med variasjoner*, *Partita Sinfonica* og *Passacaglia* ble (re-) publisert⁵²² på NMO, i henholdsvis 1948, 1950 og 1952. Etter at forlagssjef Backer-Grøndahl utviste en viss publiseringsinteresse for symfonien forelå det altså planer om å utgi dette verket, etter republikasjonen av *Passacaglia*. Blant symfoniens mange kilder er vi kjent med et notat som blant annet drøfter behovet for et nytt notemateriale av stemmer og partitur, i forbindelse med en oppførelse av verket i Brussel i 1957. Sett i sammenheng med Backer-Grøndahls publiseringsinteresse anser vi dette som noen av de underliggende årsakene til at Irgens-Jensen valgte å fremstille en avskrift av partituret i årene 1956–57.

Jeg velger å kommentere dette aspektet hovedsakelig av to forskjellige grunner. For det første er disse vurderingene relevante fordi mange av de problematiske trekkene som hittil har blitt drøftet i forbindelse med Irgens-Jensens mangelfulle notasjonspraksis,⁵²³ også kommer til syne i en rekke forlagsutgivelser fra NMO.

519 Engeset 2009: 7–8

520 Vollsnes 2000: 339

521 Vollsnes 2000: 349

522 Med unntak av *Partita Sinfonica* som fikk sin førsteutgivelse i året 1950.

523 og slik de blant annet kommer til syne i 1957-avskriften av symfonien

Særlig gjelder det publikasjonene av *Tema med variasjoner*⁵²⁴ og *Partita Sinfonica*,⁵²⁵ som blant annet har et problematisk høyt antall korrekturet med ufullstendige binde- og legatobuer over side- og systemskift. Det er også avdekket korrekturfeil i *Passacaglia*.⁵²⁶ Den ufullstendige notasjonspraksis som avdekkes i publikasjonene stiller seg dermed ikke bare på linje med de kildeerfaringer som er synliggjort i kapitlene ovenfor.⁵²⁷ Men det avdekker også en ny problematikk videre. For man har rett og slett ikke klart å rette denne mangelfulle notasjonspraksisen i utgivelsene av Irgens-Jensens musikk, og vi må derfor også vurdere disse utgivelsene til å være til dels mangelfulle. Denne erfaringen utgjør derfor noe med en viss verdi for oss, da man i edisjonsfilologisk sammenheng ofte velger å tillegge forlagsutgivelser fra komponistens levetid en viss legitimitet og betydning. Denne erfaringen stiller seg dermed også på linje med den forventning som normalt følger *Fassung letzter Hand*-idealet, hvor man nærmere bestemt må spørre seg om hvorfor komponisten ikke har rettet disse åpenbare feilene. I en slik kritisk betraktning er det naturlig å spørre seg hvorfor heller ikke musikkforlaget har avdekket og rettet dette høye antallet med negative varianter og korrekturfeil, da dette griper nokså kraftig inn i en rekke oppføringspraktiske forhold. Dette leder oss over til den andre årsaken til at jeg kommenterer disse forholdene i dette kapitlet.

For det andre er det nærliggende å peke på at Irgens-Jensen må ha vært innforstått med at et utgitt verk også er i større grad et fastlåst verk. At Irgens-Jensen selv valgte å ikke oversende avskriften av den tosatsige symfonien til NMO for videre utgivelse, kan peke i retning av flere ting. Det kan bety at Irgens-Jensen enten ikke så seg helt ferdig med arbeidsprosessen med verket, eller at han var fornøyd med hvilken form det hadde fått. At han ikke valgte å publisere verket kan også bety at han heller ikke ønsket å gå til det skrittet av å formalisere denne versjonen av verket i en distribuert forlagsutgivelse. Slik det til slutt skulle stå, for all ettertid.

Til tross for disse kritiske vurderingene ble kilde **B** likevel valgt som hovedkilde for utgavearbeidet i årene 2015–2020, da denne kilden fremstod som komponistens åpenbare *Fassung letzter Hand*. Forskningsposisjonen for dette hovedkildevalget har hovedsakelig stått i et *status quo* siden prosjektet ble igangsatt i 2013 og hviler hovedsakelig på to faktum. Som et etablert utgangspunkt ønsket vi naturligvis å se hvorvidt verket faktisk kunne foreligge i et *Fassung letzter Hand*-stadium med en tilfredsstillende informasjonsgrad og -evne. Men i hele denne perioden hadde vi heller ikke tilgang til den mest sentrale og relevante sekundærkilden (kilde **A**) til verket, da denne kilden har inntil relativt nylig befunnet seg i familiens private eie. Derimot endret dette seg i tidsrommet august 2021 til mars 2022, da vi i denne perioden fikk tilgang til denne og andre sentrale kilder til verket, noe som har ført forskningsprosessene til dette verket over i et helt nytt stadium. Et stadium hvor vi i kollasjonen av kildene avdekker nye forståelsessider av verket.

I en nærmere kollasjon av disse partiturlildene avdekket vi også i dette verktilfellet at *Fassung letzter Hand*-kilden formidler en nokså blek gjengivelse av noteteksten. Observasjonene av avskriften følger med andre ord de samme erfaringer vi har gjort med partituravskriftene på de øvrige verk, hvor kilde **B** innehar en rekke korrekturfeil, mangler og forglemmelser av verkets opprinnelige nyanserte notetekst. Dermed kan vi også midlertidig konkludere med at det opprinnelige hovedkildevalget ikke stod særlig godt, da det bidro til en uinformert forskningsposisjon. I tillegg forstod vi nokså tidlig at kilde **B** åpnet også opp for et større filosofisk og filologisk problem, noe jeg vil komme tilbake til i neste underkapittel.

De midlertidige studiene av kilde **A** gir oss et nokså detaljert bilde på hvordan symfoniens første og andre sats gjennomgikk ulike revideringsfaser og endringer i tidsrommet 1945–1952. Disse revideringsfasene bærer både preg av å være utført av komponisten, så vel som at de har vært tilpasset ulike innspill fra dirigentens side. Særlig kommer dette til syne etter den siste revideringsfasen som Grüner-Hegge stod i spissen for i 1952, som må sies å være den mest omfattende av dem alle. Engeset omtaler dette i ovennevnte sitat som

524 Publikasjon N.M.O. 7807 a

525 Publikasjon N.M.O. 7834 b

526 Publikasjon N.M.O. 6846

527 For eksempel i publikasjon N.M.O 7807 a, sideskift 9–10, 14–15, 20–21, 23–24, 27–28, 31–32, 59–60, 64–65 osv., og i publikasjon N.M.O 7834 b side 17–18.

«nokre kutt og endringer i dei to første satsane», og hvor man kanskje får et inntrykk av det her er snakk om enkelte små kutt og endringer. Men her må vi lese Engesets kommentar som del av hans forord til den kritiske utgaven av symfoniens tredje og siste sats.

I de midlertidige analysene av kilde A observerte vi at første sats alene var gjenstand for to nokså omfattende kutt, på henholdsvis 28 og 96 takter hver. Videre observerte vi også at symfoniens andre sats også var gjenstand for mindre kutt og justeringer som samlet sett utgjør kun et antall på 14 takter totalt. Men i en dypere analyse av kilden avdekket vi at det opprinnelig også forelå et betraktelig mer omfattende utelatt parti på 73 takter, som vi med større sikkerhet anslår at komponisten reviderte selv. I sistnevnte parti hadde Irgens-Jensen opprinnelig utformet et parti med *banda interna*, det vil si en liten gruppe med trompeter og lilletromme plassert utenfor scenen. Gjennom sistnevnte revisjonsinngrep valgte han altså til slutt å forlate denne idéen. Derimot er vi overlatt til å vurdere hvorvidt det var komponisten selv som initierte denne endringen, eller om det kom i form av praktiske hensyn og andre tilbakemeldinger fra Grüner-Hegge. Dette kan vi ikke vite med sikkerhet, men slik vi har blitt kjent med Grüner-Hegges rolle i den oppføringspraktiske realiseringen av Irgens-Jensens verker, er dette på langt nær helt utenkelig. Det er derfor av en viss interesse for oss å vite med større nøyaktighet hva dirigentens rolle var oppe i det hele. I sin omtale av arbeidsprosessen ga Grüner-Hegge følgende beskrivelse av revideringsarbeidet på symfonien:

G-H: Det er hyggelig å kunne være behjelpelig med fødselen av et nytt verk, f.eks., hvor komponisten er usikker. Det er jo ikke alle som har hatt den rutinen, f.eks., til å kunne si hvorledes en ting skal klinge. Og at man har kunnet rette på ting som har vært dårlig, vært mindre overbevisende, sette prikken over i-en.

ØG: Det har da vært en veldig viktig side av Deres virksomhet.

G-H: Ja, som dirigent har det faktisk vært noe av det viktigste jeg har gjort, å kunne være behjelpelig på alle mulige måter, med instrumentasjon og forbedringer, – detaljer. Kunne si at det klinger bedre enn det som er gjort. Det har gledet meg, – har vært en inspirasjonskilde også for meg. Det er liksom jeg har fått en delaktighet i det, og det har vært en tilfredsstillende for meg.

Særlig må jeg tenke på Ludvigs symfoni. Den var jo 55 minutter opprinnelig og har jo gått ned til 28. En sats er riktignok tatt bort, og det er blitt et selvstendig verk av det senere. Men resten, jeg var svært voldsom i å konsentrere verket, få poengene friskere frem, på den måten så skar jeg vekk en hel masse, – overflødig, etter min mening. Og Ludvig ynket seg og sa “Du skjærer i mitt kjøtt!” “Nei, bare i flesket!” sa jeg.⁵²⁸

Det er et par trekk ved Grüner-Hegges uttalelser jeg velger å kommentere. Her er Grüner-Hegge utelukkende klar på at symfonien ble kraftig nedrevidert og gikk fra en samlet varighet på 55 til 28 minutter totalt, hvor tredje satsen til slutt ble utelatt. Men vi får også et klarere inntrykk av at Grüner-Hegge omtaler og fremstiller seg selv som hovedarkitekten bak revideringen av verket. Observasjonen av hans uttalelser oppleves i første rekke som dramatiske på vegne av verket og komponisten. Samtidig tar jeg med i betraktningen at dirigenten her omtaler hendelsen i retrospekt, omtrent tjue år etter at dette fant sted.

Vel vitende om at komponisten selv evner å tilføre varianter, justeringer og strukturelle endringer i egne verker, levner det en aldri så liten tvil om det utelukkende var dirigenten alene som stod bak samtlige revisjonsforslag og -endringer. Med utgangspunkt i dirigentens omtale er det videre verdt å spørre seg hvorvidt komponisten virkelig ikke var delaktig i noen av disse spørsmålene selv, eller om han bare var delvis medvirkende til endringene? Slik jeg henviste til ovenfor er vi kjent med at komponisten selv valgte å gjøre endringer i kilde A, men Grüner-Hegges uttalelser åpner nå opp for et betraktelig større tolkningsrom av *hvem* som drev disse prosessene frem. Denne vurderingen er særdeles sentral, men også helt åpen da vi ikke er i stand til å

528 Grüner-Hegge 1972: 8

nøyaktig konkludere i hvilken grad komponisten var høyst aktiv eller oppjonerende passiv til hele, eller bare deler av revisjonsprosessen. Allikevel ser vi i kilde A at komponisten reviderte verket noe i perioden etter urfremførelsen, og at det har fra komponistens hånd vært en tilskipping av verket. Det er derfor grunnlag for å hevde at verket forelå i en mellomversjon før det senere ble gjenstand for Grüner-Hegges omfattende kutt og inngripen i 1952. Dirigentens redegjørelse medfører derfor at man også forstår kilde B i en ny dimensjon. Geertinger presiserte dette i tidligere nevnte sitat,⁵²⁹ og i lys av Geertingers innspill åpner det seg dermed opp for en ny forståelse. For slik jeg forstår Grüner-Hegges påvirkning på de mest dramatiske kuttene i kilde A, slik forstår jeg også at den samme påvirkningen foreligger i komponistens utarbeidelse av kilde B. Geertingers betraktninger peker derfor på tre mulige vurderinger videre. Først, hvorvidt komponisten var i ferd med å miste kontrollen over verket, etter dirigentens inngripen i verket. Dernest, hvorvidt komponisten stilte seg fullstendig likegyldig til Grüner-Hegges inngripen. Eller til sist, hvorvidt komponisten heller tok til motargumenter for å videre forhindre det.

Det er viktig å understreke at det jeg nå skisserer kan nokså raskt fortone seg som upresise vurderinger, da det på nåværende tidspunkt kommer ned til nokså vide og til dels ustabile tolkningsspørsmål. Utfra Grüner-Hegges redegjørelse ser vi allerede trekk av at komponisten har om mulig beveget seg mellom alle de tre mulighetene, hvor han på et tidspunkt kanskje var redd for å miste kontrollen over verket. Deretter valgte han å argumentere mot det for å forhindre at det skjedde, etterfulgt at han til slutt ble mer likegyldig til utformingen av avskriften, tatt i betraktning de mange negative variantene som eksisterer i partituret. Samtlige av disse vurderingene er for så vidt spekulasjoner fra min side, noe jeg naturligvis bør avstå fra. Men samtlige av disse vurderingene peker på at annet særdeles relevant likhetstrekk fra Geertingers artikkel. Geertinger skriver:

Even the fact that the author had a copy of this edition does not automatically mean he had authorized each of its readings, but only that he was aware of its existence. Thus, when trying to determine authorial intentions, the author's actual degree of involvement in the publishing process must in each case be subject to close investigation by the critical editor in order to evaluate and rank the available sources appropriately. In this process, the editor is, more often than not, forced to compromise or to choose between finality and authority, revealing the delusive nature of final authorial intentions – at least as long as the author is defined as a single individual rather than a collective of persons involved in the work's creation.⁵³⁰

Geertinger understreker behovet for å avdekke komponistens grad av involvering. Både i selve revisjonsprosessen, men også i kraft av å kunne fremstille et nytt autorativt dokument. Likevel peker Geertingers sitat på behovet for å definere hvorvidt avskrifter, i det hele tatt kan regnes som troverdige kilder, når de har blitt til under sterk påvirkning fra en sekundær person. I en diskusjon rundt *Fassung letzter Hand*-prinsippet vil nok meningene om dette avvike betraktelig fra hverandre. Noen vil kanskje mene at så lenge komponisten selv førte disse avskriftene i pennen, har de også blitt til med den samme kompositoriske inspirasjon som manuskriptene. Særlig når vi tar de nye varianter med i betraktningen. Andre vil heller avvise avskriftene fordi de er for tungt påvirket av utøveren og at de oppstår med for lang tidsavstand til den opprinnelige kompositoriske prosessen.

Men som Geertinger her peker på, og som vi allerede har delvis drøftet i dette kapittelet, blir vi henstilt til en vurdering hvor vi må ta stilling til hvordan vi enten skal forholde oss til en *endelighet* eller en generell

529 «But over time, the original author gradually loses control over his work. The principle of final authorial intentions may work fine up to the time of the text's delivery to the publisher or of its first performance. From the moment it is handed over to the public or to agents preparing it for the public, external influence on the work's further development is unavoidable and continuously increasing. Copyists, publishers, performers, and others contribute to shaping the work, with or without the original author's knowledge and acceptance. Thus the last version of the work published in the author's lifetime may be quite far from the author's own intentions.» (Geertinger 2016: 35)

530 Geertinger 2016: 35–36

autoritet. Det er dette som da springer ut av problematikken rundt komponistens svake *Fassung letzter Hand*, i tillegg til at vi samtidig må vurdere dirigentens redaksjonelle tilnærming til verket i den samme kritiske betraktningen.

Når vi nå observerer at en sekundær person jobber i komponistens materiale, må jeg som redaktør være varsom med å spekulere i hvilken grad komponisten var delaktig, enig eller uenig i ulike deler av verkets revisjonsprosess. For eksempel i en vurdering av hvorvidt komponisten «*sanksjonerte dette kuttet, men ikke dette, eller dette*». Som et sentralt element i slike vurderinger bør vi som lesere, utøvere og redaktører være ytterst forsiktig med å konkludere for tidlig på vegne av komponisten og verket. For å tolke som en del av en tekstkritisk prosess er en sentral side ved denne forskningen, men å spekulere for tidlig blir noe annet. Da bør vi søke svar mot det vi kan holde fast ved og det vi med større sikkerhet kan konkludere med, på vegne av komponistens arbeid i kildene.

Samtidig skal vi la sentrale spørsmål få lov til å drive forskningsprosessen videre, dypere inn i materialet. For til tross for at vurderingene fremstår åpne på nåværende tidspunkt, vil videre analyser av kilde A og andre nyankomne kilder forhåpentligvis produsere flere nyanserte svar. Dog aner vi gjennom disse vurderingene allerede konturene av det som kan være en relevant forskningstilnærming til verket, hvor et tidligere stadium og en eldre versjon av verket skinner mer og mer igjennom.

Om vi vender tilbake til Fjeldsøes premissgivende argumentasjon ser vi nå at problemstillingene som har kommet til syne i de to omtalte orkesterverk, produserer et nokså konkret avvik seg imellom. For når vi avdekker indisier på at komponisten ikke så seg enig i den komprimeringsprosess symfonien ble gjenstand for, ser vi samtidig at sakstilfellet med symfonien skiller seg fra erfaringene med *Canto d'omaggio*. Vi kan derfor hevde at *Canto d'omaggio* befinner seg et sted midt imellom to forskjellige stadier av noe som fremstår som et identisk verk, men som i prinsippet er en omarbeidelse. Det betyr at vi nå sitter igjen med to ulike versjoner hvor det foreligger en stor sannsynlighet for at førsteversjonen var et tilbakelagt stadium. Komponisten valgte altså å realisere det som til slutt ble en nokså udetaljert⁵³¹ sisteversjon av hva han opprinnelig ønsket skrive.

Symfoni i d-moll ble derimot på sin side gjenstand for en stor omarbeidelse. *Men her kan vi derimot ikke vite med sikkerhet at dette faktisk ble en realisering av hva komponisten opprinnelig ønsket å skrive*. I vurderingen av dette elementet tillater jeg å hekte på et nytt utspill fra Geertinger:

Despite their differences, the principles of final intentions and the *Fassung letzter Hand* share the basic assumption that changes introduced by the author are improvements to the text; in other words, the text tends to converge towards its ideal state over time – at least as long as the author is in control. This assumption is rarely questioned in music editing, though a revision may in fact leave the work in a heterogeneous, aesthetically less satisfactory state than the original version.⁵³²

På nåværende tidspunkt ønsker jeg ikke å kommentere Geertinger siste poeng om hvorvidt verket kom styrket eller svekket ut av Grüner-Hegges inngripen. Men jeg velger heller å konsentrere meg om premisset han legger til grunn for hele sin redegjørelse, nærmere bestemt om hvorvidt komponisten selv var i kontroll av denne dramatiske endringen, eller ikke. I denne siste vurderingen kan man på nåværende tidspunkt i avhandlingen nok hevde at han ikke var det.

Som vi skal se utover i avhandlingen er det også andre sider ved dette som er verdifulle for drøftingen videre. For i et samlet tilbakeblikk på Irgens-Jensens arbeidsprosesser og i vurderingen av dette særskilte verktilfelle aner vi også en dypere underliggende problematikk til dette verket. Både i forhold til hvordan det avdekkes i kildene på en side og hvordan vi observerer Grüner-Hegges betraktninger på en annen. For hvilken verksubstans og verkarakter skal nå forskeren i forsvarlig grad gjengi, når verkets innhold og

531 I kilde B.

532 Geertinger 2016: 36

eksterne revisjonsinitiativ og -prosesser avdekkes i partiturler og intervjuer? Det verket satt seg først ut til å være, eller det verket det til slutt ble til gjennom redaksjonelle avgjørelser fra dirigentpulten? Vi vet fra Grüner-Hegges uttalelser at han var «*svært voldsom i å konsentrere verket*». Men det mest foruroligende ved denne uttalelsen er at den samtidig viser at komponisten faktisk motsatte seg denne delen av prosessen, og «*protesterte*». I min individuelle tilnærming til verket representerer denne motstanden derfor et helt unikt særtilfelle. For i vår generelle kjennskap til Irgens-Jensens vurderinger av Grüner-Hegges ulike revisjonsinitiativ, er vi ikke kjent med lignende dissenser dem imellom.

Det andre foruroligende aspektet ved Grüner-Hegges uttalelser er at han også medgir at hans arbeid som «fødselshjelper» ikke utelukkende angår Irgens-Jensens verker alene, men en rekke andre verk av andre norske komponister. Eller slik Gaukstad omtaler det, «*som en viktig side ved Grüner-Hegges virksomhet.*» Her poengterer Grüner-Hegge at hjelparbeidet ikke bare har angått revisjonskutt, men at hans merknader også har rettet seg mot ulike spørsmål tilknyttet instrumentasjon og andre forbedringer. Særlig i tilfeller hvor komponistene har vært usikre og hvor dirigenten har hatt et sterkt ønske om å bistå i faglige vurderinger. Ifølge Grüner-Hegge blir en slik bistand utløst av enkelte utslagsgivende premisser som når komponisten har fremstått mindre overbevisende, eller ikke har hatt den nødvendige erfaring for å kunne forutse hvordan partituret kom til å klinge. I en kritisk refleksjon av Grüner-Hegges uttalelser er det høyst nødvendig å tilføye at Irgens-Jensen var 58 år i 1952. Og *Symfoni i d-moll* var heller ikke komponistens første verk for orkester. Hvorfor mente Grüner-Hegge at det var behov for å gripe inn i dette verket på en slik måte, når komponisten allerede var en høyst erfaren og etablert tonekunstner av internasjonal standard?

Nå belyser jeg dette for å understreke hvordan Grüner-Hegge, i tilbakeskuende forstand, redegjør for sin tilnærming til nye partiturer og verk som ble forelagt han den gang. Det er i denne konteksten Grüner-Hegge uttaler seg. Og med dette synliggjør jeg nå to retninger videre. Det ene angår den kritiske vurderingen av komponistens symfoni alene. Men den andre angår de implikasjoner dette peker i retning av både i forhold til andre verk av Irgens-Jensen, men også utover denne komponistens verker. For Grüner-Hegge omtaler dette som en sentral del av sitt podiearbeid. Og han synliggjør sin arbeidspraksis i Gaukstads intervju, muligens kanskje best, gjennom eksempelet med arbeidsprosessen til Irgens-Jensens symfoni i 1952. Vi ser også systematiske trekk ved dette, særlig i forhold til hvordan dirigenten her tilnærmer seg en rekke verk av komponisten. Her beskriver han hvordan han griper inn, endrer, reviderer, stryker, og hvor han fullt og helt handler inn i verkene utfra egen overbevisning. Og han tilfører disse betydningsfulle endringene på basis av det han definerer som praktiske og pragmatiske årsaker. På basis av hans egen redegjørelse er det derfor naturlig å spørre seg om hva, og for hvem, de tilførte endringer egentlig da retter seg mot? Er endringene tilført for verkene selv, slik disse opprinnelig ble forelagt ham den gang? Stiler hans endringer seg da mot en konsert alene, eller mot en mer overordnet og etablert forståelse av verkene for all ettertid? Eller retter endringene seg heller mot utøverens egen forventning og behov på podiet?

Vi vil stadig komme tilbake til den unike samarbeidsdynamikken mellom de to, hvor de stolte på hverandre gjennom de mange ulike samarbeid de begge deltok i, i tillegg til vennskapet som lå til grunn fra tidligere tider. Grüner-Hegge og Irgens-Jensen delte et dypt og personlig forhold fra barndomsårene av og som i stor grad var preget av høy tillit dem imellom. Vi må derfor ta med i betraktningen at Grüner-Hegge også hadde en unik inngang til å forstå personen han hadde fremfor seg, komponisten, sjelslivet, stilen og uttrykket. Men denne inngangen til side gir det oss allikevel ikke fullgode og komplette svar til å forstå hendelsesforløpet og det vide saksforholdet med symfonien. Om jeg her skal opprettholde den individuelle tilnærmingen til verket, blir jeg som redaktør nødt til å ta stilling til hvordan jeg skal forholde meg til hva Grüner-Hegges uttalelser peker i retning av. For i dette verktilfellet må vi konstatere at komponisten motsatte seg dirigentens dype inngripen og redaksjonelle tilnærming til verket i 1952. Dermed må vi også ta innover oss noe av alvorlighetsgraden som denne arbeidsdynamikken også brakte med seg, og som kommer til syne i dette verkets turbulente ferd og historie. Det er dette som gjør tilfellet med symfonien så ekstraordinært.

Men for at vi ikke skal trekke forhastede slutninger i det som fremstår som et tiltagende materiale å arbeide med, melder det seg også et behov for å opparbeide seg en dypere forståelse av Grüner-Hegges arbeid. Dette skal vi derfor gradvis belyse utover i avhandlingen.

Det må også tillegges at Grüner-Hegges gjenfortelling er en kjent anekdote som andre kilder også langt på vei bekrefter, hvor komponistens uttalte motstand til særskilt de siste kuttene i verket var spesielt problematiske for han. Deriblant ble detaljene rundt denne hendelsen gjengitt i en rekke gjenfortellinger fra komponistens sønn Olav Irgens-Jensen.⁵³³ Men om vi vurderer Grüner-Hegges redegjørelse i lys av den *Fassung letzter Hand*-problematikk som kommer til syne i Irgens-Jensens verker, representerer dirigentens redegjørelse en betydelig dramatisk inngripen i verkets skapelseshistorikk. For når Grüner-Hegge gikk inn for å fjerne verkets siste sats rettet ikke lenger revisjonsarbeidet seg bare mot instrumentasjonsnyanser og andre mindre justeringer. Men dirigentens inngripen førte også til at komponisten måtte endre de avsluttende taktene i symfoniens andre sats for å gi verket et mer konkluderende punktum, noe også Engeset poengterer. Med denne omfattende revisjonsendringen fikk ikke symfonien bare en annen avslutning, men dirigenten hadde også påvirket og grepet direkte inn i det tilblivelsesdomene som verket opprinnelige sprang ut fra. Så kan man mene at dette langt på vei følger de erfaringer vi også har gjort oss i arbeidet med *Canto domaggio*. Men ulikhetene i sakstilfellene kommer tydeligst til syne i symfonien, når vi ser klare tegn på at det nå er en sekundær person som påfører en annen dynamikk inn i utfoldelsen av verket. Dermed åpner Grüner-Hegges historie opp for en ny og annen problematisk tilnærming til *Fassung letzter Hand*-idealet i denne komponistens verker, og stiller seg også i et forhold til Josts distinksjon mellom *Fassung* og revisjon.

Når Irgens-Jensen allikevel valgte å fremstille en partituravskrift som inkorporerte Grüner-Hegges omfattende formendringer i verket, står vi ovenfor to komplekse dilemmaer for utgavearbeidet videre. Først: skal man utelukkende fokusere på å gjengi sisteversjonen som komponisten fremstilte under det vi oppfatter som ”motvillige” forhold? Eller skal man, som jeg tidligere anskueliggjorde ovenfor, søke seg bakover i verkets skapelseshistorikk og forsøke å fremstille den versjonen som komponisten selv foredlet frem, før Grüner-Hegges mer omfattende inngripen i 1952?

Med utgangspunkt i den problematikk som nå kommer til syne i Grüner-Hegges redegjørelser, tegner det seg et utfordrende bilde på hvordan man som redaktør skal utelukkende fokusere på *Verket* eller *Komponisten*. Et klarere fokus på verket og verkets bevegelser alene opprettholder den individuelle tilnærmingen Grier i stor grad taler for, og som står i bedre relasjon til det dynamiske verkbegrep vi senere skal diskutere i avhandlingen. En slik tilnærming vil derfor flytte fokuset vekk fra *Fassung letzter Hand*, *final authorial intentions* og *Komponisten/Autor*, og over på *Verket* alene. Men det Grüner-Hegge nå peker på i tidligere nevnte sitat, og som vi utover i avhandlingen må ta videre innover oss, er hvorvidt et slikt målrettet fokus på *Verket* alene i det hele tatt er mulig. Særlig når vi må vurdere verket alene i forhold til den særegne historiske kontekst og oppføringspraktiske omgivelser som komponisttilfellet Irgens-Jensen var omsluttet av. Rettere sagt må vi her forsøke å forstå hvordan Irgens-Jensens verkproduksjon var omgitt av en nokså særegen sosiohistorisk kontekst, som også preger både vi tilnærmer oss *Verket*, *Komponisten* og *intensjonsbegrepet*.

I kjølvannet av den problematikk som kommer til syne gjennom Grüner-Hegges tidligere nevnte redegjørelse, ser vi nå et behov for å sette et konkret skille videre. Følgelig må vi forsøke å skille mellom bevisste revisjoner og versjoner ført i komponistens hånd, fra tilpassede *dirigentversjoner* som opprinnelig ble forankret i dirigentens egne eksterne revisjonsinitiativ. Det vil si versjoner som ble initiert av en bestemt utøver, hvor verkene ble videreutviklet og anpasset i forhold til denne utøverens *forventningshorisont*. En slik vurdering peker på den helt særegne kontekst som omslutter slike verker hos Irgens-Jensen og for hvordan vi da forstår de ulike variantene som opptrer i en partituravskrift som kilde B. Eller i andre kilder som dirigenten har påvirket i såpass inngripende grad. Siden Irgens-Jensen fremstilte en avskrift av symfonien som formidler den forkortede versjonen som dirigenten kraftig bidro til å utforme, henledes vi til å vurdere hvorvidt denne

versjonen er utformet av to jevnbyrdige autorer. Det peker for så vidt tilbake på det bildet Geertinger tegnet for oss i tidligere nevnte sitat.⁵³⁴ Her forstås *publishing process* som en ferdigstillellesprosess og hvor redaktøren, altså jeg, må ta stilling til hvordan jeg skal forholde meg til komponistens endelighet og autoritet. En slik stillingtagen er ikke uten utfordringer når flere personer er involvert i verkets siste faser.

Begrepet *forventningshorisont* må også gis en videre forklaring. I denne vurderingen bør vi ikke utelukkende bygge en forståelse av begrepet *forventningshorisont* i forhold til at dirigenten utøver sin fagdisiplin alene, som i Grüner-Hegges tilfelle da ville kun dreid seg om et renere utøverperspektiv. Altså utfoldelse og forløsning av verker gjennom oppførelser av dem. I en slik forventningshorisont legges det til grunn at verket allerede er en etablert helhet som ved gjentatte fremførelser utfolder seg på nytt. Med andre ord, at det notetekstlige materialet forblir uendret, men ulike fremførelser bringer frem noe nytt i verket for hver eneste gang. Sørbø presiserer dette på følgende måte, men legger også en annen parameter til grunn for vurderingen:

Hvert erfarte musikkverk møter fortolkerens forventningshorisont og utfolder seg innenfor denne. Samtidig korrigeres forventningshorisonten som følge av at det nye verket tas opp. Dermed vil erfaringen av ett og samme verk kontinuerlig være i forandring, ettersom forventningshorisonten stadig forsynes av andre verk.⁵³⁵

Sørbø poengterer altså at utøveren og utøverens forventningshorisont beveger og endrer seg med tiden, gjennom arbeidet med andre verker. Til tross for at Sørbøs utsagn kanskje kan oppleves litt på siden av hva jeg diskuterer i dette kapitlet, produserer det samtidig en annen viktig dimensjon for hvordan vi forstår den prosess Grüner-Hegge var omgitt av. I Irgens-Jensens og symfoniens tilfelle betyr det at man ikke utelukkende kan vurdere komponistens kontinuerlige revisjonsarbeid alene. For slik det fremgår av Gaukstads intervju må vi nå også vurdere Grüner-Hegge som en medreviderende aktør i verket. Det er i denne betraktningen vi da skal vurdere Grüner-Hegges forventningshorisont. Dermed handler ikke denne prosessen bare om én komponist som på ulike stadier i livet ser inn i *Verket* i retrospekt, og interagerer og endrer det fra ulike nivåer i den hermeneutiske spiralen. Men her må vi også vekte en tredjeaktør inn i denne dynamikken, og vurdere hvilke perspektiver *denne* utøveren bringer inn i *Verkets* domene. I denne betraktningen er det avgjørende at vi også reflekterer over hvordan denne utøverens arbeid også endrer seg i møte med ulike verker til ulike tider. For i en slik refleksjon må vi da ta stilling til hvordan hans forventningshorisont endrer seg over tid. I dette utgavearbeidet blir det derfor redaktørens oppgave å skille mellom hvilke personer som ser inn i spiralen, fra ulike utgangspunkt og på ulike tidspunkt. Hvilke perspektiver velger vi da å holde fast på videre? Om utøveren skal gripe inn i verket og endre det, må vi her forstå en slik redigering i kraft av å ta verket ut av sin opprinnelige kontekst og omforme det etter utøverens temporære behov. Dette skal vi gå i dybden på senere.

2.6.3 Filologiske og filosofiske utfordringer?

En mulig løsning for de nye utgavene på *Canto d'omaggio* og *Symfoni i d-moll* kan, som tidligere nevnt, være å presentere ulike versjoner, og gjengi ulike øyeblikk i disse verkenes skapelseshistorikk. I et slikt alternativ kan begge presenteres i de sisteversjoner tradisjonen har etablert de som, samtidig som man kan vurdere å sidestille disse med tidligere versjoner. Men en hel gjengivelse av førsteversjonen til *Canto d'omaggio* er kanskje ikke produktivt for en utgave som også skal reflektere over komponistens verk- og intensjonsbegrep. Særlig tatt i betraktning at vi har konkludert med at komponisten autoriserte sisteversjonen gjennom revideringen av orkestermaterialet (A)-OM ved øvetall 10. Den nye utgaven av verket tar derfor sikte på å gjengi de 19 sammenheftede partitursidene i eget appendiks bakerst i utgaven, av ulike årsaker. Først og fremst

534 «Thus, when trying to determine authorial intentions, the author's actual degree of involvement in the publishing process must in each case be subject to close investigation by the critical editor in order to evaluate and rank the available sources appropriately. In this process, the editor is, more often than not, forced to compromise or to choose between finality and authority, revealing the delusive nature of final authorial intentions – at least as long as the author is defined as a single individual rather than a collective of persons involved in the work's creation.» (Geertinger 2016: 35–36)

535 Sørbø 2017: 32

for å henlede leserne over på hva Irgens-Jensens opprinnelige kompositoriske prosjekt egentlig gikk ut på. Dernest for å belyse Irgens-Jensens fargerike og egenartede instrumentering, samt variasjonstekniske evner. Et appendiks som belyser disse sidene ved verket og komponisten, vil være av interesse for meg som både dirigent og leser, da det setter komponisten og verket inn i nye forståelsesperspektiv. Med andre ord vil det løfte min faglige refleksjonsevne av verket inn i nye nivåer.

I symfoniens tilfelle vil en slik sammenstilling av versjoner utarte seg på en noe annen måte. Her må vi faktisk ta stilling om det er hensiktsmessig å gjengi de to ulike versjonene av verket, side ved side. Både som musiker, dirigent og redaktør, mener jeg at en slik sammenstilling er helt nødvendig. Årsakene til dette vil jeg gradvis komme tilbake til utover i avhandlingen, hvor et helere og mer fyllestgjørende bilde vil tegne seg for leseren. Men for denne drøftingen mener jeg at en slik sammenstilling vil både synliggjøre det vi mener avspeiler verkenes høyeste autentisitetsgrad med tettest mulig margin, i tillegg til at den også vil ta stilling til tradisjonen. Som tidligere nevnt har målet for forskningsprosjektet vært å fremstille en kritisk utgave av symfoniens første og andre sats, som videre innretter seg mot den forskningen Engeset allerede har nedlagt i verkets tredje sats. Og gjennom å publisere den tosatsige versjonen side ved side med den tresatsige, tilbyr vi lesere, musikere, dirigenter, publikum, forskere og andre interessenter, et alternativ som vi mener plasserer seg nærmere *en sannhet* om verket og komponisten. For det finnes en kjerne av historisk sannhet i stoffet som vi mener er svært viktig å videreformidle. En slik løsning er også å foretrekke i forhold til det som i det seneste tiåret har etablert seg som en interessant, dog utilsiktet, praksis i det oppføringspraktiske miljøet.

I de senere årene har det oppføringspraktiske miljøets oppfatning av verket befunnet seg i en tilstand som jeg mener representerer et filologisk og filosofisk problem. Dette henger sammen med at tidligere nevnte hovedkilde **B** var den siste avskriften Irgens-Jensen ferdigstilte i årene 1956–57. Denne inkorporerer de kraftige kutt og endringer som verket gjennomgikk i årene mellom 1942–52, hvor Grüner-Hegges revisjonsinitiativ må sies å være det største inngrepet i verket. Avskriften har som tidligere nevnt også dannet grunnlaget for den versjonen av verket som har vært formidlet til publikum, utøvere og orkestre over årenes løp. Både via konserter og i ulike lydfestinger. Derimot er Engesets kritiske utgave av symfoniens tredje sats basert på det eneste partituret som eksisterer av verkets tredje sats. Denne partiturskilden ble ferdigstilt i 1942 og var opprinnelig innbundet i kilde **A** som rommet samtlige av symfoniens tre satser. Etter at Grüner-Hegge valgte å utelate siste sats ble denne satsen splittet ut av det opprinnelige partituret, høyst trolig av komponisten selv, under sterk tvil.

Men som tidligere nevnt i avhandlingens innledning har det oppføringspraktiske feltet utvist en stor interesse om å oppføre verket i sin opprinnelige tredelte form. Her har orkestre og utøvere sammenkoblet den tosatsige versjonen fra 1957, med symfoniens opprinnelige tredjesats fra 1942–48. Irgens-Jensens symfoni har ved to anledninger også blitt lydfestet slik i nyere tid.^{536,537} Dirigenter og orkestre ønsker altså å søke seg tilbake til noe av det opprinnelige med dette verket. Men i disse innspillingene blir symfonien presentert i en oppkonstruert verkform som verket aldri har eksistert i – i komponistens levetid – noe kritikere med rette kan hevde. Her kan vi ikke vite om komponisten noen gang så for seg fremførelser av verket i en sammenblandet versjon. Det vil si hvor verkets første og andre sats foreligger i sterkt nedkuttete versjoner fra 1957, i tillegg til at man fremfører disse sammen med den opprinnelige tredjesatsen fra 1942/48. Dog stiller en slik vurdering seg samtidig på linje med det Krabbe omtaler som en *never-performed* versjon, i sin redegjørelse av Nielsens *Maskarade*. Tatt i betraktning det oppføringspraktiske miljøets interesse for verkets opprinnelige form, taler det i stor grad for at utgavearbeidet bør søke seg tilbake til den versjonen Irgens-Jensen selv reviderte frem, før de dramatiske kuttene i 1952. For i den versjon forelå verket i en variant hvor verkets opprinnelige verknarrativ fortsatt var intakt. Målet for dette utgavearbeidet er derfor å innlemme leserne i en refleksjon over de to versjonene, hvor disse presenteres sidestilt med hverandre.

536 Irgens-Jensen 1942-57/2011

537 Irgens-Jensen 1942-57/2013

I lys av våre vurderinger av både kildene, autentisitetensnivå og *Fassung letzter Hand* er det naturlig å spørre seg hva dette *oppriinnelige* egentlig representerer, og som det oppføringspraktiske miljøet sikter seg mot? Dette spørsmålet vil bli belyst i neste kapittel. Skal vi vurdere et slikt aspekt må vi derfor vende tilbake til Dadelsens betraktninger rundt dette. For om vi skal etablere en forståelse av komponistens egenartede tilnærming til revisjonsarbeider, og ivareta verkene individuelle karakteristika, må dette også ses i lys av hvordan verktilblivelser har oppstått hos komponisten. Det vil si både hvordan verkene har oppstått på ulike måter innenfor komponistens arbeidsmåter, og hvordan verker mer generelt oppstår ulikt også komponistene imellom. Dette vil dermed sette *dirigentens* revisjonsinitiativ i et nytt kritisk lys, hvor vi må ta stilling til hvordan en stadig komprimering av verket blir opprettholdt og videreført utenfor komponistens regi. I dette forholdet må vi da vurdere hvorvidt dirigenten utviser en forståelse for komponistens ulikeartede måter å unnfange idéer og utvikle verkene på. Og om dirigentens revisjonsarbeid evner å stille seg i et forhold til dette. Et slikt scenarium krever derfor noen inngående kritiske vurderinger fra vår side. Her må det også tillegges at en slik tilnærming vil bli særlig relevant når vi tar Irgens-Jensens mangeårige verkprosesser⁵³⁸ med i betraktningen. Følgelig må vi da søke å synliggjøre hvordan idé- og komposisjonsprosessene initieres, utvikles og videre forløper hos opphavsmannen. Dette omfatter også at man opparbeider en forståelse av hvordan verkene oppstår, og hvordan man kan ane en væren i komponistens verkhelheter. Vi skal derfor gå mer i dybden på dette i neste kapittel.

Som tidligere nevnt må vi også vende tilbake til dette med *verkene innfallsverdi* og belyse deres egen inngangsverdi i dette prosjektet. Gjennom gjentatte fremstillinger i avhandlingen blir ulike aspekter ved verkene presentert, vurdert og diskutert. Og i en sidestilling av disse verkene er det tilnærmet umulig ikke å sammenligne deres likheter og ulikheter innenfor en rekke interdisiplinære vurderinger. Allerede gjennom kapittel 2.5 kunne vi nokså raskt observere at de tre ulike verkene har fått tre nokså ulike skjebner fremover i tid. Både i forhold til hvordan verkene manifesterer seg ulikt i de forelagte kildene, men også hvordan verkene har fått tre nokså ulike «liv» i møte med det oppføringspraktiske domene.

Vi har her å gjøre med tre ulike verker av *Ludvig Irgens-Jensen*, som alle har forskjellig funksjon. Det første verket er skrevet for kun fem musikere og for et mer intimt publikum som normalt befinner seg i en etablert kammermusikalsk setting. Det andre verket er skrevet for en stor offisiell åpning, hvor rammen for verket er lagt utenfra. Samtidig tar det også opp i seg et eget narrativ, enten i form av å fylle et utenommusikalsk program, eller ikke. Det tredje verket er skrevet av komponisten for sin egen «terapi», og muligens også sin egen sinnemestring under krigsårene, hvor både den allmenne og kunstneriske ytringsfriheten stod under sterkt press. Noen år senere ble det derimot mulig for publikum å lytte til, og oppleve, dette verket i Universitetets aula med Filharmonisk Selskabs Orkester. Men dette aspektet, hvor verket ble urfremført i fredstid i 1945, lå på ingen måte til grunn når komponisten selv gikk i gang med å utforme verket, i årene 1940–1942.

Hvis vi forenkler dette, ser vi da at de tre verkene hadde alle en *ulik* og *unik* prestisje for ham, *men også for alt og alle rundt ham*, i ulike forbindelser.

Jeg tillater meg her å understreke dette da denne dimensjonen stadig vil opptre tilbakevendende, og også i intensiverende grad, i sammenstillingen av verkene utover i avhandlingen.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg diskutert begrepet *Fassung letzter Hand* som et teleologisk og retrospektivt siktemål, og hvor vi har gått nærmere i dybden på hvorvidt komponisten opptrådte som impulsiv kunstner eller reviderende redaktør. Langsomt har jeg belyst hvordan *Fassung letzter Hand*-prinsippet avdekker problematiske mangler i Irgens-Jensens revisjonsarbeid og hvordan prinsippet også gir oss en første forståelse av hvordan komponistens intensjonsbegrep beveger seg fra verk til verk. En slik vurdering kan ikke utelukkende foretas basert på studiene av ett eller tre verk alene, men må også skue utover dette prosjektets rammer. For å oppnå

538 Se kapittel 2.1.: Filologiske og historiske tilnæringsmåter.

en bredere forståelse av hvordan *Fassung letzter Hand*-prinsippet treffer denne komponistens verker, blir vi også nødt til å opparbeide oss en forståelse av hvordan disse verkene først ble til. Vi må med andre ord opparbeide oss et innsyn i prosessen med verktilblivelse. Det vil si hvordan verkene først oppstod og utviklet seg videre til helhetlige kunstneriske uttrykk. Vi søker altså å kunne følge idéenes ferd og utvikling nokså lineært, frem til deres endelige fullbyrdelse, inn i deres egne verkdomener.

2.7 Verktilblivelser i fødselshjelperens tid

«Det er et rot i notene mine,» sier han idet han blar igjennom bunke etter bunke som ligger dynget på flyglet. «Det er skisser og utkast, som ikke vil gro, ting som ligger og venter på den riktige utforming. Men jeg er så sein i vendingen». Jo mer han spiller dess ivrigere blir han og kommenterer med en rikdom av opplysninger.⁵³⁹

Om enn på et noe ubevisst nivå gir Jens Arbo oss et lite, men likevel særdeles viktig, innblikk i komponistens egne tanker og omtale av sine skisser og utkast fra årene under krigen. Arbos lille skildring fortøner seg som et noe mindre og ubetydelig element som han senere valgte å inkludere i ovennevnte intervju. Men for oss tegner Arbos skildring et særdeles viktig bilde av komponisten i 1943, i året etter ferdigstillingen av symfonien.

Vi har til nå opparbeidet oss en viss oversikt over hvordan *Fassung letzter Hand*-prinsippet og revisjonsarbeidet treffer de ulike verkene i dette prosjektet. Som tidligere omtalt er det et sentralt erkjennelsesmål i dette prosjektet å synliggjøre det helt individuelle og karakteristiske preget som angår det enkelte verk. Det betyr at vi nå bør se nærmere på hvordan de ulike verkene har oppstått og hvordan det kompositoriske arbeidet med disse har utviklet seg. Både enkeltvis, men også i en samlet verksammenligning. Med andre ord søker vi implisitt å synliggjøre hvordan konkretiseringen av materialet har vært utledet av helt individuelle parametere. Vi må altså stille det som i forrige kapittel fremstod som et noe usystematisk revisjonsarbeid i et konkret forhold til hvordan tilblivelsen av verkene først oppstod hos komponisten.⁵⁴⁰ Dette til tross for at det ikke hviler noen fast kronologi i en slik prosess.

Til nå har vi sett eksempler på hvordan Irgens-Jensens kompositoriske arbeidsmåter har avspeilet ulike øyeblikk i verkenes skapelseshistorikk, via endringer i de nedfelte notetekstene. Men for å skjelne omfanget av Irgens-Jensens komposisjonsprosesser på en mer nyansert måte, må vi gå dypere inn i tilblivelsesprosessene.

Å tilnærme seg et felt hvor man skal våge seg inn i det som til å begynne med fortøner seg som abstrakte konstruksjoner for komponisten, kan kanskje fremstå som en noe uangripelig øvelse. For en idé i seg selv er en abstrakt forestilling som normalt sett unndrar seg logiske slutninger og ordforklaringer. Følgelig representerer enhver idé i denne sammenheng en abstrakt konstruksjon som i sin opprinnelse er et resultat av komponistens refleksjoner.

En slik forskningstilnærming forløper derfor ikke helt problemfritt. Utfordringen for meg som skal forske på komponistens idéprosesser, er at jeg automatisk forsøker å gjøre hans idéer, og for så vidt også Grüner-Hegges, om til intellektuelle konstruksjoner. Og selv om jeg forsøker å imøtekomme deres strømmer av bevissthet og forstå dem begge, både intellektuelt og kvalitativt, er det samtidig viktig at jeg trekker opp en prinsipiell grense. For selve idéen, i sin egen væren og helhet, eksisterer ikke. Den forblir for oss, via komponistens antydninger i noteskriftene og andre kilder, kun en immateriell størrelse – en illusjon for filosofiske og teoretiske undersøkelser.

539 Arbo 1943: 8

540 Som da er i tråd med Dadelsens betraktninger på dette.

Likevel finnes det flere relevante tilnæringsmåter for undersøkelser som etablerer en forståelse for hvordan ulike verker kan oppstå og hvordan disse videreutvikles til selvstendige verkenheter hos komponistene. Dog må slike vurderinger også vektas i forhold til historiske epoker, estetiske tradisjoner, notasjonsmåter m.m. I dette prosjektet blir derimot disse metodiske tilnæringsmåtene betraktelig mer sentrale når vi nå har observert hvordan de opprinnelige verknarrativene ble forlatt underveis i arbeidsprosessene med kildene. I det problemlandskapet som da avdekkes fra komponistens arbeidsprosesser, samt i forståelsen av verkenes møte med det oppføringspraktiske domenet, tegner det seg nå et konkret behov for å forstå revisjonsinitiativene på en mer nyansert måte. Da er det verdt å søke seg bakover i verkprosessene for å etablere en forståelse av hvordan, og på hvilket tidspunkt, man egentlig kan hevde at et verk blir til et verk i Irgens-Jensens skapelsesprosesser.⁵⁴¹ Eller i en mer spesifikk ordlyd: på hvilket tidspunkt går et verk fra å kun være idéen om det, til å faktisk oppstå som det?

Bjørn Morten Christophersen går inn i denne tematikken i sin Ph.d.-avhandling *Panoramic Constraints: a Study of Johan Svendsens musical sketches and exercises*, hvor han i kapittelet «a Musical Work Comes into Being» poengterer følgende:

During the act of composition, that is, when does a work become a work? One might argue that there is no work until a performable score exists. [...] it is impossible to locate a specific moment in the compositional process when a score goes from unperformable to performable. No matter how many performance details are contained in a score, musicians and scholars will always have to add something—that is interpret it.⁵⁴²

Slik Christophersen poengterer er det tilnærmet umulig å nøyaktig definere i hvilket øyeblikk i komposisjonsprosessen notematerialet går fra å være *ikke realiserbart* til å bli *realiserbart*. Eventuelt sagt på en annen måte, det punktet hvor man ikke kan utføre notasjonens henvisninger, til det punktet hvor man kan det. I en slik utledning kan man for eksempel hevde at *Verket* ikke eksisterer før det i praksis foreligger i en form hvor noteteksten er fullstendig realiserbar. Men Christophersen understreker også at et slikt syn er problematisk av prinsipielle årsaker. For en slik argumentasjon avvises langt på vei rent statistisk gjennom de mange verk som aldri ble fullført av komponistene selv, og som senere har oppstått i egne versjoner, gjennom sekundære opphavsmenn.^{543,544}

Med Christophersens perspektiver til grunn kan vi også etablere en forståelse for hvordan dette forløper hos Irgens-Jensen. For i forlengelsen av Dadelsens resonnementer er det naturlig å trekke forbindelseslinjer til argumentet om *det rent individuelle*, som konstaterer de individuelle forutsetningene som ligger til grunn for komponistenes arbeidsmåter. Samtidig må vi understreke at slike individuelle premisser også preger forskeren selv, som på den andre siden fortolker og detaljgransker verktilblivelsene og idéunfangelsene på individuelt grunnlag.

Samtidig må det påpekes at det også eksisterer andre relevante innfallsvinkler for slike analyser. Christophersen peker blant annet på Nicolas Donin⁵⁴⁵ som presenterer et innsyn⁵⁴⁶ i hvordan komponisters respektive arbeidsmetoder varierer fra person til person, og hvordan disse metodene forløper over en rekke forskjellige utviklingsstadier. Donins forskning søker å avdekke de eksterne og interne forholdene som omslutter

541 Christophersen 2015: 116

542 Christophersen 2015: 116–117

543 For eksempel: Anthony Payne's versjon av Elgars 3. symfoni, Franz Süssmayers versjon av Mozarts Requiem, Deryck Cooke's versjon av Mahlers 10. symfoni m.fl. (Christophersen: 2015: 117)

544 «*Incomplete works*. Most composers have incomplete works in their bottom drawer; some have needed more than one drawer. [...] Even though not proceeded with, such unsuccessful attempts often prove crucial to understanding major points of creative change in a composer's output. Equally problematic are instances where the composer dies in a later stage of composing a work, as with Mozart's *Requiem*, Mahler's Tenth Symphony, Puccini's *Turandot*, Busoni's *Doktor Faust*, Berg's *Lulu* and Bartók's *Viola Concerto*.» (Gillies 2023)

545 Musikolog ved IRCAM, Paris. <https://www.ircam.fr/person/nicolas-donin/>

546 Donin 2012

arbeidsprosessene, hvor forskningen således baseres på kognitive studier og en rekke intervjuer av nålevende samtidskomponister. Samtidig argumenterer Christophersen for at deler av Donins forskning også er prinsipielt overførbart til flere av det 19. og 20. århundrets komponister, hvilket også gjør den relevant for tilfellet Irgens-Jensen.⁵⁴⁷ Gjennom å belyse komponistenes historiske tradisjon med å nedtegne, forvalte og videreutvikle et musikalsk idé-materiale i skisser og partiturutkast, peker Donin på at komponisten innfører sentrale konseptuelle regler. Innenfor denne arbeidsrammen kan ulike verkkonsept utvikles, og arbeidet grupperes henholdsvis i to generelle arbeids- og utviklingsmetoder. Disse omtales og benevnes som *Synoptic planning*:

In the first, *synoptic planning*, a composer defines the project around one or several global concepts that command the material's characteristics. The piece's form is then designed around one or more charts upon which different projected variations (parametric, ontological stylistic) are plotted on a time axis (metric or chronometric).⁵⁴⁸

og *Heuristic ideation*:

The second direction is the primacy of heuristic ideation: a composition's essential properties emerge throughout the writing process, as a result of recurrent or accumulated local compositional procedures, or as influenced by ideas (melodic, harmonic, parametric, organological) that operate continuously throughout every stage of writing.⁵⁴⁹

Som vi ser av Donins argumentasjon åpner de to innfallsvinklene opp for hvordan komponisten adresserer og utvikler eget materiale, og hvor effekten av dette synliggjøres i det produserte materiale. Her er det sentralt å peke på at en slik synliggjøring samtidig avdekker interaksjonen mellom komponistens *produserte materiale*⁵⁵⁰ på en side, og via hans/hennes *teoretisering*⁵⁵¹ av verket på den andre. Donins metodiske innfallsvinkler har dermed en viss relevans for hvordan jeg forstår verktilblivelser hos Irgens-Jensen.

I vår tilnærming til å forstå verktilblivelsesøyeblikket, understreker Christophersen behovet for å opprettholde en flersidig tilnærming til verkkonseptet. Dette er særlig relevant for at vi skal kunne følge en teleologisk innfallsvinkel til komponistens verktilblivelsesprosess. Her kan da verkkonseptet eksistere som et fleksibelt og utprøvende konsept på den ene siden. I tillegg skal vi ta med i betraktningen at det også kan operere som et siktepunkt i komponistens arbeid med å skape en musikalsk helhet på den andre siden. I en slik sammenheng argumenterer Christophersen for to relevante synsvinkler i unnfangelsen av et verk:

[...] first, that the composer responds to the work concept as it appears to him or her, and second, that he or she, one way or another, 'holds on to' a work not yet written during the compositional process.⁵⁵²

Når vi i denne sammenheng nå introduserer *verkkonsept*-begrepet er det samtidig viktig å sette dette i en tilknytning til begrepet *Werktreue*, slik det for eksempel behandles av Goehr, Talbot, Abbate m.fl. Goehr redegjør for enkelte innfallsvinkler for å forstå komponistens ulike arbeidsmåter i verktilblivelsesprosessen. To av disse, den *idealistiske*⁵⁵³ og den *platonistiske*⁵⁵⁴ tilnæringsmåten, har en viss relevans i diskusjonen

547 «Donin seeks to couple the tradition of historical sketch studies with cognitive studies-based interviews with composers who take part in his research and reconstruction of their working conditions. A great benefit of Donin's research is the participation of living composers, but it is also the case that some of his principles could apply to a study of a composer like Svendsen's compositional process as well.» (Christophersen 2015: 93)

548 Donin 2012: 19

549 Donin 2012: 19

550 via notasjon

551 via intensjon

552 Christophersen 2015: 118

553 Goehr 1992: 18

554 Goehr 1992: 14

rundt komponisters forhold til verkkonseptet. Dette synliggjøres i forholdet til hvordan, og på hvilket tidspunkt, en verkhet oppstår i en komposisjonsprosess.⁵⁵⁵ Denne sammenkoblingen er også i tråd med Christophersens syn, hvor han presiserer følgende om den *idealistiske* tilnæringsmåten:

For a composer, an 'Idealist view' can be central to trusting that one's ideas will be communicated to listeners during the performance. Throughout the act of composition, that is, the 'illusion' of the 'Idealist view' can be an important guideline for the composer, in that he or she maintains a sense of actually composing a *work*, not several (possible) works, as it progresses to a performable status.⁵⁵⁶

Christophersen forklarer den *idealistiske* tilnæringsmåten som en utforskende og eksperimenterende utprøving av et materiale, slik det utvikles sakte, men sikkert, gjennom det kompositoriske arbeidet. På motsatt side av dette beskriver Christophersen den *platonistiske* tilnæringsmåten med følgende omtale:

The 'Platonist view', according to Goehr, in short, says that musical works are eternal and even anticipate actual compositional activity. The composer *discovers* the work rather than *creates* it.⁵⁵⁷

Med andre ord skriver komponisten her seg inn i et terreng som han eller hun allerede er kjent med, enten på et bevisst eller ubevisst nivå. Christophersens redegjørelser av de idealistiske og platonistiske tilnæringsmåter kjenner vi også igjen fra Bjørn Kruses⁵⁵⁸ begrepspar «det blir hva det er» og «det er hva det blir». I sin bok *Den tenkende kunstner – komposisjon og dramaturgi som prosess og metode* drøfter Kruse det han henholdsvis omtaler som den *lineære* og *laterale* måte.

I Kruses redegjørelse ser vi nokså klare likhetstrekk med de idealistiske og platonistiske tilnæringsmåtene hvor han skriver følgende:

1. Den lineære måten brukes når kunstneren begynner fra begynnelsen, midten eller slutten og utvikler materialet på bakgrunn av det som allerede er gjort. Hver fase av arbeidet produserer en «komplett» del av helheten. Kunstneren vet temmelig nøyaktig hvordan det endelige verket vil se ut til slutt. Prosessen er produserende mer enn skapende. Men det kan også utgjøre en bevisst kreativ prosess som i høyeste grad er skapende, dersom helheten oppstår som en organisk utvikling av allerede eksisterende elementer, uten at denne helheten nødvendigvis er kjent på forhånd. Verket «blir hva det er». [...] ⁵⁵⁹
2. [...] Den laterale måten brukes når kunstneren begynner med å skissere en grunnstamme, en hovedstruktur. Det arbeides med hele verket på én gang, uten at sluttproduktet er kjent på forhånd, fra den grove grunnskissen til det finraffinerede ferdige uttrykket. Intuitive impulser dras inn i prosessen for så i neste omgang å bli forkastet. Kampen står mellom materialets egendynamikk og kunstnerens egen vilje. [...]. Verket blir til mens det skapes, og «er hva det blir». ⁵⁶⁰

Kruse bringer også ytterligere presisering av verdien og relevansen til disse tilnæringsmåtene. Kruse skriver:

Gjennom en bevisst strukturering av ens egen arbeidsmetode er det kanskje mulig å holde fast på det ubegripelige litt lenger inn i den prosessen som inngår i å gi det et uttrykk. Det endelige materielle uttrykket kan kanskje bli litt «sannere», litt nærmere det ubeskrivelige som ligger bak

555 Christophersen 2015: 121

556 Christophersen 2015: 123–124

557 Christophersen 2015: 121

558 Professor emeritus i komposisjon ved Norges Musikkhøgskole

559 Kruse 2011: 44

560 Kruse 2011: 45

der et sted, som en drivende kraft – selve lysten til å skrive, til å bygge, ja lysten til å billedgjøre noe i det hele tatt.⁵⁶¹

Det er essensielt at vi kontekstualiserer Christophersen og Kruses bidrag i denne drøftingen. Selv om jeg langt på vei stiller meg på linje med deres betraktninger på ulike verktilblivelsesprosesser, er det samtidig viktig å peke på at deres bidrag kommer fra to nokså ulike tilnærminger. Christophersens diskusjon tar sikte på å avdekke en virksom bakenforliggende dynamikk som driver en idéutvikling og -forvaltning fremover, først og fremst på komponistenes skisseringsstadier. Her bygger Christophersens betraktninger i størst grad på studier og arbeid med Johan Svendsens omfattende skissemateriale, hvor han hovedsakelig forsker på hvordan komponistens skisseringsprosesser leder frem til en etablering av ulike individuelle verkhelheter. Dette står i en nokså klar kontrast til utgangspunktet for min forskning, hvor arbeidet har startet med studier av det vi har forstått som komponistens endelsespunkt: *Fassung letzter Hand*.

I en slik vurdering presenterer Kruse en mer utvidet tilnærming og tenkning rundt tilblivelsesøyeblikket. Til tross for at Kruse virket som professor i komposisjon søker han allikevel å anskueliggjøre de kreative skapelsesprosessene i et mer interdisiplinært landskap. Og det er kanskje i en slik betraktning at vi samtidig ser likhetene og ulikhetene mellom Christophersen og Kruse, som begge har et utøvende virke som samtidskomponister ved siden av sine akademiske poster. Kruse drøfter hovedsakelig hvordan man tilnærmer seg en kreativ skapelsesprosess fra et *her og nå*, med et utgangspunkt fra vår egen samtid. Christophersen søker derimot å rette drøftingen inn i forhold til en kompositorisk aktivitet og en verktilblivelse som oppstår gjennom romantikkens konvensjoner og estetiske idealer. En slik tilnærming må vi da vurdere i et forhold til hvordan han fører argumentene tettere inn på Goehrs redegjørelse av *Werktreue*-begrepet, og hvordan hun nokså utfyllende drøfter dette begrepets organiske utvikling gjennom hele 1800-tallet. Men Christophersen setter det også i klarere relasjon til en historisk kontekst, blant annet ved å kontekstualisere den platonistiske tilnærmingsmåten i et forhold til relevante historiske eksempler. For eksempel refererer Christophersen til Barry Millingtons biografi om Richard Wagner. Millington gjengir følgende om Wagners erindring av øyeblikket, da ideen om preludiet til *Das Rheingold* manifesterte seg for ham for første gang, 5. september 1853:

I suddenly got the feeling that I was sinking into a strong current of water. Its rushing soon developed into a musical sound as the chord of E flat major, surging incessantly in broken chords; these presented themselves as melodic figurations of increasing motion, but the pure chord of E flat major never altered ... With the sensation that the waves were now flowing high above me I woke with a violent start from my half-sleep. I recognized immediately that the orchestral prelude to *Das Rheingold* had come to me.⁵⁶²

Wagners beskrivelse av idéunnfangelsen til *Rheingold*-preludiet står i en viss relasjon til den platonistiske innfallsvinkelen. Den er dog ikke helt lik, men Christophersen argumenterer for at den likevel gir en henpeiling på at *Rheingold*-preludiet på mange måter eksisterte internalisert i komponisten, før Wagner gikk i gang med å komponere det.⁵⁶³ Det finnes rikelig med eksempler som beskriver og formidler lignende gjenfortellinger. Også blant den norske komponiststanden, hvor Egil Hovlands skildring av idéunnfangelsen av signingsmusikken til det norske kongeparet i 1991 representerer et annet relevant eksempel. På et bevart lydbandopptak gir Hovland en utfyllende beskrivelse av hvordan både tittel, hovedtemaet på 8 takter, tone- og taktart kom til syne for ham om natten.⁵⁶⁴

561 Kruse 2011: 44

562 Christophersen 2015: 99, sitert fra Millington 2000: 198

563 «In other words, his subconscious had been working on the prelude for a while, but his conscious mind had not noticed.» (Christophersen 2015: 99)

564 Lydopptaket av intervjuet med Egil Hovland foreligger i minidisc-format, oppbevart hos musiker Hanne Akselsen i Gressvik/Fredrikstad, som også stod bak intervjuet av komponisten i år 2000.

I lys av ovennevnte metodiske vurderinger skal vi nå se hvordan dette gjør seg utslag i de tre aktuelle verk i dette prosjektet. Som i tidligere kapitler velger jeg også her å sammenstille funnene, for lettere å kunne belyse, skille og sammenligne verkens opprinnelser og ulike tilblivelsesøyeblikk fra hverandre.

2.7.1 Klaverkvintett (1926)

Vi er ikke kjent med at Irgens-Jensen beskriver selve tilblivelsesprosessen av dette verket i muntlige eller skriftlige kilder. Men komponisten valgte å gi følgende omtale av *Klaverkvintetten* i programheftet under urfremførelsen, som samtidig gir oss en indikasjon på hvordan arbeidet med verket skred frem:

Stilen er polyfon og har et alvorlig preg. Den koral som stoffet munner ut i, er verkets grunntanke som all tematikken står i forhold til og er utledet av. Første sats er holdt i sonatesatsform. Hovedtemaet er strengt avmålt og anvendes som cantus firmus, men 2net tema er synkopert og har en livligere karakter. Codaen er formet som et raskt beveget fugato. Den sicilianolignende mellemsats fører direkte over i siste del som innledes med koralen. Denne viker for et heftig motiv som utvikles i rastløst jag; senere dukker også et tungt marschtema op. Avslutningsvis bringer efter hvert det tidligere materiale.⁵⁶⁵

Om vi skal vurdere Irgens-Jensens egne ord i forhold til Kruses og Christophersens metodiske tilnærming, kan vi observere at Irgens-Jensens verkomtalte nokså tydelig plasserer seg innenfor den *idealistiske* og *laterale* kategorien. Særlig angår det Irgens-Jensens grunntanke om at verket er utledet fra det harmoniske koralmaterialiet han opprinnelige startet med, og at verket dermed ble utformet utfra et «*det er hva det blir*»-prinsipp. Om vi da vurderer dette elementet i forhold til kildevurderingene i kap. 2.5, finnes det ingen belegg for å konkludere med at Irgens-Jensen forlot det opprinnelige verknarrativet, på noe tidspunkt i arbeidet med verket. Verken fra de første utkastene eller frem til verkets siste avskrift på 1940-tallet.

Tatt i betraktning at verket ble liggende i så godt som urevidert form i Irgens-Jensen eie hele livet, åpner det dermed opp for noen betraktninger på de verkene som ble skapt av komponisten i samme periode. For både Irgens-Jensens ovennevnte verkomtale, samt verkinnholdet selv, deler flere likhetstrekk med sine mer kjente «naboverk», orkesterverkene *Tema med variasjoner* (1926) og *Passacaglia* (1927). Og siden disse deler en lik tilnærming til det kompositoriske grunnmaterialiet, vil en større kontekstualisering av hvordan disse verkene beveger seg også være av interesse for vurderingen videre. For de to orkesterverkene har til forskjell fra klaverkvintetten blitt revidert i ulike faser og avhenger også i større grad på et aktivt mellomledd, nemlig orkesterdirigentene, hvilket implisitt også peker på flere oppførelser av dem. Vi skal også her la Grüner-Hegge få lede an i dette spørsmålet senere.

2.7.2 Canto d'omaggio (1950)

Derimot er vi bedre kjente med skriftlige kilder hvor Irgens-Jensen gir en omtale av tilblivelsesprosessen med orkesterverket *Canto d'omaggio*. Vollsnes trekker frem følgende redegjørelser fra komponisten, som skisserer dette om verkets opprinnelse:

Til en oppførelse i Bergen skrev Irgens-Jensen i en kladd til et brev til intendant Jan Lampe-Olsen i Harmonien:

Jeg kan forresten legge til at det lå et «program» til grunn for verket under tilblivelsen, noe jeg tidligere ikke har nevnt. Først kongebudet: her skal byen ligge. Så utviklingen fra idyllen i den vesle fjordbyen gjennom nødsår og tvang – til frihet og de stemninger den utløste. Jeg er ellers skeptisk overfor verdien av slike «programmer», kanskje de hemmer enkelte tilhøreres

⁵⁶⁵ Lokalisert i konsertprogramarkivene til Filharmonisk Selskaps Orkester ved Musikkksamlingen i Nasjonalbiblioteket, Oslo.

personlige kontakt med musikken. Men det var nå dette «programmet» jeg hadde i tankene da jeg skrev stykket.

I en annen kladd til svar på en forespørsel har Irgens-Jensen skrevet:

Komposisjonen består av en rekke karaktervariasjoner som alle har tilknytning til hovedtemaet. – Samtidig har formålet med komposisjonen – feiringen av Oslos 900 års jubileum – gjort det naturlig at utviklingen fikk et visst fortellende preg. Stemningen i de forskjellige variasjonene kan derfor gjengis i titler.

Canto d'omaggio har i partituret angitt disse seksjonene:

Fanfare og 1. variasjon: «Det var en gang»–.

2.–6. var.: Vår i Viken. Skippertak. Tomtegubber. Døler på «marken». Kulturdebatt.

Tidehverv.

7. & 8. var.: Fanfare

9. var.: «Det er som isen smelter.»

10. & 11. var.: «Her er vårt hjem.» [...]

Musikken ble en slags programmusikk med både naturstemninger og historiske allusjoner, noe som er litt spesielt til å være Irgens-Jensen.⁵⁶⁶

Vi ser her at Irgens-Jensen ønsker å knytte verket opp til både program og seksjonstitler i begge de omtalte notater. Når vi nå vet at verket gjennomgikk en nokså klar versjonsendring mellom *Urfassung*- og *Fassung letzter Hand*-stadiet, belyser Vollsnes' betraktninger noen særdeles interessante aspekter ved denne verktilblivelsen. For det første ble verket skapt og opprinnelig utformet som et rent programverk, noe også kilden⁵⁶⁷ til førsteversjonen nokså tydelig indikerer. Men slik vi allerede har konstatert fra kildevurderingen ble dette programmet og verkets opprinnelige utforming forlatt underveis i revisjonsprosessen. Her ble verket forkortet, det ble viderekomponert i, og samtlige programmusikalske seksjonsanvisninger ble utelatt i utformingen av verkets *Fassung letzter Hand*. Med dette gikk verket altså fra å være et rent programverk til å bli et mer konkret og absolutt variasjonsverk, blottet for utenommusikalske henvisninger. Vi kan derfor konkludere med at dette verkets sisteversjon stilles i en tydeligere relasjon til det koral- og tematiskutviklede materialet⁵⁶⁸ som ligger til grunn for verket, noe som stiller seg på linje med erfaringene fra klaverkvintetten.

Etter min oppfatning betyr dette at revisjonsarbeidet innebar et delvis skifte, som også preget tilnærmingen til verkunngangelsen. For i Irgens-Jensens omtale kan man i førsteversjonen ane en komponist som søker en *platonistisk* og *lineær* tilnærming til skapelsesprosessen. Altså at han først søker å anpasse verkinnholdet til det forelagte programmet og den utenommusikalske planen for verket. Med andre ord lå programmet til grunn *før* verket ble til. En slik forståelse av rekkefølgen er avgjørende for å forstå hvordan komponisten siktet arbeidet inn mot en delvis etablert, og en mer og mer artikulert nedfelt verkhet underveis i komposisjonsprosessen. Og under en slik tilnærming vokste verket først frem under et «*det blir hva det er*»-tilfang.

566 Vollsnes 2000: 362–363

567 Kilde A

568 «Opphavet til Ludvig Irgens-Jensens vinnerverk *Canto d'omaggio* starter dog egentlig i 1924, med bysangkonkurransen for Oslo by. Det hadde lenge vært et ønske om å gi hovedstaden en offisiell bysang i tilknytning til 300-års jubileet i 1921, og hvor det ble utlyst en tekstkonkurranse. Nils Collett Vogts tekstbidrag hadde gått seirende ut av denne, med diktet «Sang til Kristiania, Det er Vor egen By». Et par år etter ble tekstkonkurransen så etterfulgt av en melodikonkurranse, hvor konkurransen resulterte i hele 106 innsendte forslag. Irgens-Jensen sendte inn sitt bidrag med melodi og firstemmig sats, men det er usikkert hva Irgens-Jensen fikk ut av sin deltagelse i denne konkurransen.³ For det var utfordrende for juryen å peke ut én eneste vinner. Dette medførte at juryen den gang heller valgte å dele opp førstepremien og gi seieren til i alt fire melodier, komponert av henholdsvis Johan Halvorsen, Iver Holter, Alf Hurum og Oscar Borg. I dagene og ukene som fulgte etter annonseringen var flere av deltagerne i konkurransen raskt ute med å publisere sine bidrag i dagspressen. Irgens-Jensen fulgte både sangkonkurransen og disse publiseringene nokså tett, da han valgte å klippe ut og ta vare på flere av sangbidragene som hadde stått på trykk i sin egen utklippssamling.» (Holm 2023: IX) Viser også til Vollsnes 2000: 362.

Det er viktig å legge til at jeg her leser verket slik jeg kjenner det fra sitt opprinnelig *Urfassung*-stadium. Når man inkluderer de 19 sammenheftede partitursidene til verkets opprinnelige helhet, fremstår verket i betraktelig mindre grad som et variasjonsverk.

Når komponisten derimot senere valgte å forlate samtlige seksjonsanvisninger og forkorte verket i utformingen av sisteversjonen, endrer han ikke bare det overordnede verknarrativet. Men samtidig trakk han også verket nærmere den *idealistiske* og *laterale* kategorien, slik at verket i større grad fremstår som et stringent og organisk variasjonsverk,⁵⁶⁹ fremfor et karakteristisk programverk. Rent konkret fører dette til at verket som til nå har eksistert⁵⁷⁰ i orkesterstemmer og partiturskrift, ikke inneholder variasjonene «*Skippertak*», «*Tomtegubber*», «*Døler på marken*» og «*Kulturdebbat*», da disse seksjonene er utelatt i sisteversjon. Trolig ble de også utelatt under uroppførelsen.⁵⁷¹ Dette er høyst sentrale resultater for vurderingen av verket, da verket i nåtid både omtales i tidligere lydfestinger⁵⁷² og i Vollsnes arbeider, som et programverk.⁵⁷³ Dette medfører at versjonen som i dag fremføres, og versjonen som omtales og beskrives, *ikke er den samme*.

Vi kan også her observere en viss vegring hos komponisten for anvendelsen av utenforliggende program og programmusikk hos komponisten, og hvor en mer konkret og objektiv måte å tenke om og utforme musikk på, ble foretrukket. Dette synliggjør en modernistisk tankegang hos Irgens-Jensen som relaterer seg til holdninger innen den norske komponiststanden fra 1920- til 1930-årene.⁵⁷⁴

2.7.3 Symfoni i d-moll (1942/57)

Tilblivelsesprosessen til Irgens-Jensen *Symfoni i d-moll* er derimot preget av en viss uklarhet. Dette henger sammen med at komponisten selv gav noen motstridende betraktninger om verkets tilblivelsesprosess, både i et tekstutkast og i et intervju med *Dagbladet* 28. september 1945 like før urfremførelsen.

Symfoni i d-moll er Irgens-Jensens eneste symfoni og har blitt regnet som et av verkene hvor han ytrer sine reaksjoner mot krig og okkupasjonsmakt.⁵⁷⁵ I sammenheng med dette trekker Vollsnes frem noen betraktninger om verktilblivelsen, hvor komponisten skisserer følgende om verkets opprinnelse:

Irgens-Jensen syslet med tanker om en symfoni før krigen. Men det ble ikke fart i arbeidet før 9. april 1940.⁵⁷⁶ I en kladd til et brev skriver han bl.a.:

Det diktet (som De nevner) skrev jeg ned (10. april 1940) helt samtidig med at jeg fikk planen til symfonien klart for meg. Det meste av det musikalske stoffet hadde jeg hatt liggende i lang tid. [...]

569 Slik verket også ble urfremført: «Irgens Jensens Rådhus-musikk tildelt 1. premie – 2. og 3. premie til Eivind Groven og Karl Andersen [...] Om Irgens Jensens verk sier juryens formann, kapellmester Odd Grüner-Hegge at det er bygd som variasjoner. Komponisten begynner med en fanfare, så kommer et tema, skrevet til Collett Vogts dikt «Til Oslo». Temaet er uten vokal assistanse, men det er Collett Vogts dikt komponisten har hatt i tankene. Så følger variasjoner over: naturstemninger, tilbakeblikk på dystre tider, befrielse og seier og endelig en avsluttende hymne.» (Aftenposten 1/4-1950)

570 og vært gjort tilgjengelig

571 En rekke av stemmene er daterte av musikere som har spilt fra disse. Blant annet finner vi datoen fra urfremførelsen i enkelte av stemmene. Det peker dermed på det faktum at det *kun* har eksistert *ett* og *kun ett orkestermateriale* til dette verket. Irgens-Jensen fremstilte med andre ord aldri et stemmemateriale utfra verkets *Urfassung*, hvilket igjen underbygger det faktum at førsteversjonen fikk sin urfremførelse først i 2017.

572 Viser til CD-innspillingen ved Bergen Filharmoniske Orkester og Aadland. I CD'ens booklet beskrives verket på følgende måte: «I partituret har Irgens-Jensen angitt disse delene: Fanfare og 1. variasjon: «Det var en gang». 2.–6. variasjon: Vår i Viken. Skippertak. Tomtegubber. Døler på 'marken'. Kulturdebbat. Tidehverv. 7.–8. variasjon: Fanfare. 9. variasjon: «Det er som isen smelter». 10.-11. variasjon: «Her er vårt hjem».» Dette samsvarer ikke med versjonen som er lydfestet.

573 «Musikken [Canto d'omaggio] ble en slags programmusikk med både naturstemninger og historiske allusjoner, noe som er litt spesielt til å være Irgens-Jensen.» (Vollsnes 2000: 365) «*Canto d'omaggio* er også uttrykk for den samme klassikken, men her kommer enkelte folkemusikkelementer klarere frem på grunn av den nesten programmatisk folkelivsskildringen.» (Vollsnes 2000: 421)

574 Viser blant annet til doktorandens kritiske utgave av Alf Hurums tonedikt «Bendik og Aarolilja» (1923), gjort tilgjengelig på <https://www.nb.no/noter/produkt/bendik-og-aarolilja-symfonisk-digtning-for-orkester-op-20/>

575 Vollsnes 2000: 335

576 9. april 1940 er også kjent som dagen Tyskland invaderte Norge og innlemmet Norge i 2. verdenskrig (1940–1945)

I et intervju med *Dagbladet*, 28. september 1945, like før uroppførelsen, fortalte Irgens-Jensen litt om symfonien:

- Jeg har arbeidet meget under krigen, sier han, men jeg må jo si at det av og til var vanskelig å konsentrere seg. [...] Da planen [til symfonien] slo ned i meg, rablet jeg ned noen linjer jeg kalte «Dragsug» og som gir innholdet i symfonien. Det er derfor blitt noe av en overtro hos meg at det er en indre sammenheng mellom symfonien og diktet. Slik står det for meg. Men det er i så fall en sammenheng som ligger mest i stemningen, minst i detaljene. Man skal ikke slite med å få tonene til å dekke ordene eller omvendt – slik er det ikke ment.
- Vil De la meg få diktet?
- Jeg vet ikke om det er riktig å pådytte publikum programmet for et slikt musikkverk. Helst skal folk føle det jeg har villet gi uten å få det forklart i ord.

Imidlertid får *Dagbladet* likevel lov til å offentliggjøre det praktfulle diktet:

[Dragsug]

I.

*Glimt av skavler langt der ute,
skumdrev i lange flak.
Du går i fjæren – og foten trår
i rester av gamle vrak.
Flom fra fjellene, skred mot dalene
- ondt er alt som skjer.
Her lå en grend og søkte ly
- du finner den aldri mer.
Ja skred må løsne, vil mot dypet
- ungt er jordens blod!
Hører du kreftens ville hymne:
Aldri eide vi ro.*

II.

*Da fatter du menneskehetens smerte.
Gjennom sekler i gravkoldt mørke
holdt det en hellig kjerte:
Drømmen som tendtes i knuste sinn,
drømmen som flammet da slektene led,
drømmen som trosser livet,-
drømmen om fred.*

III.

*For det er en drøm – men er det mer?
Se deg da om, vår gode bror,
og si oss hva du ser:
De gamle krefter trives godt,
de er våre trofaste mødre.
Bølger i hav,
storm i fjellene,
flom og skred
ser du her,
ser du hos deg, hos meg.
Vold og drap og sjelemord
ser du hos dine brødre.*

Dette er en sterk visjon om mennesket dystre lodd og om kommende katastrofer. Men i annen del kommer det frem an viss optimisme, som man må ha for å overleve. [...] Legg også merke til at selv om Irgens-Jensen mente at diktet «Dragsug» gav innholdet i symfonien for ham, var han som vanlig redd for at tankene bak kunne oppfattes direkte programmatisk.⁵⁷⁷

I Vollsnes' gjennomgang av Irgens-Jensens papirer kan vi se at komponistens egen omtale av verktilblivelsesprosessen spriker noe. I kladden til brevet understreker han at hadde hatt det meste av det musikalske stoffet liggende i lang tid. Tatt i betraktning at vi har et noe begrenset innsyn i skisseringsstadiet til verket, har vi ikke kjennskap til hvor mye av materialet som forelå før krigens utbrudd, eller hvilken grad av tilstand dette materialet forelå i. Med andre ord har vi ikke skisser nok til å kunne si noe om hvordan tilskippingen av symfonien først foregikk. Som tidligere nevnt er skissematerialet heller ikke datert og inneholder få nyanseutviklinger i håndskriftsutførelsen, til at studiene av disse kan gi oss nok indikasjoner på når materialet oppstod. Siden vi på nåværende tidspunkt ikke kan si noe om hvordan dette beveger seg på skisseringsstadiet, må vi derfor forholde oss til hva Irgens-Jensen ytrer i intervjuer, programblader og i andre tekstnotat.

Komponisten gir et diametralt annet inntrykk i intervjuet med Dagbladet, hvor idéunngangelsen til verket og verktilblivelsesprosessen fremstår som noe motsatt. Her får man inntrykk av at symfoniens innhold først ble definert etter at planen, det vil si diktet, var ferdigstilt og nedfelt på papir, dagen etter invasjonen av Norge. Dermed dannes det også et bilde av at det kompositoriske materialet lå latent inne i ham før krigens utbrudd. Det var med andre ord først etter at det tredelte diktet kom til syne, at det kompositoriske idématerialet ble videre konkretisert. Materialet tiltok og dannet en videre formmessig utvikling frem mot en symfoni i tre satser. Det samlede inntrykket av et slikt impulsivt unngangelsesøyeblikk med diktet på en side, og den påfølgende kompositoriske formutviklingen på den andre, bærer dermed preg av å være en «*gjenoppdagelse*» og en «*gjenerobring av en helhet som allerede eksisterer inne i ham*».⁵⁷⁸

Men intervjuet i Dagbladet peker også på en rekke andre motsetningsforhold. På en side omtaler han diktet som et program for symfonien – og hvor han går nokså langt i å synliggjøre forbindelsen mellom diktet og verket.⁵⁷⁹ På en annen side har han blandede følelser om å innvie publikum i programmet, noe som for meg fremstår uforståelig når han allikevel valgte å gjøre det. Like fullt må jeg forholde meg til at diktet foreligger som et program for komponisten når han selv utformer og meisler ut verket, om vi skal tro hans redegjørelse i intervjuet. Mest i verkets atmosfære og helhet, og «*minst av alt i detaljene*». Dog vil jeg tilføye at det eksisterer noen særdeles interessante observasjoner av detaljer som kommer til syne i diktet, som også gir en gjenklang i instrumentasjonen og verkutformingen av symfonien. Særlig ser vi dette komme til syne i førsteversjonen av verket, som ble urfremført i 1945. Jeg må derfor konstatere at verkets historiske kontekst bidrar til å prege min vurdering av diktets betydning – både for komponisten selv, så vel som i utformingen av verket, i betydelig grad.

På grunn av den tyske okkupasjonen befant det norske musikklivet seg i «generalstreik» i 1942. Norsk Komponistforening utlyste dette året en intern og hemmelig konkurranse i det stille, som et ledd i å markere foreningens 25-årsjubileum dette året. Irgens-Jensens symfoni var ett av totalt ni innleverte bidrag til konkurransen, i kategorien «Orkesterverker i større form». Under innleveringen av verkene til konkurransen ble komponistene anonymisert, og Irgens-Jensens verkbidrag ble derfor innlevert til juryen under fronttittelen: *Dragsug*. Komponisten valgte altså å anonymisere verkbidraget med samme tittel som diktet selv. Relasjonen mellom diktet og symfonien kunne altså ikke vært klarere på dette tidspunktet, og diktet må dermed vurderes til å ha flere kontekstuelle forbindelseslinjer til symfoniens substansielle innhold, enn bare et fjerntliggende program. Komponisten bidro med andre ord selv til å gjøre sammenkoblingen mellom disse to kunstneriske ytringene tettere. Dersom Irgens-Jensen virkelig var urolig for at verket skulle fremstå

577 Vollsnes 2000: 336–338

578 Det kan også være enkelte elementer av dette som også fremkommer frem av Arbos observasjon og intervju med komponisten i 1943.

579 gjennom uttalelsen: «...at det er en indre sammenheng mellom symfonien og diktet. Slik står det for meg.» (Vollsnes 2000: 336)

med et litterært program som beskrev noe utenommusikalsk, fremstår det derfor noe motsetningsfylt at han likevel valgte å la *Dagbladet* publisere diktet. En slik betraktning rundt komponistens rolle i å innvie utenforstående i programmet, preger også vår vurdering av *Canto domaggio*. For hvis det var sensitivt for komponisten å åpne opp for at verkene kunne forstås som programverk, vurderte han likevel informasjonen som såpass fundamental at han var villig til å dele den med andre.

Likevel bør vi ha en viss kritisk distanse til ovennevnte intervju, som den eneste kilden som skildrer verktilblivelsen av symfonien. Først og fremst fordi vi vet at Irgens-Jensen hadde et anstrengt forhold til journalister⁵⁸⁰ og at intervjuer den gang ytterst sjeldent ble forelagt intervjuobjektet før publisering. Dette henger blant annet sammen med arbeidspraksisen ved dagsavisene den gang. Med andre ord er det en viss mulighet for at journalisten i dette intervjuet ikke fikk med seg alle nyansene i hva Irgens-Jensen skildret og drøftet i tilknytning til symfoniens tilblivelse. Dermed foreligger det en mulighet for at journalisten kan ha vært for rask med å konkludere på komponistens vegne, og at komponisten heller ikke sanksjonerte det som til slutt ble stående på trykk. Om vi derimot skal vurdere dette intervjuet som en troverdig kilde, bør vi samtidig vekte intervjuet i et forhold til hvordan komponisten også omtaler og argumenterer for verket i andre kilder. For eksempel i de programtaler som ble trykket i konsertprogrammene både under urfremførelsen og i en rekke førstefremførelser, i tillegg til andre historiske kilder. Her ligger det implisitt en forventning om at komponisten må ha hatt betydelig større kontroll over innholdet i den tekstform som programomtalen representerer.

Studiet av programtalene gir et interessant innblikk i hvordan symfonien ble presentert for publikum, samtidig som det også gir en forståelse av hvordan verket utfoldet seg over tid. Vi skal derfor starte med å se nærmere på Irgens Jensens programomtale av symfonien i forbindelsen med urfremførelsen av verket, mandag 8. oktober 1945:

Symfoniens første del er i streng sonateform. I en innledning formes i langsomme noteverdier satsens hovedmotiv som så springer fullt ferdig frem i «agitato».

En rekke sidemotiver slutter sig til og leder direkte over til sangtemaet (i solo-violinen). Gjennomføringen griper til å begynne med tilbake til innledningens langsomme motivutforming, men etter hvert trer agitatokarakteren mere i forgrunnen. Hovedmotivet og sangtemaet føres kontrapunktisk sammen. I det øieblikk gjennomføringen når klimaks, setter reprisen inn, denne gang med motivet i bredt tutti. Reprisen har formelt samme forløp som eksposisjonen, når undtas at den langsomme og den hurtige form av hovedmotivet stundom skyves inn i hverandre. Codaen er en stretta. –

Annen del av symfonien er en variasjonssats med tre variasjoner og fuga, alt bygget over en variant av sangtemaet i 1. del. Variasjonene er stillet i relieff ved mellemspill, hvis hovedtanke også får betydning i fugen.

I den tredje variasjonen avbrytes temastrofene stadig av fjerne trompetsignaler, som varsler siste sats.

Tredje del er en rondo, flankert av introduksjon og coda. Introduksjonens ostinato er også en variant av sangtemaet (i første sats), likeså rondoens marsj-motiv. Coupletene henter sitt stoff fra de tidligere satser.

Med strofene fra innledningen i første del klinger symfonien ut.⁵⁸¹

580 «Intervjuene står i en særstilling som kilde. De er forfattet av journalister som kanskje både kulturelt og menneskelig stod noe fjernt fra Irgens-Jensen. [...] Irgens-Jensen [var] meget forbeholden ovenfor journalister. Han hadde en dyptgripende uvilje mot å utlevere seg og andre, og han unnviker personlige spørsmål. Han hadde også en dyp skepsis til estetisering, overfladisk estetisk diskusjon og «ismer». [...] I de perioder hvor han lar seg intervjuer, går han tydeligvis også rundt en del spørsmål om personlige holdninger (slik som spørsmål om «norskhet» etc.)» (Vollsnes 2000: 398)

581 Lokalisert i konsertprogramarkivene til Filharmonisk Selskabs Orkester ved Musikksamlingen i Nasjonalbiblioteket, Oslo.

Slik vi observerer fra denne programkommentaren valgte Irgens-Jensen å aldri gi noen indikasjoner på hvordan symfonien ble til, til forskjell fra programomtalen til klaverkvintetten. Og her er det verdt å spørre seg hvorfor. Slik vi ser i vurderingen av *Canto d'omaggio* peker Vollsnes på at Irgens-Jensens var skeptisk til å formidle detaljene rundt underliggende program, helt i tråd med modernistiske holdninger i mellomkrigsårene. Derfor vil en slik skepsis være overførbar til dette verktilfellet, noe også Engeset påpeker i sitt forord til den kritiske utgaven av *Rondo Marziale*.⁵⁸²

Det til side kan vi likevel ane den innholdsmessige relasjonen mellom de tre satsene i symfonien, slik Irgens-Jensen beskriver det i sin programkommentar. Her fremgår det at verkets siste sats står i en tydelig relasjon til symfoniens første sats. Symfoniens opprinnelige tresatsige form danner med andre ord en gjennomgående bue. Siden elementene i symfoniens tredje sats gjenspeiler elementene fra første sats, er det vanskelig å argumentere for at tredjesatsen kan oppfattes som et selvstendig kunstverk, uten noen som helst bindinger til sitt opprinnelige opphav. Rettere sagt må den kritiske refleksjonen ta stilling til hvorvidt verkets tredje sats da egentlig evner å konseptuelt eksistere på basis av dets egen væren alene. For det er nærliggende å tro at når tredjesatsen vektles og vurderes som et eget autonomt verk, vil det bli vurdert som del av en større helhet, som senere ble utelatt i sisteversjonen av symfonien. Både i form av det kompositoriske innholdet og i omtalen av satsens kontekstuelle verkshistorikk. Til dette er forbindelseslinjene til den opprinnelige tresatsige symfonien for åpenbar og ubrytelig. Satsen ble med andre ord på et tidspunkt ansett for å være et overflødighelement. Følgelig resulterte utskillelsen fra resten av verket i en avart som vi i ettertid vil vurdere som et biprodukt av det originale verket. Engeset påpeker også dette implisitt i tidligere nevnte forord.⁵⁸³

Men, det er tilsynelatende noe som endrer seg drastisk for komponisten i den nærmeste tiden etter udfremførelsen og i perioden frem til at verket igjen skulle fremføres i en rekke førsteutførelser med ulike nordiske orkestre. For nokså raskt etter udfremførelsen later det til at Irgens-Jensens vegring mot å synliggjøre det underliggende programmet har endret seg på diametralt motsatt vis. Gjennom nokså kontradikterende utsagn fra sine tidligere annonserte holdninger, ser vi nå en bevisst dreining i verkformidlingen hvor han avviker fra linjen med å usynliggjøre symfoniens tilknytning til diktet. Da verket mottok sin førsteutførelse i Stockholm 17. januar 1946, fremkommer følgende opplysninger om komponistens verktale i en konsertkritikk:

[...] Han [Irgens-Jensen] är en humanitetens vapendragare, men som sådan djupt pessimistisk. För den som til äventyrs inte skulle kunna höra det av hans musik hade han till programkommentaren fogat en dikt av egen hand för att klarlägga symfoniens stämningssinnehåll: «Vold og drap og sjelemord ser du hos dine brødre»; den heliga lägen, drömmen om fred, är ingenting annat än en dröm.⁵⁸⁴

Her kan vi nå observere at Irgens-Jensens tilnærming til diktet har endret seg, og hvor han åpenbart har valgt å inkludere diktet som en integrert del av verktalen, bare et halvt år etter udfremførelsen. Inntrykket av en komponist som nå har endret sitt standpunkt om å synliggjøre diktet forsterker seg ytterligere i forbindelse med førsteutførelsen med Harmoniens orkester i Bergen og dirigent Øyvind Fjeldstad den 6. februar 1947. Der omtales symfonien på følgende måte i konsertprogrammet:

Irgens Jensens symfoni ble komponert ferdig under krigen og innlevert til Norsk Komponistforenings jubileumskonkurranse, hvor den fikk en første pris. Om tilblivelsen av verket forteller Irgens Jensen: Symfonien ble egentlig planlagt før krigen. Da ideen slo ned i meg, skrev jeg ned noen linjer som

582 «Seinare ville han ikkje knytte symfonien altfor sterkt til krigen eller til eit litterært "program.» (Engeset 2009: 7)

583 «Den tredje satsen vart i 1972, etter komponisten sin død, fremført separat under tittelen "Rondo marziale". Denne tittelen er ikkje skapt av komponisten sjølv. Vi veit ikkje kvifor den siste satsen vart fjerna, og spørsmålet er om det var til beste for verket. Nokre skribentar har hevda satsen var for lang. Men den er kortare enn første sats. Det har også vorte hevda at for mykje av same tematikk vert gjentekne. Men det finst vellukka musikk som har større grad av samanheng i tematikk. Mest truleg låg ein nokså praktisk tanke bak: Å unngå at symfonien vart for lang. Mykje tyder på at Irgens-Jensen gjorde dette under stor tvil, etter råd frå andre.» (Engeset 2009: 8)

584 Vollsnes 2000: 340–341

jeg kalte «Dragsug». Jeg har den tro – eller kanskje rettere overtro – det er en indre sammenheng mellom symfonien og diktet. Men det er i såfall en sammenheng som ligger mest i stemningen, minst i detaljene. Man skal ikke slite med å få tonene til å dekke ordene eller omvendt – slik er det ikke ment.

I.

Glimt av skavler langt der ute,

[...]

II.

Da fatter du menneskehetens smerte.

[...]

III.

*For det er en drøm – men er det mer? [...]*⁵⁸⁵

Etter innledningsteksten følger hele diktet i tre strofer.

Nå foreligger det en viss sannsynlighet for at det ikke var komponisten selv som var forfatteren bak denne programomtalen, da komponisten her blir omtalt i tredje person. I tillegg fremstår verkomptalen som en avskrift av Irgens-Jensens tidligere intervju med *Dagbladet* i 1945, hvor tekstene deler flere likhetstrekk i konkrete strofer og karakteristiske beskrivelser. Om vi da skal opprettholde vektingen av programkommentarene som mer troverdige kilder enn avisintervjuene, må denne verkomptalen i større grad kunne vurderes til å ha blitt sanksjonert av komponisten selv. I en slik vurdering er det nærliggende å anta at komponisten endret sin holdning til å synliggjøre forbindelsen mellom diktet og symfonien. Til tross for at programteksten i 1947 fremstår av å ha blitt fremstilt av en annen skribent, er det nå oppsiktsvekkende å observere at Irgens-Jensen er i ferd med å etablere en helt ny praksis. En praksis hvor fremførelsen av symfonien går hånd i hånd med en full presentasjon av diktet i programomtalene av verket. Dersom det tidligere var viktig for komponisten å distansere seg fra programmet i tiden før urfremførelsen av verket, må vi nå derimot konstatere at komponisten selv la til grunn en ny praksis for publikums verkforståelse. Det kan være ulike årsaker som ligger til grunn for en slik endring. Men slik det fremgår av senere kilder later det til at Irgens-Jensen endret sin oppfatning omkring diktets relevans, både for verket og for seg selv.

Irgens-Jensens egen omtale av symfonien i begge utgavene av oppslagsverket *Musikken Verden*, fra 1951 og 1963, hører også med i vurderingen. I 1951-utgaven ble verket omtalt på følgende måte, og jeg tillater meg da å legge til at denne omtalen publiseres året før Grüner-Heggens omfangsrige inngripen i verket. Jeg tillater meg også å gjengi store deler av denne omtalen, da Irgens-Jensens utsagn gir oss en indikasjon på hvilken tilstand verket forelå i, i året før 1952:

Symfoni i d-moll ble under mottoet «Dragsug» innlevert til og fikk 1. pris ved Norsk komponistforenings jubileumskonkurranse 1942. Den ble fremført første gang ved musikkfesten i Oslo høsten 1945. Om verkets tilblivelse forteller komponisten:

Symfonien ble egentlig planlagt før krigen. Da idéen slo ned i meg, skrev jeg ned noen linjer som jeg kalte «Dragsug». Jeg har tro – eller kanskje rettere overtro – at det er en indre sammenheng mellom symfonien og diktet. Men det er i såfall en sammenheng som ligger mest i stemningen, minst i detaljene. Man skal ikke slite med å få tonene til å dekke ordene eller omvendt, – slik er det ikke ment.

I.

Glimt av skavler langt der ute,

[...]

II.

585 Lokalisert på tittelnr. 0519477, hylleplass: 784.209, Bergen filharmoniske orkester/1946–47 ved Bergen offentlige bibliotek.

Da fatter du menneskehetens smerte.

[...]

III.

For det er en drøm – men er det mer?

[...]

At verket er utstyrt både med et dikt og et motto kunne få en til å tro det er et stykke programmusikk, hvor betegnelsen «symfoni» er brukt som skalkeskjul. [...] At et stemningsinnhold ligger bak har verket til felles med nesten all absolutt musikk. Forskjellen er bare at Irgens Jensen har løftet litt på sløret så en får en anelse om det idémessige innhold, han selv legger i det.

Har en mottoet «Dragsug» i erindringen er det umulig ikke å få en sterk følelse av hav allerede i første sats' introduksjonstakter. Det er en bredde i denne musikken, noe maktfullt uovervinnelig, som hviler trygt i seg selv. Men denne langsomme utforming av satsens hovedmotiv er ikke den viktigste: Voldsomt bryter agitatoen inn med den samme musikalske idé, men nå i hurtige, kraftfulle rytmer. Holder vi på bildet av havet er det nå som om det bryter løs en storm, som slår alt ned på sin vei. Allerede her kan en få en forestilling om hva mottoet «Dragsug» antyder – at det er menneskenes forgjeves kamp mot overmektige, ubarmhjertige makter det dreier seg om. Og når så sangtemaet, satsens sidemotiv kommer, får en en slags bekreftelse på det. For dette temaet er i motsetning til hovedtemaet varmt menneskelig, barnlig enkelt og nynnende. Med disse to idéene har vi fått det vesentligste av det musikalske stoff i I. sats. Det kommer flere motiver til, men det er de to som blir behandlet i gjennomføring og reprise. Symfoniens II. Sats er en variasjonssats og temaet er omformning av sangtemaet i I. sats. Satsen er på en måte dette temas historie, fremstilt i 3 variasjoner og en trippelfuge. Det er som de varsler at enhver fred bare er stille mellom stormene, at fred og lykke bare er drøm og blendverk og at vi intet evner mot maktene i og utenfor oss selv. Overfor dette samler hovedmotivet seg, det får ny kraft i vanskelighetene og stemmer seg imot av all sin evne. I en mektig trippelfuge samler det satsens temaer til en betagende hymne. III. Sats begynner med en grublende, usikker og ulykkessvanger introduksjon, bygget over hovedmotivet fra II. sats. Deretter kommer en voldsom, grell og brutal krigsmarsj – også den en omforming av II.-satsens hovedmotiv. Det temaet som i første sats var så barnlig lekende, i annen sats så varmt menneskelig, det er her vridd om i sin egen motsetning, sin egen karikatur. Nå er det som ødeleggelsens makter erobrer alt. Temaene fra satsene før kommer igjen forvrengt og forvridd, men alltid vender krigsmarsjen tilbake, overveldende, villere og villere, uten nåde. En enkel koral prøver å nå fram, men kreftene mot er for sterke, krigsmusikken beseirer alt. Alt menneskelig håp blir knust: Vår verden legger vi selv øde, for maktene er en del av oss selv. Og til slutt er det som musikken vender tilbake i seg selv. Havet ligger der igjen, alt er slettet ut – dragsuget har tatt alt med seg.⁵⁸⁶

I vurderingen av Irgens-Jensens programkommentarer av symfonien, kommer vi ikke utenom det faktum at programkommentarene etter hvert også endrer seg i takt med Grüner-Hegges revisjonsinngrep⁵⁸⁷ etter 1952. Det fortoner seg derfor naturlig at komponisten velger en noe annen vinkling for programomtalen av symfonien i forbindelse med en fremførelse i 1957. Vollsnes belyser dette på følgende måte:

Til en oppførelse i Bruxelles i 1957 har Irgens-Jensen selv skrevet følgende lille redegjørelse, som ligger i kladd blant hans papirer:

Symfonien i d-moll faller i to bredt anlagte deler, den første er i sonateform, den annen består av variasjoner som er skilt med mellemspil og avsluttes med en trippelfuge.

Verket ble skrevet under krigen og bærer preg av det. Første sats er dyster og kan med sine ødslige, monotone klanger gi en forestilling om at elementer i ro og opprør, hav og brenning...

586 Sandved 1951: 1064–1066

587 Se kapittel 2.6.2.3 *Symfoni i d-moll*

Variasjonstemaet i annen sats har en sakral tone over seg, og stemningen blir etter hvert lys, det er som om noget varmt, noget menneskelig vinner frem.

Typisk nok har Irgens-Jensen her knappet inn på kommentarene i forhold til det siterte intervjuet i Dagbladet og teksten i førsteutgaven av *Musikkens verden*. Han hadde kanskje opplevd at verket ble oppfattet vel programmatisk i forhold til diktet og uttalelsene. Han ville selv ikke på noen måte at symfonien skulle oppfattes programmatisk. Den har idémessig ikke noe direkte med kampen den gang å gjøre, mente han. Det var andre mer menneskelige problemer som opptok ham da symfonien ble skissert. Men begivenhetene i 1930-årene ble på en måte en slags bekreftelse på de visjoner han hadde.⁵⁸⁸

Om vi skal følge Vollsnes betraktninger rundt Irgens-Jensens endrede omtale av verket ønsker jeg å tilføre enkelte kommentarer til disse. Den første peker på at Irgens-Jensens verkomtale på dette tidspunktet virker såpass endret fra opprinnelsesårene, at båndet til diktet nå fremstår mer utvisket. Dette kan i praksis bety flere ting. Den åpenbare slutningen er at Irgens-Jensen omtaler verket i endrede termer, rett og slett fordi han forsøker å gi en programkommentar av verket slik det foreligger i den nye nedkuttete versjonen. Men, etter mitt syn er det to aspekter ved denne programkommentaren som vekker interesse for vår vurdering videre. Det første peker på at det på dette tidspunktet ikke var behov for Irgens-Jensen å holde verket tett opp til diktet, nå som verket var så kraftig nedredigert. Forbindelsen mellom diktet i tre strofer og symfonien i tre satser var nå åpenbart brutt, og dermed ble en slik kontekstualisering også uhensiktsmessig. Det andre aspektet ved programkommentaren er at komponisten, ifølge Vollsnes, prøver å bryte synliggjøringen og relasjonen til programmet for verket. Men om man tar omtalen nøyer i syne, så fremgår det allikevel at komponisten søker noe selvmotsigende å kontekstualisere symfonien til dets tidligere opphav 15 år tidligere. I tillegg velger han også å anskueliggjøre stemningen⁵⁸⁹ i diktets to første strofer. Særlig refererer han til fellesbetegnende karakteristikk som ”*en forestilling om at elementer i ro og opprør, hav og brenning*” og ”*det er som om noget varmt, noget menneskelig vinner frem*”. Etter min vurdering lykkes derfor ikke komponisten helt med å bryte forbindelsen mellom verket og det utenforliggende programmet i tydelig nok grad til at det isolert sett oppleves som et uttrykk for en absolutt musikk. For vår vurdering videre er det dermed verdt å spørre seg *hvorfor* han lykkes så dårlig med dette. I forlengelsen av dette spørsmålet er da svært overraskende å observere at Irgens-Jensen igjen velger å returnere fullstendig tilbake til diktet, i siste utgave av *Musikkens Verden* fra 1963. Vi merker oss her at store deler av den samme omtalen ligger til grunn fra 1951-utgaven, men at enkelte nye elementer nå har dukket opp i Irgens-Jensens verkomtale:

Symfoni i d-moll ble under mottoet «Dragsug» innlevert til og fikk 1. pris ved Norsk komponistforenings jubileumskonkurranse 1942. Den ble fremført første gang ved musikkfesten i Oslo høsten 1945. Komponisten forteller:

Samtidig med utformingen av verket skrev jeg ned noen linjer som jeg synes gir uttrykk for stemningen i symfonien:

I.
Glimt av skavler langt der ute,
[...]
II.
Da fatter du menneskehetens smerte.
[...]
III.
For det er en drøm – men er det mer?
[...]

588 Vollsnes 1996: 470

589 «en sammenheng som ligger mest i stemningen, minst i detaljene» (Vollsnes 2000: 336)

ser du hos dine brødre.

Har en mottoet «Dragsug» i erindringen er det umulig ikke å få en sterk følelse av hav allerede i første sats' introduksjonstakter. Det er en bredde i denne musikken, noe maktfullt uovervinnelig, som hviler trygt i seg selv. Men denne langsomme utforming av satsens hovedmotiv er ikke den viktigste: Voldsomt bryter agitatoen inn med den samme musikalske idé, men nå i hurtige, kraftfulle rytmer. Holder vi på bildet av havet er det nå som om det bryter løs en storm, som slår alt ned på sin vei. Allerede her kan en få en forestilling om hva mottoet «Dragsug» antyder – at det er menneskenes forgjeves kamp mot overmektige, ubarmhjertige makter det dreier seg om. Og når så sangtemaet, satsens sidemotiv kommer, får en en slags bekreftelse på det. For dette temaet er i motsetning til hovedtemaet varmt menneskelig, barnlig enkelt og nynnende. Med disse to idéene har vi fått det vesentligste av det musikalske stoff i verket. Symfoniens II. sats er en variasjonssats med mellomspill. Det sakrale tema er en omforming av sangtemaet i I. sats. Satsen er på en måte dette temas historie, fremstillet i 3 variasjoner og en trippelfuge. 1. variasjon har ennå temaets opprinnelige stemning, den annen er lysere, mer landskapelig i karakteren, mens den tredje gjennombrytes av krigsfanfærer. Det er som de varsler at enhver fred bare er stillhet mellom stormene. Men det sakrale hovedtema vinner frem på ny, samler satsens motiver og hever seg til en betagende slutningshymne. Opprinnelig fulgte så en III. Sats, bygget over det tidligere stoff, men den er senere skilt ut fra symfonien til et selvstendig verk.⁵⁹⁰

Det er svært mye med denne verkomptalen som fremstår interessant. Når Irgens-Jensen her har valgt å beskrive verket som en verkhelhet på to satser, så får man samtidig inntrykk av at komponisten autoriserte den nye versjonen. Med andre ord, at komponisten til slutt autoriserte de omfattende endringene i verket som Grüner-Hegge stod i spissen for, i 1952. Det er svært mye som tyder på at Irgens-Jensen må ha erkjent, kanskje dog stilltiende, at utformingen av verket til slutt ble som det ble, og at det oppføringspraktiske feltet heller foretrakk den sterkt nedkuttete versjonen fra 1952. I min tolking av dette leser jeg dette som et element av resignasjon. Komponisten velger altså å tilpasse seg og sitt verk til en ekstern påvirkning, og gir naturligvis etter for Grüner-Hegges revisjon, for at verket skal kunne ha en fremtid på konsertscenene. I tillegg merker vi oss at Irgens-Jensen orienterer om at tredjesatsen nå har blitt skilt ut av symfoniens overordnede formstruktur og nå representerer et eget verk. Her velger han selv å benytte verkbegrepsterminologien. Som tidligere nevnt er denne satsutskillelsen først og fremst et biprodukt av dirigentens revisjonsinngrep, og ikke et initiativ som opprinnelig springer ut av komponisten selv. Fra min oppføringspraktiske bakgrunn finner jeg det ikke nødvendigvis noe galt med at dirigenter foreslår endringer og justeringer i et verk. Men rent personlig er jeg av den oppfatning av at Grüner-Hegges ulike revisjonsinngrep representerer et format som jeg vanskelig kan se for meg at ville skje i vår tid. Likevel er det ikke min subjektive mening som danner skepsisen ovenfor dirigentens revisjonsinngrep. Slik jeg ser det ble verkutskillelsen av symfoniens tredjesats på sett og vis blitt tvunget frem fra eksternt hold. Og det er hvordan Irgens-Jensen ytrer seg om dette i etterkant, som legger grunnlaget for hvordan jeg må vurdere dets betydning for utgavearbeidet videre. For enten jeg vil det eller ikke, legger Grüner-Hegges revisjonsinngrep premisset for hvordan jeg forstår Irgens-Jensens ytringer i denne og andre artikler.

At Irgens-Jensen informerer om at tredjesatsen nå eksisterer i en selvstendig form, er en opplysning han velger å presentere for lesere og publikum. Slik dette gjengis i artikkelen fremstår dette først og fremst som en nøytral informasjon, som han med andre ord gjør offentlig kjent. På dette tidspunktet indikerer han at han nå har akseptert at det oppføringspraktiske feltet, med Grüner-Hegge i spissen, har behov for å forholde seg til én versjon av symfonien, som med årenes løp har blitt forkortet. Versjonen som eksisterte før 1952 drøftes ikke. Han oppsummerer med andre ord hvordan verket fortone seg nå, i 1963. Men ingen av disse uttalelsene indikerer at det var slik han ønsket seg det, og at det var slik han så det hele for seg til slutt. Følgelig gir han oss ingen refleksjoner på hvilke tanker og holdninger han har til disse nye versjonene. Han gir oss kun informasjon om hvordan dette har blitt med årenes løp. Av den årsak kan jeg ikke tolke dette ytterligere og

590 Sandved 1963: 1418–1419

ilegge komponistens ytring mer mening enn det som står på trykk. Jeg vil forklare hvorfor litt senere i dette avsnittet. Dette leder meg derfor frem til forståelsen av at det å fremme denne informasjonen⁵⁹¹ er på ingen måte automatisk synonymt med at Irgens-Jensen sanksjonerte disse versjonene mer enn de opprinnelige. Vi kan på ingen måte lese dette i Irgens-Jensens omtaler i *Musikkens Verden*. Det vil være å ilegge komponisten intensjoner vi ikke kan være sikre på at han hadde. Ergo fremmer han informasjonen, men han ytrer ingenting om hva han tenker om dette verkresultatet selv. Det blir det opp til leserne og musikerne å definere. Men som vi skal se eksempler på senere i avhandlingen er komponisten i full stand til selv å definere hvorvidt hans reviderte orkesterverker foreligger i sanksjonerte sisteversjoner fra hans side. Han er bare ikke i stand til å gjøre det her, i *dette verktilfellet*. I forbindelse med kildearbeidet til *Symfoni i d-moll* har vi for eksempel ikke kunnet avdekke informasjon hvor komponisten ytrer at tidligere versjoner av symfonien ikke bør oppføres. Jeg mener derfor at det ikke er grunn til å ilegge komponisten ytterligere intensjoner om at hans uttalelse i 1963-utgaven av *Musikkens Verden* representerer noe mer utover det som står på trykk.

Dersom Irgens-Jensen hadde ønsket at tredjesatsen skulle forstås som et eget autonomt verk, er det naturlig å spørre seg hvorfor dette nye verket fortsatt omtales i tilknytning til sitt opprinnelige opphav. Den har sånn sett heller ha vært presentert som et eget nytt verk uten kontekstuelle forbindelseslinjer til den opprinnelige symfonien. Irgens-Jensen presenterer heller ingen tittel på denne utskilte satsen. At han derimot fortsatt omtaler dette nye «selvstendige orkesterverket» i tilknytning til sitt opprinnelige opphav, underbygger heller det motsatte. Nemlig at satsen, på en eller annen måte, fortsatt har en tilhørighet til det opprinnelige verkdomenet, for komponisten selv. I tillegg skal vi her ta med i betraktningen at verket allerede var kjent i musikkmiljøet og blant mange av *Musikkens Verdens* interesserte lesere. At Irgens-Jensen delte denne informasjonen peker da på at verket allerede var blitt realisert på konsert en rekke ganger, noe som medførte at det også var i ferd med å etablere seg innenfor en tradisjon.

Det andre aspektet ved denne verkomptalen, og kanskje det mest motstridende av dem alle, retter seg mot hvordan Irgens-Jensen her velger kontekstualisere verket. Både i omtalen av den tosatsige versjonen av symfonien, og i omtalen av den selvstendige tredjesatsen. For nokså overraskende velger han igjen å koble disse to selvstendige avartene, disse separerte verkenhetene, sammen med presentasjonen av det opprinnelige diktet. Dette fremstår ganske selvmotstridene. For om verket nå skulle forstås som en *ny versjon*, med en ny verkintensjon som avsluttes etter symfoniens andre sats, fremstår det motstridende at nyversjonen stadig knyttes til det opprinnelige narrative i det tredelte diktet. Med andre ord ble diktet og programmet for verket på ingen måte borte ifra verkomptalen, til tross for at verket, og den ekstraherte tredjesatsen, nå forelå i nye forkortede former. Diktet og programmet vendte heller tilbake i tiden etter urfremførelsen, og fikk i stadig økende grad prege hvordan publikum kunne forstå og relatere seg til verket. Dette medfører at vi dermed må ta stilling til hvordan vi forholder oss til komponistens intensjon for verket, til forskjell fra versjonenes intensjon i seg selv.

Oppslagsverket *Musikkens Verden* gir oss et tidsbilde på samtidsmusikken på 1950 og 1960-tallet. Redaksjonen sendte ut spørreskjemaer til komponistene, som de deretter besvarte og returnerte. Disse spørreskjemaene eksisterer fortsatt⁵⁹² og viser hvordan redaksjonen jobbet den gang. Oppslagsverkets forord gir oss en indikasjon på disse:

I den anledning har man til over 200 av vår tids komponister rettet en henvendelse med anmodning om opplysninger etter følgende skjema:

1a: Personligheter (kunstnere og andre) som De setter stor pris på og som De mener har hatt innflytelse på Deres egen utvikling.

591 Det vil si informasjonen om den tosatsige versjonen av symfonien og den selvstendige tredjesatsen

592 Disse er oppbevart på Nasjonalbiblioteket

1b: Komponister som De spesielt liker og som har hatt særlig betydning for Deres musikalske utvikling: Døde... Samtidige....

2: Hvilke av Deres verker betrakter De som Deres hovedverker?

3: Hva ville De si for å få folk til bedre å forstå ånden i Deres verker hvis De fikk anledning til å uttale Dem i programmet foran en oppførelse av disse?

4: Hvis De har en musikalsk trobekjennelse, en generell kunstoppfatning eller ideologi, eller noen bemerkninger om hvorledes Deres musikk bør spilles, ville vi være Dem meget takknemlig om De med få ord kunne meddele dette, for at Deres publikum bedre skal forstå Deres musikk.⁵⁹³

Det er i denne konteksten vi skal forstå Irgens-Jensens omtaler i oppslagsverket. Likefullt blir dette min fortolkning av komponistens handlinger i kildene og ytringer i en rekke programtaler, også de som faller utenfor oppslagsverket. Det er slik dette fremstår for meg. Og det er den samlede vurderingen rundt dette saksforholdet som fører til at jeg vurderer dette sammensatte elementet annerledes, enn det som fremgår av sistnevnte artikkel ved første øyekast.

Vi kan dog ikke konkludere med hvilke årsaker som lå til grunn for at Irgens-Jensen endret sin innstilling til å synliggjøre relasjonen til diktet. Dette er åpent for tolkning av kildene som foreligger. Men en slik endret innstilling hos komponisten harmoniserer også med det inntrykket Irgens-Jensen selv gir, i sin aller siste omtale av diktet med NRK-journalist Torstein Gunnarson⁵⁹⁴ i 1969. Intervjuet med en noe motvillig komponist ble foretatt i NRK Radio i løpet av de første dagene i april 1969. Og det hører med til historien at Irgens-Jensen avgikk ved døden kun noen få dager senere, under en feriereise på Sicilia 11. april. Irgens-Jensen anskueliggjør følgende perspektiv i sitt aller siste intervju:

TG: Hva var det som fikk Dem til å skrive dette diktet, Ludvig Irgens-Jensen, – disse tankene som kommer frem her?

LIJ: Nei, det kan jeg vel ikke si nu, det.

TG: Det er dette som står som motto til symfoni i d-moll, som kom i 1943 under mottoet "Dragsug".

LIJ: Ja. – Nei, jeg kan ikke si noe bestemt. Det er vel kanskje en livsinnstilling hos meg, nei, jeg vet ikke.⁵⁹⁵

I vurderingen av ovennevnte kilder får man her et inntrykk av at komponisten tidlig må ha innsett at diktets betydning for symfonien, var større enn han tidligere antok. Og slik det fremgår av intervjuet med Gunnarson var han altså heller ikke i stand til å avskrive diktets relevans for seg selv, helt frem til sine siste dager.

Med et lite selvkritisk skråblikk kan man her med god grunn mene at disse vurderingene grenser tett opp til spekulasjon, noe man naturligvis bør være særdeles varsom med. Men når det ikke foreligger et konsistent bilde på at komponisten formulerer seg i klare termer omkring verkenes bevegelser fremover i tid, blir det i større grad et tolkningsspørsmål. Da må vi vende tilbake til kildene og tolke disse på nytt. Og her peker de kontradikterende kildene i retning av at det ligger en dypere personlig linje mellom komponisten og diktet enn det man kun har fått enkelte isolerte inntrykk av tidligere. Særlig om vi tar med i betraktningen den helhetlige linjen fra diktet opprinnelse 10. april 1940, til Irgens-Jensens siste dager i april 1969. På dette øverste nivået aner vi da konturene av et psykologisk aspekt, som også bør tas med i vurderingen.

593 Bull i Sandved: 1951. Upaginert side 2 i forordet.

594 Som beskrevet tidligere i avhandlingen. I dette intervjuet er Gunnarson merket som TG, og hvor komponisten er merket med LIJ.

595 Irgens-Jensen 1969: 1

I lys av dette kapittelets drøftinger ser vi nå hvordan vi gradvis har beveget oss over til, og tatt med oss vitenskapsmetodiske elementer fra, den franske *critique génétique*-bevegelsen. Som jeg allerede indikerte⁵⁹⁶ i avhandlingens innledning finnes det en nokså vid definisjon på hva denne tekstkritiske bevegelsen tar opp i seg. Men Deppman, Ferrer og Groden peker på følgende definisjon for denne vitenskapsmetodiske tilnærmingen:

[...] genetic criticism [...] aims to restore a temporal dimension to the study of literature, but cannot be identified with or derived from traditional literary history or New Historicism. It includes features of reception criticism but is mainly concerned with how texts are produced.⁵⁹⁷

For diskusjonen i dette kapittelet og i særlig grad dette underkapittelets drøftinger trekker de også frem et annet svært relevant aspekt:

[...] genetic criticism [...] remains deeply aware of the text's aesthetic dimensions, and yet it is ever ready to accommodate the agency of sociological forces or psychoanalytic drives into its accounts. It grows out of a structuralist and poststructuralist notion of "text" as an infinite play of signs, but it accepts a teleological model of textuality and constantly confronts the question of authorship. [...] Then, too, it remains concrete, for it never posits an ideal text beyond those documents but rather strive to reconstruct, from all available evidence, the chain of events in a writing process.⁵⁹⁸

Jeg vil inkludere ytterligere noen få elementer til fra denne metodiske tilnærmingen senere i avhandlingen. Med samtlige ovennevnte betraktninger til grunn, plasserer disse seg inn i et forhold til hvordan vi nå vurderer tilblivelsesprosessen forløp i dette verket. For eksempel er premisset for vurderingen av idé- og skissematerialet, og i hvilken grad dette allerede var ferdigstilt før komponisten gikk i gang med å utforme verkets *Urfassung*, uklart. Derfor vil en slik tilnærming til studiet av verkets opphav av ulike årsaker fremstå noe sekundært. Når konteksten og kildene i det bevarte skissematerialet er omgitt av uklare forhold, blir det utfordrende å konkludere med hvilke grunnleggende størrelser disse utgjør i verkutformingen. Til dette er ikke det bevarte skissematerialet substansielt nok. Derimot kan vi la Irgens-Jensens egne redegjørelser i programmer og intervju veilede oss i å forstå hvordan tilblivelsesprosessen har forløpt hos komponisten.

Som jeg nå tydelig har redegjort for står symfonien i et klart forhold til diktet, uansett hvor sekundært komponisten og andre vurderte dette i retrospekt i årene som fulgte. Både i forhold til hvilken betydning diktet skulle ha i forståelsen av konteksten rundt symfonien, i hvilken grad han ønsket å formidle dette videre til det lyttende publikum, og ikke minst i hvilken grad diktet var av betydning for ham selv. Med utgangspunkt i Irgens-Jensens egen redegjørelse av diktets opphav og fremveksten av symfonien i kjølvannet av dette, bærer symfonien et sterkt preg av å ha blitt utformet i en *platonistisk* og *lineær* tilnæringsmåte. På linje med *Canto domaggio* synliggjør komponisten gjennom sine uttalelser hvordan verkinnholdet og symfoniens formstruktur har vært anpasset etter diktet som modell, underveis i den kompositoriske prosessen. Dette legger derfor et premiss for hvordan vi forstår verktillblivelsen. Det åpner opp for en forståelse av at han sikter arbeidet inn mot noe han allerede har etablert og artikulert om verkets helhet. Dette gir igjen et inntrykk av at Irgens-Jensen *gjenoppdager* verket fremfor at han *utforsker* seg frem til det. Dette er avgjørende for hvordan vi forstår den dynamiske prosessen bak arbeidet. Verket vokste med andre ord frem, sakte men sikkert, i et «*det blir hva det er*»-tilfang.

Siden verket også foreligger i en forkortet og revidert utgave hvor diktet i større grad er ekstrahert fra verk-narrativet, er det naturlig at vi vurderer verkets senere stadier. I likhet med *Canto domaggio* ble også symfonien betydelig forkortet og noe viderekomponert. Særsilt retter viderekomponeringen seg mot Irgens-Jensens

596 Via Gabler 2005: 713

597 Deppman, Ferrer and Groden 2004: 2

598 Deppman, Ferrer and Groden 2004: 2

valg om å endre de avsluttende taktene i verkets andre sats, i tillegg til andre varianter og mindre justeringer. Med basis i kildevurderingen er det grunnlag for å hevde at verkets opprinnelige utforming og dets tilknytning til diktet ble forlatt underveis i den siste revisjonsfasen. Det leder oss også over i et perspektiv hvor vi da kan hevde at den tosatsige sisteversjonen på ingen måte søker å være i kontakt med det opprinnelige verknarrativet.

Med dette til grunn kan vi derfor konstatere at revisjonsarbeidet på symfonien ikke endret verkets tilknytning til sin opprinnelige tilblivelseskategori, slik vi erfarte med *Canto d'omaggio*. Slik jeg redegjorde for tidligere i kapittelet ble verkene *Klaverkvintett* og *Canto d'omaggio* utformet fra det tematisk- og koralbaserte materialet som lå til grunn for dem begge. Enten gjennom revisjon⁵⁹⁹, eller ikke⁶⁰⁰. Disse verkene ble altså utformet i den *idealistiske* og *laterale* tilblivelsesmåten. Om vi derimot skal vurdere symfonien i dette perspektivet er det interessant å observere at endringene som ble påført symfonien, ikke evnet å transformere verket over til å bli noe annet. I et slikt argument kan man alltid diskutere i hvilken nær eller fjern grad det opprinnelige diktet også påvirker den siste tosatsige versjonen av verket. Men revisjonsendringene fra 1952 tar imidlertid ikke mål av seg å formidle et *nytt narrativ*, det formidler kun et avkortet og forenklet narrativ. Denne refleksjonen peker derfor på at verkets opprinnelige utforming i den *platonistisk* og *lineær* tilnæringsmåten, fortsatt er virksom i verkets sisteversjon. I sammenligningen med de øvrige verk i prosjektet valgte ikke Irgens-Jensen å bevege symfonien over i en variasjonsverkkategori, slik han for eksempel gjorde med *Canto d'omaggio*. Dermed forflyttet han heller ikke verket nærmere den idealistiske tilnærmingen. Symfonien foreligger med andre ord altså bare i det tilblivelsessegmentet det opprinnelig sprang ut av.

Denne vurderingen bringer oss derfor direkte tilbake til drøftingen om hvordan vi skal forstå variantene som opptrer i kilde **B**. Fordi det er variantene som definerer hvorvidt denne kilden avbilder det samme⁶⁰¹ verket, et annet⁶⁰² verk eller en ny⁶⁰³ versjon. Siden jeg allerede har pekt på⁶⁰⁴ muligheten av å betrakte sisteversjonen av symfonien som et verk bestående av to Autorer, Irgens-Jensen og Grüner-Hegge, leder en slik betraktning oss videre til å vurdere Grüner-Hegges innblanding i et nytt lys. Vi må retttere sagt ta stilling til hvorvidt vi da skal betrakte dirigentens revisjonsinngrep som en tilførsel av eksterne varianter «lagt til av en fremmed hånd». Eller om vi skal definere variantene i partiuravskriften **B** som interne varianter, tilsatt i annet blekk av komponisten.

Jeg vil heller argumentere for at denne tosatsige versjonen av symfonien baserer seg på en fortolkning. Et resultat av et kunstnerisk kompromiss som er fremforhandlet mellom en bestemt utøver og en ettergivende komponist. Derfor må vi kanskje erkjenne at vår egen forståelse av symfonien hovedsakelig er utformet av dirigenten, og ikke av komponisten. Komponisten har på sin side forsynt utøveren med råstoffet til denne versjonen, men hvor den dype ideen om verket har blitt avstumpet og utelatt i siste versjonen av verket. Dermed handler ikke dette om at jeg, som redaktør eller dirigent, avskriver 1952-versjonen og 1957-avskriften som en versjon av symfonien som er mer eller mindre verdt å fremføre. Men det det handler om er hvor godt denne versjonen og derav også avskriften som bærer denne, innehar *nok* autorativ tyngde. For slik vi nå ser denne systematikken komme til syne gjennom Grüner-Hegges uttalelser og Irgens-Jensens omtaler, vil en teksts autoritet uansett henge sammen med komponistens arbeid i kildene. Og av særlig relevans for Irgens-Jensens tilfelle: hvor tett opptil komposisjonsprosessen denne kilden er ferdigstilt.

Når vi nå har satt revisjonsbegrepet i et forhold til hvordan disse verkene individuelt oppstod, er det behov for å legge til enkelte konkrete aspekter samt personlige betraktninger videre. Ved siden av å sidestille verkene har vi i første rekke oppnådd en forståelse av hvordan verkene oppstod fra ulike kreative innfallsvinkler

599 Slik som i *Canto d'omaggios* tilfelle

600 Slik som i *Klaverkvintettens* tilfelle

601 Ingen eller svært få varianter.

602 Nesten utelukkende varianter.

603 Mange varianter – men hvor mange?

604 Se kapittel 2.6.

hos komponisten, slik han selv redegjør for i ulike kilder. Samtidig er vi kjent med en rekke problematiske trekk ved komponistens notasjonsstil, detaljgraden i avskriftene og *Fassung letzter Hand*-idealet. I kraft av ovennevnte observasjoner er det på tide å rette blikket mot de filologiske observasjonene og de historiske implikasjonene av disse funnene.

De filologiske undersøkelsene avdekker også et annet noe paradoksalt aspekt ved de omtalte verkene. Dette gjør seg særlig gjeldende i vurderingen av konkrete historiske hendelser rundt Irgens-Jensens kompositoriske virke. Det er et ufravikelig faktum at dette prosjektets to orkesterverk ble tildelt førstepriser i nasjonale komposisjonskonkurranser. Det er også et faktum at Irgens-Jensen i sin egen samtid ble ansett som en av Norges mest prisvinnende komponister, både i nasjonale og internasjonale sammenhenger. Det var altså en rekke komiteer og juryer som så, vurderte og anerkjente kvalitetene i hans verkproduksjon, og hvor flere av verkene anses som helt sentrale i vår musikkhistorie fra det 20. århundre. Et slikt faktum legger to nokså paradoksale observasjoner til grunn for drøftingen videre.

For det er noe paradoksalt ved at det var førsteversjonene av ovennevnte verk som mottok førstepriser i henholdsvis hver sin konkurranse. Det var altså *ikke* komponistens siste reviderte versjoner, men *de opprinnelige* som mottok hyllest for en rekke kvaliteter. I tillegg finner jeg det også noe paradoksalt at Grüner-Hegge var medlem av de to ulike komiteene som vurderte verkbidragene i disse konkurransene. Og komiteen⁶⁰⁵ som vurderte Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll* fattet følgende innstilling:⁶⁰⁶

Group A 1, orchestral works in larger scale submitted: 9		
MOTTO	WORK / COMPOSER	PRIZE
<i>Dragsug</i>	Symfoni i d-moll, Ludvig Irgens-Jensen	1st prize, kr. 4000,-
<i>Lagnadstoner</i>	Symfoni nr. 1, Klaus Egge	2nd prize, kr. 3000,-
<i>Midnattstimen</i>	Symfoni i tre satser [Symfoni nr. 2], Eivind Groven	Honourably mentioned, kr. 1000,-

I forbindelse med premieringen av *Symfoni i d-moll* uttalte komiteen følgende:

En merker overalt i dette verk en rik kompositorisk begavelse med en overlegen teknisk og formell evne. Det kommer frem i den veloverveiede disposisjon av de tre mektige satser, i den fantasifulle utnyttelse av stoffet og ikke minst i det levende kontrapunktiske linjespill som virkningsfullt bygger opp de store symfonisk svingninger. Og alt i en sikker farvemettet instrumentasjon. Kanskje enkelte partier kan føles litt for langt utspunnet, men noe brudd i den organiske sammenheng er det ikke, snarere et offer til den. En står her overfor et betydelig og dyptloddende verk av monumental karakter, rikt på innhold og storslått utformet. Komiteen innstiller enstemmig dette verk til 1ste premie.⁶⁰⁷

Vurderingen av denne uttalelsen stiller seg i et motsetningsforhold til de tidligere omtalte konsertkritikkene fra de første fremførelsene av symfonien. Her var Hall og Grüner-Hegge kritiske til verkets formforløp. Dermed åpner komiteens argumentasjon om at vinnerverket hadde

- «veloverveid disposisjon av tre mektige satser, [...]
- fantasifull utnyttelse av stoffet, [...]
- Enkelte partier kan føles litt for langt utspunnet, men noe brudd i den organiske sammenheng er det ikke, snarere et offer til den.»

605 bestående av medlemmene Arne Eggen, Odd Grüner-Hegge, og Karl Andersen.

606 Vollsnes 2020: 8

607 Vollsnes 2020: 11

– opp for en noe kontradikterende forståelse av Grüner-Hegges rolle oppe i det hele.

I én kontekst anerkjennes verket for sine opprinnelige egenskaper, hvor komponistens formbehandling trekkes frem som et av verkets karakteristiske styrker. Komiteen har altså observert et verk som på dette *Urfassungs*-stadiet hviler i seg selv, i sin egen tilskapte form. Jeg velger også her å tro at Irgens-Jensens hurtige og konkrete arbeidsprosess har lagt til en grunn en raffinert og artikulert notasjon, hvor verkets mening har kommet til syne for komiteen. En slik oppfatning stiller seg på linje med de erfaringer vi har gjort oss av komponistens detaljrikdom i notasjonen og hans notasjonsmåter i de øvrige arbeidsprosessene.

I en annen sammenheng er vi også kjent med Grüner-Hegges inngripen i revideringen av verket, noe som dermed åpner opp for et tredje aspekt vi må vurdere i lys av erfaringene hittil. Når vi nå er kjent med hvordan komponisten varierer sin individuelle tilnærming til ulike verktilblivelsesprosesser, åpner det samtidig opp for å kritisk vurdere hvordan Grüner-Hegges revisjonsinitiativ treffer i forhold til disse. Evner Grüner-Hegges revisjonskommentarer, og forslag til justeringer, å følge komponistens individuelle tilnærming til ulike verktilblivelser? Og hvordan vil en kritisk vurdering av Grüner-Hegges revisjonstilnærming treffe Irgens-Jensens øvrige verkproduksjon?

Vi må altså søke mer nyanserte svar og ta med i betraktningen hvilke implikasjoner dette får i videre filologiske vurderinger av Irgens-Jensens verker. Igjen må vi derfor returnere til Gaukstad, hvor dirigenten gir en rekke betraktninger rundt hva slags redaksjonell inngripen han har foretatt seg i komponistens verker.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg nå gått nærmere inn på bakgrunnen for de tre verkene. Her har jeg trukket frem sentrale elementer ved Irgens-Jensens komposisjonsprosess og vurdert hvordan dette har lagt enkelte premisser til grunn for det påfølgende revisjonsarbeidet. Nå melder det seg derimot et konkret behov for å ta dypere stilling til hvilke filologiske implikasjoner denne forskningen frembringer. Rettere sagt må vi forsøke å forstå hvilke implikasjoner de avdekkede funn peker videre på, utover forskningen i disse tre verkene alene. Vi har med andre ord behov for å etablere en større kontekstuell forståelse av Grüner-Hegges formative partiturtilnærming og revisjonsinitiativer. For det er en stadig tilbakevendende tanke som opptrer med jevne mellomrom i denne refleksjonen og denne peker på ordet omfang. Hvilket omfang står vi egentlig ovenfor her? Og vil et lite innsyn i dette omfanget føre til at vi vil forstå Grüner-Hegges revisjonsinitiativ på en bedre og mer nyansert måte? Disse spørsmålene søkes altså delvis besvart fremover i avhandlingen. Både i forhold til Irgens-Jensens verker, men kanskje også ovenfor andre komponister han samarbeidet med, i mellom- og etterkrigstiden. Men før vi skal se nærmere på dette må vi også etablere en grunnleggende refleksjon av hvordan den sosiohistoriske konteksten omgir Irgens-Jensen skapende virke.

DEL III

3 Filologiske implikasjoner

Like New Historicism, French genetic criticism attempts to restore a temporal dimension to texts; it does so not only by looking for the influence of external social, economic, and cultural circumstances on the text, but also by reading the text's own history, a history that takes into account those external forces and the way they interact – differently in very case – with the text's development.⁶⁰⁸

Som vist gjennom ulike eksempler har analysene avdekket en helt særegen problematikk som er særlig gjeldende i en edisjonsfilologisk forskning på akkurat denne komponisten og de tre omtalte verk. Dette er en høyst nevneverdig problematikk som i stor grad dreier seg om en stadig tilstedeværende og omsluttende dynamikk rundt verkene og komponisten, og som viser seg å ha sitt opprinnelige utspring fra det oppføringspraktiske feltet. I et edisjonsfilologisk utgavearbeid på Irgens-Jensens verker blir vi derfor nødt til å forholde oss til hvordan denne oppføringspraktiske dynamikken påvirker verkene og komponisten. Og vi må derfor søke å ta stilling til hvorvidt dirigentens tilnærming til verkene stiller seg på linje med komponistens forvaltning av eget materiale, eller om den avviker. Noen vil kanskje tilskrive disse påvirkningene det man erfaringsmessig kan betegne som et normalt samspill mellom et verk og en komponist på en side, og en sosiohistorisk kontekst på den andre. Men det er lite i samarbeidsformen mellom Grüner-Hegge og Irgens-Jensen,⁶⁰⁹ som fortoner seg som det vi i vår tid vil betegne som en normal samarbeidspraksis mellom dirigent og komponister. Vi vil derfor, i dette kapitlet og i de neste, ta en rekke eksempler nærmere i syne og beskrive og analysere hvordan slike samarbeidsformer fortonet seg den gang, gjennom å vurdere konsekvensene av disse.

Som vi kan observere av Deppmans innledende ord samsvarer slike refleksjoner med en rekke sentrale elementer fra *genetic criticism/critique génétique*. Gjennom et innsyn i symfoniens historie har vi allerede sett konkrete eksempler på det som fremstår som et motstridende revisjonsinngrep fra dirigenten. Dette har ført til en splittelse i komponistens plan og vilje for verket. Et omfattende revisjonsinngrep som da i høy grad har kommet i konflikt med det tilblivelsessegmentet som denne symfonien vokste utfra. For at vi skal bedre forstå en slik inngripende tilnærming må vi altså ta stilling til hvordan slike eksterne oppføringspraktiske krefter har påvirket komponisten og verkene. Både i noteutgavene alene, men òg i denne avhandlingens øvrige refleksjon. Men observasjonen av disse oppføringspraktiske kreftene i symfonien alene, er ikke nok til å danne et mer nyansert bilde på hvordan dirigentens revisjonspraksis stod i et forhold til komponistens varierte utforming av sine verker. Følgelig melder det seg et konkret behov for å etablere et mer nyansert grunnlag for å se om dirigentens arbeidspraksis med verkene sammenfaller med komponistens ulike verkutforminger i disse. Følgende kapittel vil derfor legge dette grunnlaget for hvordan jeg kan tilnærme meg en slik refleksjon videre, men her må det også tillegges at en slik studie nærmer seg på grensen av dette prosjektets måldefinisjon. Av den årsak kan diskusjonen som føres føles noe avkortet, hvor eksemplene som benyttes ikke knytter seg direkte til de tre omtalte verker. Derimot knytter disse eksemplene seg indirekte til prosjektet, slik jeg mener de synliggjør noe av Grüner-Hegges arbeidspraksis.

Slik vi kunne observere i forrige kapittel handlet Grüner-Hegges omtale av revisjonsarbeidet i symfonien, i stor grad om å korte ned på verkets dramaturgiske forløp, for å komme raskere frem til poengene.⁶¹⁰ Men utover dette har jeg også belyst hvordan de omtalte verkene ble skapt gjennom ulike tilblivelsesmåter, hvor symfoniens utspring ble tydelig synliggjort innenfor den *platonistiske* og *lineære* tilnæringsmåten. Med denne kunnskapen i bunn er vi bedre rustet for å ta Grüner-Hegges omfattende revisjonsarbeider nærmere i syne. Både for å avdekke hvilke filologiske implikasjoner slike observasjoner avdekker og peker oss i retning

608 Deppman, Ferrer and Groden 2004: 5

609 og for øvrig Grüner-Hegges samarbeid med en rekke andre norske komponister.

610 «[...] Særlig må jeg tenke på Ludvigs symfoni. Den var jo 55 minutter opprinnelig og har jo gått ned til 28. En sats er riktignok tatt bort, og det er blitt et selvstendig verk av det senere. Men resten, jeg var svært voldsom i å konsentrere verket, få poengene friskere frem, på den måten så skar jeg vekk en hel masse, – overflødig, etter min mening. Og Ludvig ynket seg og sa “Du skjærer i mitt kjøtt!” “Nei, bare i flesket!” sa jeg.» (Grüner-Hegge 1972: 8)

av, ved det enkelte omtalte verk. Men også for at vi bedre skal få en forståelse av hvordan Grüner-Hegges revisjonsarbeid treffer og står i et forhold til de ulike autonome verkens uensartede tilblivelsesdomener.

Det er derfor med stor interesse vi kan studere hvordan Grüner-Hegge rådførte Irgens-Jensen i arbeidet med *Tema med variasjoner (Variasjoner og fuge i g-moll)* fra 1926. I Gaukstads intervju redegjør Grüner-Hegge for sin rolle i arbeidet med orkesterverket, som da fant sted ca. 25 år før revisjonsarbeidet med *Symfoni i d-moll*. Grüner-Hegge poengterer følgende:

ØG: Det gjelder “Tema med variasjoner” også?

G-H: Ja. Variasjonene er også trykt, og da har vi alltid spilt dem med enforkortning som han selv har antydning i notene. Vi har vært enige om det. Og der har vi plukket ordentlig mye. Det har vært forferdelig vanskelig fordi variasjoner er så vanskelige. Enten må man skrive dem sånn i stykke for stykke Variasjon 1, variasjon 2, variasjon 3, osv. Eller også må man få en symfonisk linje ut av det. Jeg har alltid sagt at man skal tenke seg en Beethoven, en Brahms, som har kunnet lage lange variasjonsverker som går i ett trekk, altså at man ikke føler stopp. Det sa jeg til Ludvig at det er jo det som du skulle hatt i et symfonisk verk som disse variasjonene.

Dette gjorde at han forandret svært meget, – fikk ham til å gjenta tingene slik at det ble mer en helstøpt form og sånt noe. Men det har ikke vært lett å få det til, men jeg synes allikevel det er et godt verk. Og så hadde han jo hele slutten, – hele siste delen er jo amputert kolossalt. Slutten er jo egentlig slutten av en fuge, – kjempefuge, som det der er strøket hele begynnelsen på.

Det er det at Ludvig var ikke praktisk, men jeg var praktisk. Som eksekutør hadde jeg følelsen av at her er det for meget. Dette flyter ikke. Det er ikke poenger, det er for langt mellom poengene, eller sånt noe. Det var min eksekutørfølelse. Dette er utakknemmelig å gjøre. Det kjeder der, og det kjeder der, som jeg sa til ham meget brutalt. Forkort der, gjør det sånt.⁶¹¹

Som jeg tidligere har antydning har *Tema med variasjoner* flere påfallende likhetstrekk med verkene som ble skapt i samme periode, nemlig *Klaverkvintetten* (1926) og *Passacaglia* (1927). I likhet med *Klaverkvintetten* har også materialet i *Tema med variasjoner* blitt utledet fra det koralmaterialet som ligger til grunn for hele verket. Både i forhold til den gjennomgående tonale behandlingen materialet får gjennom verket, så vel som i den gjennomgående behandlingen i verkets overordnede formstruktur. Verket har med andre ord blitt utformet i et «*det er hva det blir*»-prinsipp og kan nokså klart plasseres innenfor Kruses *laterale* kategori, eller den *idealistiske innfallsvinkelen* slik Christophersen redegjør for.

Men utfra Grüner-Hegges ovennevnte revisjonskommentarer kan vi nå observere enkelte trekk, hvor de bærer et visst preg av å inneha en nokså lik tilnærming som kommentarene til symfonien. Sagt på en annen måte, at dirigenten søker en forkortelse og fortetning av formforløpet, i tillegg til at revisjonskommentarene også retter seg mer mot praktiske parametere, som instrumentasjonsnyanser, balanse m.m. En slik refleksjon peker dermed på et tilbakevendende kontradikterende element, siden vi allerede har konstatert at komponistens *Symfoni i d-moll* springer ut av en *platonistisk* og *lineær* tilnæringsmåte. Ergo argumenterer Grüner-Hegge for en forkortelse og fortetting av materialet i begge verker, uavhengig av hvilket tilblivelsessegment disse verkene oppstod fra. Denne observasjonen vil jeg komme tilbake til litt senere i kapittelet. Til tross for denne motstridende observasjonen, og at dirigentens revisjonsbemerkinger deler andre likhetstrekk i symfonien og *Tema med variasjoner*, er det samtidig viktig å ikke trekke forhastede konklusjoner. Et kritisk og systematisk innsyn i Grüner-Hegges revisjonsarbeid i Irgens-Jensens verker, krever fortsatt at man etablerer en større helhetsforståelse av hvordan dirigentens revisjonsarbeid utfoldet seg.

611 Grüner-Hegge 1972: 4

La oss derfor vurdere Grüner-Hegges tilbakemeldinger ytterligere i møte med andre verk av komponisten. Grüner-Hegge tegner følgende bilde om arbeidet med musikken til skuespillet *Driftekaren* (1935), samt suiten *Partita Sinfonica* (1939/1950) i intervjuet med Gaukstad:

Utdrag 1:

G-H: [...] Det kjeder der, og det kjeder der, som jeg sa til ham meget brutalt. Forkort der, gjør det sånt. Det samme var det jo med mange andre ting. Han hadde “Driftekaren”, f.eks., som vi spilte i Nationaltheatret. Under hele forestillingen var der musikk, hele veien. Det var jo upraktisk. Selv om det var et lite orkester, og selv om jeg som dirigerte tvang styrken lengst mulig ned, var det vanskelig for disse stemmene som ikke sang men skulle snakke disse ting, at de måtte skrike. Fordi hvor poengene virkelig kom, steg jo Ludvigs musikk opp til klimaks, et forte. Men da forsvant stemmene på scenen. Så vi måtte liksom klemme det ned hele tiden. Det var mye praktfull musikk der. Essensen er jo trukket ut i den suiten.⁶¹²

Utdrag 2:

G-H: [...] Og så var det det han skrev, som jeg syntes var veldig godt. Vi hadde en oppførelse på Nationaltheatret av “Driftekaren”. Det lille kammerorkesteret der, selv det var for sterkt for den som skulle tale på scenen. Ludvig var jo litt upraktisk. Han frydet seg over, det var nesten for ham som skulle han skrive en opera. Det var ikke skuespillerne så glad for, at de måtte skrike sine replikker. Vi hadde en fem-seks oppførelser på Nationaltheatret og jeg fikk dempet det ned en massevis, dempet så langt det overhodet lot seg gjøre for det lille kammerorkesteret, som der var.

Siden så ble det da i større format, en suite av det, plukket ut noen av de ting som var mest gangbare. Det er mange flere deler av suiten som han har skrevet ut, men vi kuttet ut det der. For det var en passe form. Suiteform. Det var i grunnen akkurat en passe smak å få. Det synes jeg er et godt verk, nydelig verk.⁶¹³

Utdrag 3:

G-H: [...] Ofte sa jeg til ham senere, at i grunnen er det synd at – en ting er det at du har skrevet disse verkene, men kunne du ikke heller kikke gjennom dine gamle noter og se på hva du skrev før 1920 og se om du ikke kunne bruke det. Det gjorde han, men han fant ikke noe han ville gå god for. Han var kommet vekk fra det. Det er inspirasjonen som kommer, kanskje inspirert av mange nye retninger, men som han ikke ville godta.

Han var jo en sterk personlighet, må jeg si, en sterk, sterk personlighet. Det er bare synd at han ikke – , jeg kan si at det er ikke meget han kunne gjøre etter la meg si 1935 eller sånt noe, fordi han syslet med disse tingene. Det var enda glød i ham da han skrev “Driftekaren”, det var vel i slutten av 30-årene. Da var det enda adskillig glød i asken.⁶¹⁴

Det er flere aspekter ved Grüner-Hegges ovennevnte redegjørelser som er av stor interesse i mitt forsøk på å forstå dirigentens revisjonsinitiativ med Irgens-Jensens musikk. På en side er det interessant å se at Grüner-Hegge oppfordrer komponisten til å se over sine gamle ting, for å vurdere om noe kunne brukes videre. Med andre ord er Grüner-Hegge initiativtagende i å få komponisten til å revidere sine eldre verker. Dog, i lys av våre erfaringer med kildene virker det som om et slikt tilbakevendende arbeid på gamle verker, med

612 Grüner-Hegge 1972: 4

613 Grüner-Hegge 1972: 13

614 Grüner-Hegge 1972: 6

mange års avstand til verkopphavet, er nokså utfordrende for komponisten.⁶¹⁵ På en annen side skal vi også ha med i vurderingen at Grüner-Hegge møter Irgens-Jensens verker fra en praksisorientert innfallsvinkel, i et praktisk arbeide fra dirigentpulten. Dette stadig tilbakevendende argumentet om at Irgens-Jensen ikke var praktisk, men at Grüner-Hegge derimot var det – er utfra kildestudiene i dette prosjektet noe vanskelig å ettergå. Det vil si at det er elementer ved både *Symfoni i d-moll* og *Canto d'omaggio* som kan ha blitt revurdert med bakgrunn i at Grüner-Hegge anså enkelte elementer som upraktiske. For eksempel gjelder det det opprinnelige *Banda interna*-partiet i symfoniens andre sats, samt et par av variasjonene som var sammenheftet i de 19 partitursidene som er omtalt tidligere. Disse variasjonene bestod av en nokså egenartet og noe uvanlig orkestrering i *Canto d'omaggio*.⁶¹⁶ Men til tross for dette, har vi allikevel en såpass klar forståelse av komponistens eget valg med å sløyfe disse elementene selv, i revisjonsprosessen av sistnevnte verk. Men vi skal her også vurdere Grüner-Hegges begrepsbruk i et noe mer nyansert syn, da hans bruk av ordet *praktisk* egentlig peker på noe som er uhensiktsmessig. *Praktisk* fremstår derimot i denne sammenheng som noe upresist og kan brått indikere en rekke urelevante konnotasjoner.

På en tredje side er det også enkelte momenter ved Grüner-Hegges argumentasjon som fremstår noe selvmotigende. Om Grüner-Hegge mente at musikken til *Driftekaren* var noe av det «bedre»⁶¹⁷ som Irgens-Jensen hadde komponert, hvorfor var det et slikt behov for å forkorte komponistens opprinnelige sekssatsige suite fra teatermusikken? Denne ble da i 1950 publisert som en suite på kun fire satser i en utgave ved N.M.O. I vurderingen av dette verktilfellet er det nærliggende å spørre seg hvorvidt det er Grüner-Hegges oppfatning⁶¹⁸ som ligger til grunn for utgivelsen av den firsatsige suiten og som da definerer essensen fra teatermusikken. I hvilken grad var komponisten mer eller mindre delaktige i disse vurderingene? Samtykket han eller gav han etter for Grüner-Hegges vurderinger? Det er naturlig at enkelte vil finne spørsmålene spekulative, men tatt i betraktning erfaringene fra symfonien er det grunnlag for å vurdere disse innfallsvinklene.

Det er også viktig å kontekstualisere dirigentens betraktninger i intervjuet i et mer utvidet bilde. For om vi vurderer dirigentens kommentarer i retrospekt, så tegner han også et bilde på, og en omsluttende kontekst av, de tanker han gjorde seg om Irgens-Jensens musikk etter ferdigstillingen av *Driftekaren* i 1935. Herunder *Symfoni i d-moll* (1942) og *Canto d'omaggio* (1950). Dette produserer derfor et nytt nivå i vår vurdering av dirigentens utsagn. For betyr det at han vurderte verkene som oppstod etter *Driftekaren* som ringere musikk fra komponisten? I såfall vil dette gi noen indikasjoner på hvorfor dirigenten foretok slike radikale revisjonsvalg med symfonien.

Vi har også gjort oss kjent med Grüner-Hegges kommentarer omkring instrumentasjonsnyanser og balanse, slik disse betraktningene kommer til syne i Engesets kildestudier av Irgens-Jensens *Passacaglia*.⁶¹⁹ Slike betraktninger finner vi også i Grüner-Hegges omtale av Irgens-Jensens oratorium *Heimferd*. Grüner-Hegge nyanserer det hele på følgende måte:

ØG: “Heimferd” er et verk som blir stående.

G-H: “Heimferd” ja, det har jeg da også vært med på også fra første stund av [...] “Heimferd” er jo aldeles merkelig godt, synes jeg. Men også der begynte vi, da vi skulle oppføre det, da kom jeg med min petimeter-syn. Upraktisk, så og så der, og fikk inn masse forandringer, i instrumentasjon og videre sånt noe, ble det jo en god del forandret før oppførelsen i 1930 i Filharmonien. Men det var jo et verk som lå mitt hjerte så nært i den grad. Jeg syntes det var et skjønt verk, og inspirert hele veien. Fikk jo kanskje lite grann, – hvor han går inn og

615 I denne sammenheng må vi for eksempel vurdere Irgens-Jensens mangeårige utarbeidelser av sine ungdomsverker, sånn som *Fransk Suite*, *Le Voyage* m.fl.

616 Særlig kan det gjelde komponistens bruk av ambolt, xylofon og to solofioliner som noe uheldig for de nokså krevende orkesterakustiske forholdene i Oslo Rådhus.

617 Jf. “glød i asken”

618 se utdrag 1, side 238

619 Se side 177

lar munkene synge litt vel meget, der fikk jeg vel forkortet en del, for det var litt for meget. Men ellers ble det en ren suksess.⁶²⁰

Igjen ser vi en klar tendens på at Grüner-Hegges revisjonsarbeid retter seg i stor grad mot instrumentasjonsdetaljer og det å forkorte det han oppfatter som for lange parti i verkets formforløp. Dette er interessant. For i et lite tilbakeskuende perspektiv på de verker som til nå har blitt omtalt i dette kapittelet, beveger vi oss over en rekke ulike verkformer, ulike verkkonsepter, ulike stilistiske problemstillinger og derav vidt ulike tilblivelsesdomener. I Grüner-Hegges omtale av revisjonsarbeidet den gang legger han det samme forkortningsargumentet til grunn, uavhengig av om verket har en rapsodisk utforming eller om det er utledet av strengere form- og strukturparametere. Dette er en observasjon vi skal ta med oss videre i drøftingen.

Om *Passacaglia* presiserer Grüner-Hegge følgende:

G-H: Senere så var det denne “Passacagliaen”, det var nå mange år senere det da [og prisbelønnet.] Følgelig ble det oppført, og originalen har jeg da der. Men det ble for en stor del ominstrumentert, forenklet betraktelig.

ØG: Det var etter råd fra Dem?

G-H: Ja, det var jeg som grep inn der. Men så hadde han jo omtrent samtidig “Tema med variasjoner”, og den har han jo forandret svært meget.⁶²¹ [...]

ØG: Når det gjelder “Passacaglia” så har man altså en siste..

G-H: Ja, den siste er trykt hos Norsk Musikforlag. Jeg har den første i manuskript, dvs. det er et avtrykk som de gjorde i London, for de måtte jo fordele disse verkene til konkurransen, måtte ta avtrykk av dem. Og et av de avtrykkene har jeg. Og så ble det trykket i Norsk Musikforlag, først i en utgave, så en utgave til. Den siste er slik den skal være, og det er den som er innspilt på grammofon også.⁶²² [...] [Om endringer i Irgens-Jensens musikk.]

G-H: [Har de tre første utgavene av partituret til “Passacaglia”]

Så er det da den siste utgaven, den trykte, som er blitt det, som jeg har revidert, det må jeg si, det har jeg revidert selv og fått ham [Irgens-Jensen] til å si at det skal bli endelig.⁶²³ [...]

G-H: Og ellers, -. “Passacaglia” er som sagt omarbeidet noen ganger. Det var forferdelig tykk sats, og så videre sånt noe.⁶²⁴

Slik det fremgår av Gaukstads intervju får man i første rekke et dypt inntrykk av hvor inngripende Grüner-Hegges revisjonsinitiativ var med dette verket. Her omtaler han nærmest seg selv som hovedredaktøren for den reviderte edisjonen⁶²⁵ av *Passacaglia* i 1952. Særlig merker vi oss at Grüner-Hegge omtaler seg selv som hovedarkitekten for store deler av revisjonsprosessen og at han samtidig fikk komponisten til å sanksjonere sisteversjonen som en endelig versjon. Altså slik den til slutt måtte foreligge. Dirigentens rolle i denne revisjonsprosessen er også et inntrykk Engeset deler, om enn i en noe mer moderat grad, i sin kildeevaluering til den nye annoterte utgaven av verket. Engeset skriver:

The list of sources for Irgens-Jensen’s *Passacaglia* is quite extensive. The work went through several revisions from its early form in 1928 until the composer’s latest emendations in his copies of the latest printed score. Irgens-Jensen’s friend, the conductor Odd Grüner Hegge, played an important

620 Grüner-Hegge 1972: 5

621 Grüner-Hegge 1972: 2

622 Grüner-Hegge 1972: 4

623 Grüner-Hegge 1972: 11

624 Grüner-Hegge 1972: 12

625 Irgens Jensen, L. *Passacaglia*, Edizione Rivista, N.M.O. 6846.

role in this process. Three early manuscript-scores (SOURCES A, B and C) preceded the first printed edition (Norsk Musikforlag) of 1935 (SOURCE D). When Norsk Musikforlag 17 years later printed the “Edizione rivista” (SOURCE E) the printing source was a copy of the first edition with extensive emendations done by the composer. Also a score of the first edition owned and used by Odd Grüner Hegge has emendations that often coincides with the composers revisions. But Irgens-Jensen continued his concern of the details in the work also after the new edition came in 1952. He marked one of his copies of the score during the years following, especially during rehearsals and performances led by Grüner-Hegge. Thus this copy of the printed score, with many new adjustments and corrections, is a very important source of the work, showing Irgens-Jensen’s latest intentions (SOURCE E1). Equally full of ideas and corrections is Odd Grüner-Hegge’s copy of the 1952-edition, and also these very often coincide with the composer’s markings in his copy of the score.⁶²⁶

Vi ser at det tolkede inntrykket av Grüner-Hegges redegjørelse fraviker noe fra hverandre, noe vi skal se nærmere på senere. Men at Grüner-Hegge var såpass tungt involvert i revideringen av *Passacaglia* er en underkommunisert og nokså lite kjent kunnskap. For det peker i retning av at dirigenten hadde et betydelig større handlingsrom i et slikt arbeid enn det vi vanligvis er vant med i vår tid. Selv om vi nå skal etterfølge hvorvidt dette etterlatte inntrykket fra dirigenten også sammenfaller med funn i Irgens-Jensens kilder, anser jeg likevel Grüner-Hegges redegjørelser som betydelig relevante. Først og fremst fordi det gir et fyldigere innblikk i samarbeidsformen mellom komponisten og dirigenten, særskilt i årene etter krigen. Her kan det bære preg av at det som tidligere har vært en mer balansert musikkfaglig sparring, nå har utviklet seg til å bli en mer ensrettet dynamikk drevet av dirigenten alene.

En slik utslagsgivende informasjon løfter også Grüner-Hegges uttalelser om revisjonsarbeidet med *Symfoni i d-moll* opp på et nytt nivå og setter det hele i et nytt lys. For revideringen og republiseringen av *Passacaglia* skjer i de nøyaktig samme årene hvor symfonien også gjennomgår de store revisjonskuttene, nærmere bestemt i 1952.

En slik sammenligningsstudie, og påfølgende argumentasjonsføring, bryter dog med Kerman og Griers grunnleggende individualitetsprinsipp. Dermed kan det fremstå noe spekulativt av meg å anpasse Grüner-Hegges uttalelser om sin rolle i revisjonsarbeidet med *Passacaglia*, over på et annet verktilfelle. Det er en kritikk som alltid vil være rettmessig. Like fullt kan vi ikke underslå betydningen av at revisjonen av dette verktilfellet, sammenfaller med den samme perioden hvor også symfonien gjennomgår store kutt og endringer. Med andre ord foreligger det en relasjon mellom disse revisjonsinngrepene, av historisk og kontekstuell betydning. På en annen side utpeker det seg også et mer konkret behov for å opparbeide oss et dypere innsyn og en mer nyansert forståelse av hvilken dynamikk som ligger bak Grüner-Hegges revisjonsarbeid i Irgens-Jensens musikk. Hvilke underliggende motiver, og hva, drev disse prosessene fremover for dirigenten? Gjennom en dypere refleksjon av Grüner-Hegges betraktninger i intervjuet med Gaukstad, kan vi være i ferd med å opparbeide oss et dypere innblikk i arbeidsdynamikken dem imellom.

Det må også tillegges at gjengivelsen og oppstillingen av Grüner-Hegges kommentarer, ikke blir sammenstilt i avhandlingen for å fremstille et usympatisk bilde av dirigenten. Men det synliggjøres for å illustrere hvordan Grüner-Hegges formative tilnærming til en rekke verker avdekker viktige overførbare poenger til hvordan vi vurderer hans revisjonskommentarer på en side, i et forhold til komponistenes kilder på den andre. Her er det da underforstått at vi da også avdekker andre nyanser ved dirigentens kommentarer. For eksempel argumenterer dirigenten relativt ofte for det samme komprimeringsprinsippet på ytterst forskjellige verk-narrativ. Og sett i lys av Donin, Kruse og Christophersen vil vurderingen av dette paradokset lede oss over i en annen nærliggende refleksjon. For da blir det sentralt å forstå hvorvidt det var komponisten som ønsket å forlate de underliggende konseptene i verkformidlingen eller om det var dirigenten som ønsket å forlate disse.

626 Engeset (2009)

Det Grüner-Hegge da peker på i sine svar til Gaukstad har ringvirkninger utover de isolerte svarene han avgir underveis. Disse gir oss en indikasjon på dirigentens refleksjoner rundt sitt omfangsrrike revisjonsarbeid den gang og som igjen avdekker sentrale elementer for våre vurderinger videre. For eksempel ser vi at *Tema med variasjoner* og *Symfoni i d-moll* er eksempler på verk som på ingen måte er skapt i samme form. Vi bør derfor ha med oss i vurderingen at dirigentens argumentasjon for revisjonsbemerkningene *ikke* stiller seg i et forhold til at verkene opphav springer ut fra ulike kreative innfallsvinkler. Ei heller at de søker å utforske ulike kompositoriske problemstillinger underveis, slik samtlige verk i dette prosjektet er eksempler på. Dermed sitter vi igjen med et visst inntrykk av at verkene revideres og forkortes utelukkende for å møte en bestemt utøvers forventning. Vi må derfor konstatere at et slikt argumentasjonsgrunnlag for revisjonsarbeidet i verkene går på bekostningen av å etterfølge og videre styrke etablerte verkestetiske konsepter fra komponistens side.

Sammenstillingene ovenfor illustrerer også hvordan Grüner-Hegges inngripen samtidig blir til en redaksjonell inngripen, som fortsatt preger vår forståelse av komponistens verker i nåtid. Og Grüner-Hegges erindringer reiser samtidig en større debatt om en rekke autoriseringsspørsmål i Irgens-Jensens verker. Men på et mer overordnet filosofisk plan griper dette også inn i en annen og mer høyere debatt. For implikasjonene av dette, samt en rekke andre problematiske forhold, virker også inn i det vi kjenner som *Werktreue*-begrepet, slik det blant annet presenteres og behandles av Goehr, Talbot m.fl. Vi må derfor søke videre inn i sentrale deler av denne begrepsbehandlingen, for å bedre forstå hvordan en intensjon- og versjonsproblematikk kommer til syne gjennom Grüner-Hegges inngripen. Vi vil derfor følge denne tilnæringslinjen videre senere i avhandlingen.

Derimot er det viktig å trekke noen avgrensninger for debatten i denne omgang, for relevansen til drøftingen i dette kapitlet. For til tross for Grüner-Hegges brede og inngripende tilnærming til revisjonsarbeidet i Irgens-Jensens musikk, er det samtidig viktig at vi ikke trekker forhastede konklusjoner som utelukkende baseres på dirigentens tilbakeskuende erindringer. Vollsnes belyser blant annet hvor ulike personligheter disse kunstnerne var, til tross for at de hadde et eksepsjonelt vennskap i bunn fra barndomsårene av. Og dette kan langt på vei prege hvordan vi i retrospekt forstår deres arbeidsdynamikk og samarbeidsform både som venner, men også i deres øvrige kunstneriske virke.

I kjølvannet av Gaukstads intervju vil det for eksempel være en forenklet oppfatning å konkludere med at Irgens-Jensen kun var ettergivende og lavmælt, og gikk ukritisk med på alle innspill som Grüner-Hegge tilførte verkene underveis. Da får man raskt et inntrykk av at dirigenten regelrett overkjører komponisten i sentrale spørsmål, og i vurderingene rundt utfoldelsen av en rekke verk av komponisten. En slik slutning ville derfor vært nokså uinformert og forhastet, tatt i betraktning de vurderinger vi allerede har trukket rundt komponistens betraktninger på utøvers innspill.⁶²⁷ Dessuten blir bildet mye mer sammensatt når vi skal vurdere komponistens stillingtagen til dirigentens revisjonsbemerkninger og -initiativ.

Vi må derfor igjen vende tilbake til det intrikate ved den individuelle tilnærmingen til hvert enkelt verk, og vurdere hvert enkelt verktilfelle utfra dets kildesituasjon og historiske kontekst. For eksempel påpeker Vollsnes følgende om verket *Tema med variasjoner*:

Det finnes et kladdeark blant Irgens-Jensens papirer hvor han lister opp det formale forløpet, trolig i forbindelse med endringene før oppførelsen i 1934. Her finnes noen meget interessante kommentarer om enkeltvariasjonene, [...]:

mangler: mer dur og rytmisk avveksling mindre cantus firmus, mere figurvariation større flater
vente mest mulig med den strenge sats til fugen [...]

Som nevnt omarbeidet Irgens-Jensen verket flere ganger for å få til den rette stigning. [...]

Det er vel det verket han har omarbeidet mest, skriver han i egen kladd, [...] [...]

627 Se kapittel 2.6.

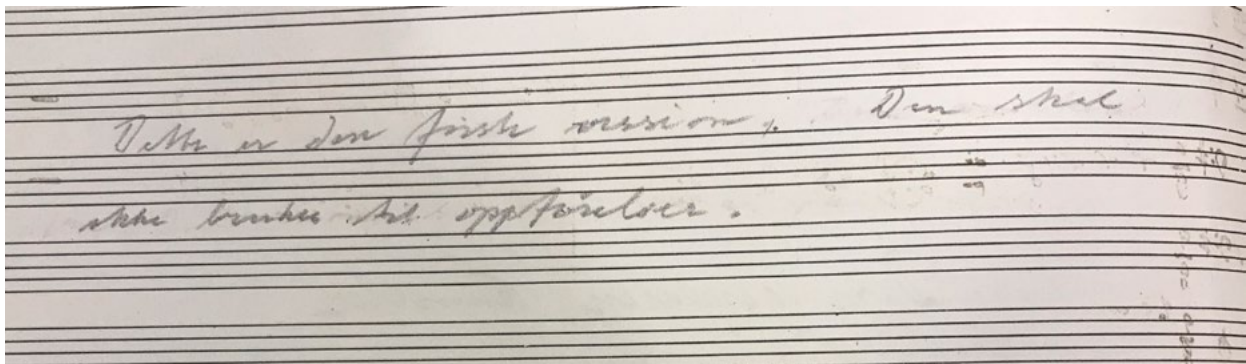
Men den største endringen skjedde som nevnt til oppførelsen 1.12.34. En del av materialet ble rett og slett tatt ut, bl.a. trippelfugen, som det nå bare er reminisenser igjen av. (Se for øvrig Güner-Hegge 1972: 3 og 9.) I den lengre kladden har Irgens-Jensen selv sagt om fugen at den «virket for lang og lite spennende. Rester i stoffet i den finnes i siste avsnitt av verket, og jeg er fornøyd med det som det er nu.» Selv i den siste trykte utgaven (fra 1949) er det kommet en del formelle endringer, bl.a. er det her et parti som ifølge opplysninger i partituret kan taes ut. [...] I det nevnte utkastet til uttalelse, som sikkert ikke ble sendt, skrev Irgens-Jensens selv:

Da verket i 193? blev oppført uten sprang, blev jeg helt klar over at verket som helhet vandt ved denne forkortelse. [...] ⁶²⁸

Vi ser altså her en komponist som i enkelte verktilfeller har tatt fullt eierskap i revisjonsprosessene selv og samtidig definert ett av få, men allikevel konkrete, *adskillelsepunkter*⁶²⁹ i sin verkproduksjon. Når komponisten skriftlig artikulere at den nye versjonen også er en foretrukket versjon, blir det enklere å konkretisere hvordan vi forstår fremveksten av verket over tid. Slike erfaringer blir særlig viktig i forskningsprosjekter som dette, hvor idealet om *Fassung letzter Hand*-prinsippet står problematisk dårlig i Irgens-Jensens kilder. Men i hvilken grad notetekstens detaljgrad og kildenes autentisitetnivå har vært opprettholdt over de ulike versjonene og kildene til *Tema med variasjoner*, er derimot uvisst utfra dette forskningsprosjektets rammer. Samtidig er disse erkjennelsene fra komponisten viktige for hvordan man forstår dynamikken i hans revisjonsarbeid. I tillegg setter det også Grüner-Hegges innspill og betraktninger i forhold til *et positivt utslag* i komponistens verk. Dermed opplever vi ikke bare dirigentens beskrivelser av revideringen til en rekke verk, men vi kan samtidig oppfatte hvordan komponisten forankret disse i revisjonsarbeidet selv.

Det ble også gjort et lignende funn i et annet sentralt verk av Irgens-Jensen underveis i sorteringsarbeidet av nyankomne kilder våren 2022. Blant de siste manuskriptene som ble innlevert til Nasjonalbiblioteket avdekket jeg et annet konkret adskillelsepunkt i orkesterverket *Passacaglia*. Der fantes følgende kunngjøring fra komponisten:

Dette er første versjon, den skal ikke brukes til oppførelse.⁶³⁰



Bildeeksempel 4: Notat fra komponisten. Ukatalogisert kilde.

I dette kildefunnet ser vi at Irgens-Jensen selv erklærer at førsteversjonen anses som et tilbakelagt stadium, og at den reviderte versjonen fra 1952 er den foretrukne versjonen for fremtidige oppførelser. Om vi da betrakter de drøftede kildene i et mer samlet syn, ser vi at komponisten selv valgte å ta flere av Grüner-Hegges revisjonskommentarer til etterretning og inkorporerte disse i noen av sine revisjonsarbeider. Med andre ord finnes det eksempler på at han også sanksjonerte disse sisteversjonene selv.

628 Vollsnes 2000: 106–108

629 Jf. Dadelsen

630 Kilde ved Nasjonalbiblioteket i Oslo, ukatalogisert pr. 11.02.2022.

Likevel er det viktig å ha en viss kritisk distanse til disse. For i vurderingen av disse revisjonsarbeidene er det helt sentralt å presisere at tilførte endringer fra Grüner-Hegge på Irgens-Jensens verker, alltid vil være basert på Grüner-Hegges selvstendige valg for denne komponistens musikk.

I en slik kontekst blir det derfor viktig å skjelle mellom foreslåtte endringer fra Grüner-Hegge, og tilførte og nedfelte endringer ført i penn av Irgens-Jensen. Det ene indikerer at dirigenten gjorde seg observasjoner og foreslo noe nytt, mens det andre indikerer at komponisten sanksjonerte forslagene og forankret disse ved å nedfelle dem i kilden. Med andre ord, gjennom notasjonshandlingen selv. I et slikt vekselspill vil det alltid være utfordrende for edisjonsfilologen å skille hvor ytterkanten av komponistens arbeidssfære slutter og hvor ytterkanten av dirigentens arbeidssfære starter. Dernest blir det også utfordrende å skille hvorvidt en tilført endring kan settes i relasjon med en viderekomponerende prosess på en side. Altså at den bidrar inn i en videre verkkonseptuell utvikling, hvor materialet blir ytterligere konkretisert.⁶³¹ Eller om endringen tilføres for å møte en utenforliggende bestemt forventning på den andre siden, hvor den således drives av en ekstern dynamikk. Som for eksempel gjennom en utøvers tilbakemeldinger. I sistnevnte tilfelle, risikerer man i større grad å bryte med den stringente lineære utviklingen komponisten forvalter fra verkets skissestadier, frem til verkets *Fassung letzter Hand*.

Detaljerte innsyn i hvordan disse prosessene forløper med det enkelte verk i Irgens-Jensens produksjon, krever egne forskningsprosesser som jeg anser som utenforliggende for dette prosjektets rammer. Men slik jeg tidligere har påpekt vil ulike dirigenter se ulike kvaliteter i verkene de arbeider med. Skriftlige redegjørelser av komponisten, slik vi ser av eksemplene ovenfor, åpner dermed opp for andre kritiske spørsmål:

- Hva gjør vi når kildene fremproduserer et annet bilde og hvor det for eksempel er sterke indikasjoner på at komponisten ikke tok eierskap i revisjonsprosessene selv?
- Hva med alle de verk som Grüner-Hegge har grepet inn i, men hvor Irgens-Jensen *ikke* skriftlig sanksjonerer at Grüner-Hegges foreslåtte versjon er den eneste gjeldende?
- Og hva gjør vi når vi simpelthen står opp i verktilfeller hvor komponisten nekter? Det vil si når komponisten viser tegn til motstand til å etterfølge dirigentens redaksjonelle inngripen. Hva gjør vi når vi må bevege oss inn i grenselandet mellom hva vi ser og vet på én side, og det vi må tolke på den annen?

Slik vi ser av de ovennevnte eksemplene med *Tema med variasjoner* og *Passacaglia*, må vi kunne konkludere med at erfaringene med symfonien er et særtilfelle. Det vil si at det er ett av få tilfeller hvor vi vet at Irgens-Jensen motsatte seg deler av prosessen, særlig i de siste fasene av verkrealiseringen. Et slikt tvilstilfelle åpner da opp for tolkning.

For en ting er å søke og forstå den overordnede arbeiddynamikken mellom dirigent og komponist, og hvordan denne utviklet seg over årenes løp. Men en annen ting er å søke og forstå *hvorfor* Irgens-Jensen brått kom til det punktet at han valgte å utvise motstand til Grüner-Hegges siste inngripen i symfonien. Grüner-Hegge sier selv noe om dette i intervjuet med Gaukstad, hvor også komponisten Øistein Sommerfeldt⁶³² er til stede. Sommerfeldt skyter inn følgende spørsmål fra sidelinjen:

[En diskusjon av detaljer i “Tema con variazioni” som er vanskelig å finne ut av, da store deler kun vises i partituret.]

ØSf: Men strittet han [Irgens-Jensen] ikke litt imot i begynnelsen, da han hadde skrevet en svære dobbeltfuge og du bare skulle ha slutten på den?

631 En slik vurdering er særlig utfordrende tatt i betraktning hvor svakt *Fassung letzter Hand*-prinsippet står i Irgens-Jensens notasjonspraksis.

632 Sommerfeldt er forkortet med initialene ØSf, i Vollsnes' transkripsjon av intervjuet.

G-H: Jeg var forferdelig sikker, jeg da. "Det skal strykes, du skal ikke gjøre det, bare gjør sånn." Han gjorde det da. Han var kanskje litt sånn -. Men det var først i senere tider, med symfonien, hvor han sier "Du skjærer mitt kjøtt!"⁶³³

I Grüner-Hegges erindringer fremstår de to omtalte verkene med to nokså forskjellige revisjonsforløp, hvor han særlig trekker frem hendelsen rundt symfonien som et særtilfelle. Jeg tolker det derfor dithen at Irgens-Jensens motstand til de siste og største redaksjonelle kuttene i symfonien, var av adskillig mer temperamentsfull karakter, enn den ordinære faglige sparringen de vanligvis utvekslet i sitt samarbeide. For her ønsket ikke komponisten å bifalle, noe som førte til en motstand ovenfor det han anså som et irregulært innhogg i verket, fra dirigentens side. I en slik vurdering kan vi dermed ikke utelukke at det kan ha vært elementære kvaliteter fra verkens opprinnelse som komponisten til syvende og sist ikke ønsket å adskille seg med. Og i et slikt syn må det altså ha vært særskilte estetiske kvaliteter i utspringet for komposisjonene selv, han må ha funnet bevaringsverdige. I dette segmentet peker Engeset som tidligere nevnt på at Irgens-Jensen valgte å endre verket under stor tvil, etter råd fra andre.⁶³⁴

Om vi nå vurderer de observasjoner som har kommet til syne gjennom denne avhandlingens tidligere drøftinger om komponistens *Fassung letzter Hand*-problematikk, aner vi også et nytt nivå i Grüner-Hegges formative tilnærming og øvrige podiearbeid. Som jeg har antydnet tidligere i avhandlingen peker komponistens ambivalente forhold til å videreføre et detaljorientert revisjonsarbeid også på en overført problematikk for dirigentens oppgaver senere. For dirigenten var også den gang avhengig av at verkene, med stemmer og partitur, var friere for feil, mer presis i sin utforming og i forhold til detaljgraden i notetekstene. Rettere sagt belyser Irgens-Jensens mangelfulle revisjonsprosesser et konkret behov for at Grüner-Hegge kanskje også måtte gripe inn med mer presise kommentarer og endringer, der hvor komponistens notetekst sviktet. En slik forståelse vil gi oss noe kontekst for Grüner-Hegges podiearbeid og revisjonsinitiativ. Dog gir det ikke et fullstendig bilde på samtlige årsaker som lå til grunn for dirigentens formative tilnærming til sin egen samtids musikk. Dette vil jeg derfor komme tilbake til senere.

I tilknytning til Grüner-Hegges dualistiske rolle er det viktig å etablere en forståelse av hvordan de tre verkene i dette prosjektet utfolder og beveger seg fremover i tid. På en side ser vi at klaverkvintettens verksubstans og notetekst forblir tilnærmet statisk over årenes løp, og er ikke på langt nær under samme revisjonspress som de to andre verkene. Likevel er vi kjent med noen få unntak, slik som Irgens-Jensens revisjonsforsøk med sin fiolinsonate. Når da klaverkvintetten ikke blir gjenstand for et klart revisjonsrettet arbeid, betyr det ikke nødvendigvis at denne erfaringen er overførbar på samtlige av komponistens kammermusikalske verker. Dette aspektet kan derfor først vurderes etter at flere edisjonsfilologiske prosjekter iverksettes på Irgens-Jensens kunstneriske produksjon.

Men om vi skal ta Grüner-Hegges redegjørelser på alvor, ser vi samtidig at dette arter seg nokså annerledes når vi vurderer komponistens orkesterverk, hvor dirigenten påvirker komponistens materiale i stor grad. Disse erfaringene produserer dermed nye relevante spørsmål som vi nå må forsøke å adressere. For hvem artikulerer da komponistens intensjon; komponisten selv eller utøveren som forsøker å finne en vei inn i formidlingen av komponistens verker?

Jo lenger inn i den metodiske refleksjonen jeg beveger meg med verkene, kildene og de omtalte hovedpersonene, desto mer uunngåelig⁶³⁵ virker det som at man blir avhengig av å inkludere enkelte elementer fra nevnte *critique génétique*. Men til tross for at denne metodiske tilnærmingen deler en rekke felles trekk med

633 Grüner-Hegge 1972: 14–15

634 Engeset 2009: 7–8

635 «This idea of genesis as an open-ended aesthetic, or logic, of possibilities is itself a current critical state in an ongoing historical process. As we have suggested, literary history is peppered with authors whose statements and writing practices have explicitly invited critics to relate their finished texts to genetic processes.» (Deppman, Ferrer and Groden 2004: 6)

den hovedproblematikk som kommer til syne i samspillet mellom Grüner-Hegge og Irgens-Jensen, har den også sine paradoksale ulikheter og grenser. En slik erkjennelse følger langt på vei Kinderman som skriver at:

Genetic criticism might appear to destabilize the final text, undermining the work-concept by privileging genesis over structure. However, such an approach often opens perspectives that serve as a promising platform for critical interpretation, and analysis remains vitally important to the evaluation of sketches and drafts, whose content is often elusive and enigmatic. In practice, the insights offered by genetic criticism can sometimes enrich our experience and appreciation of a composition more than studies that are confined to the finished work of art.⁶³⁶

Kindermans innføring følger sånn sett dette prosjektets erfaringer omkring de begrensinger man avdekker når man utelukkende fokuserer på komponistens sisteversjoner, slik som *Fassung letzter Hand*-kilder. Kindermans poeng kan således også vurderes i forlengelsen av Geertingers kritiske blikk på en rekke nordiske samleutgavers noe ensrettede fokus på dette kildekritiske idealet. En slik kritisk refleksjon gjør også Deppman, Ferrer and Groden, som synliggjør enkelte uheldige mekanismer som trer i kraft i en mer isolert tilnærming til teksten alene. De skriver:

Genetic criticism took up the notion of writing's mobility but observed that a text conceived as methodologically separate from its origins and from its material incarnation can lead to a paradoxical sacralization and idealization of it as *The Text*.⁶³⁷

Dette kan også overføres til dette prosjektet. For følgelig indikerer det at jeg verken kan fremstille kritiske utgaver eller bedrive edisjonsfilologisk forskning på Irgens-Jensens verker, uten at jeg tar stilling til de nevneverdige sosiohistoriske forhold som omslutter disse verkene og denne komponisten. Jeg kan faktisk heller ikke fremstille én kritisk utgave alene av denne komponistens musikk, uten at jeg trolig må kaste et raskt konfererende sideblikk på Grüner-Hegges redegjørelser i omtalte intervju. Eller konferere Irgens-Jensens ytringer i skriftlige kilder. Så tett og nært bidrar disse historiske kontekstene til å kaste viktig lys på verkene av denne komponisten, at de også blir av sentral og til dels avgjørende verdi i et kritisk utgavearbeid videre. Men et standpunkt hvor jeg argumenterer for at visse metodiske elementer må inkluderes fra *critique génétique* for å kunne fremstille kritiske utgaver av Irgens-Jensens verker, er i seg selv også et paradoks i denne sammenheng. Deppman, Ferrer and Groden forklarer:

[...] the final goal of French genetic criticism is not to produce a printable text but rather [...] to seize and describe a movement, a process of writing that can only be approximately inferred from the existing documents. Genetic criticism comes closest to textual criticism when it presents – edits – a manuscript or part of a document for presentation in print, [...]. While textual criticism is concerned with repetition (it studies the ways in which one stage in the writing process develop, with varying degrees of accuracy, into the next one), genetic criticism could be defined as the study of textual invention.⁶³⁸

Deres redegjørelse peker på et åpenbart paradoks for dette prosjektets hovedmålsetting. Dog finner vi lignende omtale hos Kondrup som poengterer følgende:

Ganske vist forstår genetikerne det ikke som deres væsentligste oppgave at udgive, men at udforske værkets eller skriftens udvikling, og en del af energien i deres bevægelse stammer fra et opgør med den traditionelle kritiske udgivertradition.⁶³⁹

636 Kinderman 2009: 1–2

637 Deppman, Ferrer and Groden 2004: 5

638 Deppman, Ferrer and Groden 2004: 11

639 Kondrup 2011: 113–114

En slik refleksjon deles også av Tanselle, som poengterer følgende:

Compagnon also explains that French genetic critics are generally opposed to the construction of editions, on the grounds that an apparatus of variants, derived from the classical model in which variants are departures from an author's final text, is inappropriate for an authorial *avant-texte* and implies a subordination of it. He properly points out that this attitude is partly conditioned by the fact that traditional French editions have focused on author's final texts, and he asks whether genetic critics would have felt the same way if they had been responding to Anglo-American editions that followed Greg's rationale.⁶⁴⁰

I den noe begrensede grad jeg har hatt anledning til å studere denne metodiske tilnærmingen har jeg erfart at den også har sine åpenbare svakheter som gjør den noe uegnet for et kritisk utgavearbeid på Irgens-Jensen. Som indikert ovenfor fremstår det noe motstridende at denne metodiske tilnærmingen har et annet hovedmål for øyet, enn dette prosjektets hovedmålsetting, hvilket er å fremstille kritiske noteutgaver av de omtalte verker av Irgens-Jensen. En slik målsetting har vært fastlagt siden prosjektet ble igangsatt i 2013, og peker på et konkret behov for å tilgjengeliggjøre noteutgaver som bidrar til å sikre fremtidige fremførelser av denne komponistens musikk.

I tillegg tegner det seg også et noe motsetningsfylt bilde gjennom en rekke forskningsartikler som drøfter *genetic criticism* innen kreative kunstformer, som musikk, teater og litteratur. For det er noe overraskende å observere at artikler som retter seg inn mot en musikkfilologisk fagdisiplin fokuserer, og drøfter i overrepresentert grad, problemstillinger relatert til studier av skisser og utkast alene. Et slikt inntrykk kommer særlig til syne i Kinderman & Jones.⁶⁴¹ Som tidligere nevnt i avhandlingen faller et slik fokus også litt på siden av dette prosjektets hovedmålsetting.

I denne sammenheng er det naturlig å vise til Tanselle⁶⁴² som òg har gjort seg noen refleksjoner rundt det han betrakter som motstridende aspekter ved *critique génétique*. Tanselle skriver:

It is hard to see *critique génétique* as a distinctive approach [...]. As with the German emphasis on versions, it seems to reflect a limited focus that is in fact subsumed under the more comprehensive Anglo-American approach. Indeed, in my contribution to the collection, I point out that critically edited texts focusing on authorial intention fit perfectly with the aims of *critique génétique*, for genetic critics, in their analyses of the creative process, are concerned with what authors intended at each stage. A series of critical texts (whether offered in full or in apparatus form, or in combination of the two approaches) would seem the natural accompaniment to essays discussing the evidence for what authors were attempting to particular moments. That evidence [...] is never as ample as one would wish, and the full story of any act of creativity will never be told. But self-styled genetic critics have no monopoly on being interested in making the attempt to tell the story as thoroughly as possible.⁶⁴³

640 Tanselle 2001: 27

641 Kinderman, W. & Jones, J. (2009): *Genetic Criticism and the Creative Process. Essays from Music, Literature and Theater*. University of Rochester Press.

642 «[Compagnons introduction in *Romanic Review*] begins by noting that the approach "claims to be criticism, because it gives primacy to interpretation over editing, and genetic, because its ultimate goal is... to elucidate the stages of the creative process" [...], and he proceeds to probe these claims. He wonders whether *critique génétique* is actually a new paradigm for criticism or "just helpful advice" [...] that calls our attention to the importance of manuscript variants. He asks whether the *avant-texte* (the text of the drafts preceding publication, which are object of these critics' study) is a "new object," not simply the "old manuscript" [...], and finds some justification for the idea that French genetic criticism does focus on a newly conceived class of objects, since it does not see textual states in terms of hierarchical or teleological relationship. (One has to be careful when making this point, since genetic study does involve an ordering; but the order is chronological, and chronology – it is important to remember – is not synonymous with progress).»(Tanselle 2001: 27)

643 Tanselle 2001: 28

3.1 En sosiohistorisk refleksjon rundt komponistens virke

Editionstechniken beziehen sich auf Editionprinzipien, die ihrerseits von ästhetischen, sozialen, pädagogischen, politischen und ökonomischen Normen, Stimmungen und Strukturen abhängen [...] Die Geschichte, in deren Kontext musikalischer Editionprinzipien 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 in die letzter Instanz entscheidenden seien.⁶⁴⁴

Slik Dalhaus skildrer i ovennevnte sitat vil et edisjonsfilologisk utgavearbeid alltid reflektere og ta opp i seg tidens og redaktørens estetiske og ideologiske tankesett.⁶⁴⁵ Samtidig åpner Dalhaus redegjørelse også opp for noe mer. For langt på vei kan vi hevde at komponistens aktivitet til stadighet også vil være preget av en tilstedeværende sosiohistorisk kontekst som både omslutter arbeidene og komponisten selv.⁶⁴⁶ En slik betraktning vil være like relevant for vår nåtid så vel som i vår forståelse av komponistens aktivitet i et historisk perspektiv.⁶⁴⁷ Å være bevisst på disse aspektene ved komponistens virksomhet, både i en utadrettet og innadrettet form, er helt sentrale for vår metodiske refleksjon av kildene og i arbeidet med å fremstille nye kritiske utgaver. I en slik forståelse kan man videre hevde at det som nå skildres mellom Irgens-Jensen, Grüner-Hegge og andre musikere bør tilskrives det man normalt kan betegne som en gjensidig og uunn-gåelig prosess. En prosess som er avgjørende for å etablere verkene i et oppføringspraktisk domene og som flere også hevder utgjør en sentral dimensjon i komponistens utforming av verkene. Sagt på annet vis, at komponistene aktivt utformer sine verker utelukkende med dette som mål og at verkene skal bringes tilbake til den sosiohistoriske kontekst de også springer ut fra. Som vi nå skal se nærmere eksempler på er slike betraktninger særlig understøttet av McGann og Grier.⁶⁴⁸

Den sosiohistoriske konteksten danner på mange måter en tydelig motstemme i den tradisjonelle filologien. Særlig har dette komme til syne gjennom McGann som argumenterer mot det han hevder er et overdrevent fokus på å tilnærme seg forfatterens *final authorial intention*⁶⁴⁹ innenfor den angloamerikanske⁶⁵⁰ tekst-kritiske tradisjon.^{651,652} McGann representerer derimot et annet syn, hvor hans teorier om at *Verket* utgjør

644 Dalhaus 1978: 19

645 Engeset 2012: 2

646 «[...] in order to understand individual human actions we need to interpret the cultural context from which they arise. And in applying it to musicology, I reveal a central tenet of my own: that musical art works are the codifications or inscribed reflections of human creative actions, and hence should be understood through a similar interpretation of cultural context.» (Tomlinson 1984: 351)

647 «No one would question the assertion that Mozart's G-minor Symphony is something more than the musical materials of which it is built, or that it is a particular symphony composed by a particular member of a particular society at a certain time. But here agreement would end. One party would challenge the notion that the symphony "means" something, refers to and in some manner inscribes sensations and thoughts outside itself. Another would question the idea that to understand it we must understand more than the generic properties of its musical language and of symphonies (or, more broadly, musical art works) in general. The suggestion that it embodies values and suppositions and ideas of Mozart's culture—that it is an artifact of that culture—would be widely accepted, but deemed by many a purely historical truth, irrelevant to our apprehension of the work today.» (Tomlinson 1984: 350–351)

648 «The second idea of philology that has influenced my approach to editing is Jerome J. McGann's theory of the work of art as a social phenomenon.» (Grier 1996: 16)

649 «The "definitive text" is arrived at by heeding the final intention of the individual author and filtering out the "accidentals" or corruptions introduced by printers, editors, and other external forces.» (Fischer 1989: 34)

650 En slik tilnærming er gjort særlig kjent gjennom prinsippene til Walter Greg, Fredson Bowers og George Thomas Tanselle.»

651 «My critique of the rule of final intentions throughout this essay has been tied to a series of counter examples, the most important of which are brought forward to argue the collaborative or social nature of literary production. The issue here involves the rule developed by Bowers that when a choice is to be made between author's manuscript and first edition, the presumption will be in favor of the manuscript, since it contains what we know to be the author's (rather someone else's) intentions toward accidentals and so-called indifferent readings. My argument has been that the presumption should lie with the first edition since it can be expected to contain what author and publishing institution together worked to put before the public.» (McGann 1983: 125)

652 «The point is that the decision on copy-text always involves many factors, and that "author's intentions" cannot be offered as the determining one for all cases. It is only one of many factors to be taken into account, and while some cases it may and will determine the

en sosial konstruksjon og et sosialt fenomen, har fått store ringvirkninger innen tekstfilologisk forskning. Han poengterer blant annet følgende:

A hypnotic fascination with the isolated author has served to foster an overdetermined concept of authorship, but (reciprocally) an underdetermined concept of literary work.⁶⁵³

McGann kritiserer altså den tradisjonelle tekstkritiske metode gjennomgående for å forsøke å diskreditere en rekke historiske og sosiale dimensjoner ved forfatternes tekstproduksjon. I sitt provokative essay gir McGann en utfyllende skildring av hvordan den sosiohistoriske konteksten utgjør en sentral komponent i utformingen av et litterært verk. McGann tegner blant annet følgende bilde for oss:

[...] an author's work possesses autonomy only when it remains an unheard melody. As soon as it begins its passage to publication it undergoes a series of interventions which some textual critics see as a process of contamination, but which may equally well be seen as a process of training the poem for its appearances in the world. This training, or contamination, begins with the author's first revisions and editorial corrections, and it continues through the proof stage, the publication, and the subsequent reprintings both during and after the poet's lifetime. Many persons besides the author are engaged in these events, and the entire process constitutes the life of an important social institution at the center of which is the literary work itself [...]⁶⁵⁴

Vi kan her observere at McGann belyser de ulike personene som er involvert i prosessen med å utvikle et materiale. Likevel vil jeg legge til at McGanns tekst baserer sin argumentasjon på en rekke premisser som til stadighet legges til grunn for den kritiske refleksjonen, hvor *tidspunktet* er av avgjørende betydning. I ovennevnte sitat ser vi at forfatteren for eksempel tegner et bilde av en prosess som skal skje *før* publisering, altså *før* det lanseres til leserne og publikum. Ut fra en slik innfallsvinkel kan vi da trekke opp to ulike refleksjoner videre, hvor vi søker å ta bredere stilling til McGanns «*a process of training the poem for its appearances in the world*». I denne setningen tar han ikke kun for seg én type manifestasjon av diktet alene, men *flere manifestasjoner*. Følgelig må vi da også vurdere hvorvidt det er den samme versjonen av verket som manifesterer seg fra gang til gang, eller om det også kan ta opp i seg andre versjoner. Altså indikerer han kanskje et bevegelig element i sitt standpunkt. Før vi vurderer dette i forhold til en musikkfilologisk sammenheng er det samtidig viktig å trekke forbindelseslinjer til en definisjon av verkbegrepet. Feder⁶⁵⁵ legger følgende redegjørelse til grunn for sitt verkbegrep:

[...] a musical work consists conceptually of three components: its text, its performance, and its imagination (or mental image) [...]. [...] The Western composer writes down his developed mental image or imagination in musical notation. Then the work is sung or played for the first time according to this musical text. Further performances are again conversions from notation into sound, although many musicians do them from memory after a certain amount of time. In terms of subtle nuances, no performance is like another; each presupposes the activation of and actualisation of the interpreter's mental images. Thus the work is more than the individual audible interpretation, even if it is one by the composer himself. It is more than the sum of individual performances and more than the notated text.⁶⁵⁶

final decision, in many others it cannot and must not be forced to perform that function. In all cases many factors enter into the decision, and in each case one or another factor will be determining one. But to see "author's intentions" as the basis for a "rational of copy-text" is to confuse the issues involved. » (McGann 1983: 128)

653 McGann 1983: 122

654 McGann 1983: 51–52

655 Grier har også en nært beslektet fortolkning: Grier 1996: 22–23. Denne kommenteres senere i kapittelet.

656 Feder and MacIntyre, 2011: 14

Med en slik grunnleggende definisjon av *Verket* peker det seg ut flere vurderinger av McGanns standpunkt videre. Den første refleksjonen peker i retning av hvorvidt diktet eller verket til stadighet skal utprøves og trenes underveis i en tilbakevendende manifestasjon ovenfor publikum. Altså at det kan endres litt og litt fra hver gang det realiseres. Men vil det da bety at det også kan indikere at verket kan gjennomgå ytterligere bevegelser, kanskje til og med etter opphavspersonens død? Dette havner da litt på siden av dette prosjektets målsetting, men jeg mener at en slik innfallsvinkel implisitt tar opp i seg problematiske avgrensninger for det man kan betegne som «trening av diktet». Slike prosesser er vi derimot godt kjent med fra verkene i teaterlitteraturen hvor tekstene til stadighet endres fra dramatisering til dramatisering.⁶⁵⁷ Men hvilke personer skal da inngå i slike prosesser om vi overfører dette fra forfatter/forlegger, over til en oppføringspraktisk kontekst? Skuespillere og regissører,⁶⁵⁸ så vel som musikere og dirigenter? Om vi skal tillate at utøvere og regissører skal få spille inn og være medskapende til teksten, åpner det seg også opp for ny bevegelse i verket. Da kan vi like fullt argumentere for at verket kan utvides og søke seg tilbake mot sitt opprinnelige opphav, som at det kan forkortes og søke seg vekk fra sitt opprinnelige opphav. Det disse motstridende prosessene derimot har til felles er at de begge krever full tilgang på alt materialet, for at utøverne og regissøren skal kunne fatte sine utvalg av teksten.

Den andre refleksjonen peker derimot i motsatt retning av den forrige. Og den peker da heller på at alle disse prosessene skjer *før* publisering og at dette er et utslagsgivende premiss for hvordan vi vurderer *alle* endringer som tilføres verket før publiseringstidspunktet. I et slikt syn fjerner vi da en rekke personer fra det oppføringspraktiske domene som bidrar til verkets manifestasjon i senere tid, også etter opphavspersonens død. Det handler dermed i større grad om å bidra til en tilskipping av verket, frem mot en lansering. Men hvordan vurderes en *lansering* i en slik kontekst? Ved premieren av, og urfremførelsen til, et verk eller ved dets utgivelse på forlag? Om vi vurderer disse refleksjonene i forhold til de erfaringer vi gjør oss av prosessene i Irgens-Jensens verker, og især i hans symfoni, er tidspunktet avgjørende for å forstå premisset McGann legger til grunn for sin argumentasjon.

Derimot peker den første refleksjonen på at den kan bidra inn i en stadig manifestering og øvrig kanonisering av verkene, både mens forfatteren lever, eller etter henne eller hans død. På den andre siden bidrar den andre refleksjonen inn i de tilblivelsesprosesser som verkene springer ut av, og hvor forståelse for lanseringstidspunktet blir avgjørende. Utfra McGanns kritiske standpunkt mot den tekstkritiske tradisjonens tilnærming til *final authorial intention*, er det naturlig at vi da etablerer en forståelse av McGann i dette forholdet. I en slik vurdering poengterer han ettertrykkelig at ulike samarbeidsmodeller mellom forfattere, venner og kolleger, assistenter, korrekturlesere, redaktører, utgivere og lesere ikke bør vurderes som forringende for skapelsesprosessen. For på et eller annet tidspunkt velger nesten alle forfattere å lage ulike samarbeidsordninger, like mye på grunn av, som på tross av, potensielle uenigheter.⁶⁵⁹ McGann presiserer:

When we speak of the working relations which exist between author and publishing institutions, we obviously do not mean to suggest that final authority for literary works rests with institutional persons other than the author. Authors are traditionally protective of their works when they deliver them over to the persons who must publish them. [...]

Such authorial concerns are a necessary function of the set of relations which prevail in literary production. The point to be emphasized, however, is that those relations of production do not sanction a theory of textual criticism based upon the concept of the autonomy of the author. "Final authority"

657 «The fact that music is a performing art understandably causes Grier to be interested in textual variations that result from the conventions of performance at different times, just as students of drama properly have the same concern. But he is on shaky ground when he tries to place a firm line between music and nondramatic verbal works.» (Tanselle 2001: 12)

658 «How should the roles of the director, the actors, and the author be defined? How does a theatrical text – a script – relate to its performance on stage?» (Lebrave i Kinderman & Jones 2009: 68)

659 «Moreover, the collaborative interaction of writers, friends and colleagues, assistants, proofreaders, editors, publishers, and readers is not inevitably pernicious. Almost all writers choose to make some sort of collaborative arrangements, as much because of, as in spite of, potential disagreements.» (Bernstein 1986/2011, min oversettelse)

for literary works rests neither with the author nor with his affiliated institution; it resides in the actual structure of the agreements which these two cooperating authorities reach in specific cases.⁶⁶⁰

Til tross for McGanns solide refleksjoner av den sosiohistoriske kontekst som omslutter en litterær tilblivelsesprosess, vil ikke samtlige av disse refleksjonene nødvendigvis være overførbare til tilfellet Irgens-Jensen. Som jeg allerede nå har indikert hittil er komponister ikke forfattere, og musikk er ikke litteratur.⁶⁶¹ Likevel skal vi senere i kapittelet se at Grier argumenterer for McGanns standpunkt inn i en musikkfilologisk sammenheng. For nå nøyer jeg meg med å poengtere at *Verket* fortoner seg og forstås helt forskjellig i disse to domene, hvor både uttrykks- og inntrykksformene er ulike. Å argumentere for en slik innfallsvinkel til verkene i en musikkfilologisk sammenheng, er som å argumentere for at man like gjerne kan kutte en sats i Sibelius 2. symfoni, som teaterregissører kutter scener i Shakespeare. Selv om enkelte mener at man burde kunne gjøre slike inngrep, så representerer dette enda ikke en veletablert praksis innen kunstmusikken. Men for at man eventuelt skal kunne fatte slike utvelgelses, så må utøverne gis en fyldigere tilgang på det tekstmaterialet som ligger til grunn for verket. Dog må en slik fyldig tilgang avspeile en versjon som vi vet komponisten har hatt et nærmere forhold til. Vi kan også vurdere dette prosjektets arbeid med Irgens-Jensen *Symfoni i d-moll* i en slik sammenheng. For dette prosjektet peker også på et konkret behov innen det oppføringspraktiske miljøet, hvor man ønsker å søke seg tilbake til noe av *det opprinnelige* i dette verkets tredelte form. Et slikt argument peker dermed på behovet for å utgi verket i to ulike utgaver. Likevel vil jeg peke på at McGanns betraktninger leder over på et noe interessant tankeeksperiment. Om vi vurderer Grüner-Hegges revisjonsinngrep i Irgens-Jensens symfoni⁶⁶², er det nærliggende å forestille seg hvorvidt Grüner-Hegge hadde hatt samme formative tilnærming til andre verk og andre komponister. Ville Grüner-Hegge da hatt samme tilnærming til *Verket* om han skulle fremføre Sjostakovitsjs *Symfoni nr. 7 «Leningrad»* etter 2.verdenskrig, eller Stravinskis *Vårofferet*? McGann drøfter ikke nødvendigvis slike problemstillinger, men han presenterer heller et poeng som er overførbart til ovennevnte eksempler. McGann hevder følgende om samarbeidsformene mellom forfatter og redaktør:

Sometimes these relationships operate smoothly, sometimes the author will struggle against every sort of intervention, and between these two extremes falls every sort of variation. Nevertheless, as soon as a person begins writing for publication, he or she becomes an author, and this means – by (historical) definition – to have entered the world of all those who belong to the literary institution.⁶⁶³

Mitt poeng er altså ikke å trekke inn Stravinskij og Sjostakovitsj som en avsporing av debatten omkring Irgens-Jensen/Grüner-Hegge, men for nettopp å belyse det noe *tilslørte* i McGanns argumentasjon. Nemlig det individuelt betonte, og de sosiologiske og psykologiske forholdene som omslutter akkurat den forfatteren og dennes verker.⁶⁶⁴ Dette er helt overførbart til den problematikk som kommer til syne mellom Irgens-Jensen og Grüner-Hegge. Det individuelt betonte rundt akkurat *denne komponisten og disse verkene*. Likevel er jeg fullt innforstått med hva jeg da indirekte peker på, når jeg trekker inn eksemplene Sjostakovitsj og Stravinskij. Jeg peker da indirekte på holdninger, subkulturelle trekk og grunnleggende diametrale tilnærminger til musikk *utenfra og hjemmefra*. Dette vil derfor drøftes noe mer i de neste kapitlene.

Bernstein har også valgt kritisert McGann og velger å kommentere han på følgende måte, hvor han også legger til grunn et særdeles springende vurderingspunkt:

660 McGann 1983: 54

661 Denne refleksjonen gjør også Tanselle seg. Han poengterer følgende: «It does not serve Grier's purpose well to attempt to separate music from literature: a fuller elaboration of their essential similarity could have led to a subtler detailing of what differences there are.» (Tanselle 2001: 13)

662 Og i en rekke andre verker av komponisten.

663 McGann 1983: 53

664 «Det poetologiske perspektiv, [...] altså manuskriptundersøgelens bidrag til at afdække, hvordan skabelsen af det enkelte værk forløb, har naturligvis også biografisk-psykologiske implikasjoner.» (Kondrup 2011: 367)

The history of publishing is filled with unwarranted and meretricious alterations of a writer's punctuation, spelling, and grammar; such abuses need to be adjudicated on a case-by-case basis. At the same time, the dispute becomes part of the work's meaning, which is suppressed when such problems are resolved, as McGann puts it, in terms of right and wrong rather than "what does this mean?" Ironically, recourse to the ideology of final intentions has often resulted in the circumvention of the writer's actual intentions as expressed by active consent.⁶⁶⁵

Bernstein trekker altså inn begrepsparet *aktivt samtykke* i vurderingen av det autorative elementet i slike samarbeid. Dette skal vi merke oss, da et slikt element også vil være svært relevant for hvordan vi forstår de sosiohistoriske omgivelsene rundt Irgens-Jensens skapende virksomhet. Dette er et springende punkt vi allerede har sett konturene av i vurderingen rundt komponistens symfoni. Som allerede nevnt må vi også merke oss at McGann fører sine argumenter basert på et premissbetont grunnlag. Særlig legger han til grunn at en person som skriver mot en forestående publisering, vil automatisk bli vurdert som en forfatter. Det er derimot ikke McGanns omtale av forfatterinitiativet som danner et interessemoment for meg i denne sammenheng, men premisset for det. Dette er også refleksjon jeg vil komme tilbake til senere i dette underkapittelet.

Som nevnt ovenfor er Grier, kanskje noe overraskende, positiv til McGanns argumentasjon og inkluderer den som en del av sin grunnlagsfilosofi. Grier tar utgangspunkt i McGanns synspunkt og legger til grunn en argumentasjon som i større grad retter seg mot et mer utvidet kunstner- og verkbegrep, enn det McGann i all enkelhet drøfter i sitt essay. Grier skriver:

McGanns begins by attacking the notion of "final authorial intentions". This construct requires the editor to consider only the artistic wishes, or intentions, of the author in establishing the text. McGann shows, however, that the act of communicating the work to an audience is a fully integrated part of the creative process. By entering into this dialogue, artists abandon their autonomy, and inevitably shape the work somehow to accommodate and facilitate that act of communication. The context, then, social, cultural, political and economic, impinges on the final form and meaning of the work, which can only be understood as a social artifact, rather than an autonomous entity subject only to the will of its creator.⁶⁶⁶

Her noterer vi oss at Grier bringer kunstnerbegrepet på banen i form av *artists*, og kobler da deres vide form for aktiviteter opp mot det sosiohistoriske aspektet. En slik slutning er ikke helt uten problemer, da den bygger på en altfor enkel overføring av hva McGann mer konkret drøfter i sitt essay. Om vi i denne sammenheng vurderer Kruses litteraturbidrag, ser vi at til tross for at ulike kreative uttrykk har flere elementer til felles⁶⁶⁷, så bærer Grier heller preg av å sammenblande ulike fagdisipliner nokså ukritisk. Likevel er jeg ikke nødvendigvis uenig i Griers standpunkt, eller hva McGann anskueliggjør med de påvirkninger som verk, forfattere, kunstnere, og komponister treffes av. Men om jeg skal overføre deres syn til tilfellet Irgens-Jensen, møter den sosiohistoriske vurderingen av verkene, og de ulike versjonene av disse, en rekke utfordringer. For at mange av McGanns omtalte premisser skulle vært mer direkte relevante for dette prosjektet, måtte scenariene han skildrer også ha truffet mer presist. Likevel utelukker jeg ikke at den sosiohistoriske refleksjonen fra Irgens-Jensen prosjektet også kan ha en viss relevans for vurderingen av det sosiohistoriske aspektet i andre komponisters arbeidsmåter. Til sammenligning med annen sosiohistorisk forskning på andre komponisters arbeider, kan det være betraktelig mer utfordrende å diskutere det sosiohistoriske aspektet rundt Irgens-Jensen, når vi har å gjøre med en autorativ notasjon. For en autorativ notasjon setter helt klare premisser for diskusjonen videre. Jeg vil derfor synliggjøre noen av disse aspektene senere i dette kapittelet.

665 Bernstein 1986/2011

666 Grier 1996: 16

667 i sine metodiske tilnærminger til å utforme et materiale

Som jeg allerede indikerte ovenfor innholder McGanns standpunkt en rekke premisser⁶⁶⁸ for *hvordan* han argumenterer for forfatterens samarbeidsprosesser i arbeidet med å tilskipe verket. McGann synliggjør dette på følgende måte:

Were we dealing with a psychological rather than social phenomena, we could properly say that the forms reflect authorial intentions. But a textual history is a psychic history only because it is first a social history. This is not a metaphysical fact about literary works, but one which is functionally related to and determined by the purposes of literary works, on the other. The stories one may extract from textual history are sometimes psychological stories, as we may particularly observe in the case of manuscripts, the stories reflect social interactions and purposes, and as soon as we begin to study the proofs and the editions the psychological focus begins to recede into a subplot. We enter the world of textual versions where intentions are plainly shifting and changing under the pressure of various people and circumstances.⁶⁶⁹

Vi ser av McGanns argumentasjon at han tilskriver et skifte i forfatterens autorative intensjon som et naturlig biprodukt av at verket formes mellom ulike aktører, og i ulike møtepunkt mellom ulike omgivelser og sammenhenger. Likevel ser vi at McGann starter med å peke på noen interessante aspekter som kunne ha vært relevante for dette prosjektet. Særlig trekker han frem den psykologiske dimensjon hos skaperen, som har en viss overføringsverdi til dette prosjektet. Dette er vi allerede kjent med gjennom Grüner-Hegges skildring av Irgens-Jensens sjelsliv. I sin redegjørelse trakk Grüner-Hegge frem poenger om at komponisten var i stor grad tilbaketrukket, sterkt selvkritisk og at han i de senere årene var rammet av en hemmende tvil.⁶⁷⁰ En tvil og en nedbrutthet over en manglende motivasjon for å skape noe nytt eller revidere noe gammelt. Men likevel ser vi at McGann argumenterer for å avskrive det psykologiske aspektet ved forfatteren, for å utelukkende binde verket opp til å bli en representasjon av en sosial størrelse. Rettere sagt forsøker han å synliggjøre at skapelsesprosessen utformes utelukkende i dette henseendet og at *Verket* blir til i et aktivt vekselspill mellom forfatter og omgivelser. Ikke bare i utførelsesfasen, men også i tilblivelsesfasen. Om vi overfører en slik refleksjon til musikkfilologien hevder han at verker blir til for at de utelukkende skal oppføres og realiseres innenfor et oppføringspraktisk domene. Et slikt ensidig fokus står i en viss relasjon til Abbates verkbegrep. Men dette er en slutning jeg tar fullstendig avstand fra. For det er en ting å hevde at et verk utformes i samarbeid med andre aktører, men det er noe ganske annet å hevde at det utgjør en sentral del av forfatterens intensjon med verket, i sin utforming av teksten. Jeg vil senere i kapittelet peke ut noen interessante historiske betraktninger som underbygger et slikt standpunkt hos meg.

Likevel vil jeg friste meg til å legge til at McGanns standpunkt produserer noen særdeles interessante filosofiske betraktninger rundt forfatternes virksomhet. Deriblant åpner han også opp for at ikke alle samarbeidskonstellasjoner er like heldige, og at disse ikke alltid evner å produsere de beste versjonene av verkene. McGann poengterer:

When authors and publishing institutions collaborate, the works they bring out may be well or poorly produced. Not every critical edition is good simply because it is a critical edition. In choosing the textual version, the editor must examine carefully the early publishing history in order to arrive at a reasonable decision.⁶⁷¹

McGann legger altså publikasjonshistorien til grunn som et viktig premiss for å etablere en mer velbegrunnet forskningsposisjon. Igjen har vi å gjøre med et utslagsgivende premiss for argumentasjonen. I denne sammenheng må det gjentas at ingen av de omtalte verkene i dette prosjektet er verker som foreligger i

668 og som vi følgerig også må være observante på. Slike premisser vil jeg derfor synliggjøre utover i dette underkapittelet.

669 McGann 1983: 62

670 Grüner-Hegge 1972: 3

671 McGann 1983: 126–127

forlagspubliserte utgaver. Og aspektet med hvordan et verk blir til en fastlåst versjon i en publikasjon er allerede adressert tidligere i avhandlingen. McGanns ettertrykkelige fokus på at det hele skal lede frem til en publikasjonsprosess, blir derfor ikke en helt presis sammenligning. En konsert eller en urfremførelse, enten av et dikt eller en symfoni, er ingen publikasjon. Det er en *midlertidig immateriell manifestasjon*. Og selv om Grüner-Hegge redegjorde for sin rolle i publiseringen av komponistens *Passacaglia*, reflekterer ikke prosessene mellom komponisten og dirigenten i dette prosjektet ulike tilskipingsprosesser som skulle lede frem til ulike publikasjoner. Verken i 1950 eller i 1952. Vi kan med andre ord ikke overføre McGanns argumentasjon til et lignende overførbart nivå, over til den utformingsprosessen som komponisten (og dirigenten) befattet seg med i de omtalte verker.

Når jeg nå trekker inn argumentet om verket som en midlertidig immateriell manifestasjon peker jeg også på noen viktige aspekter ved mitt forhold til verkbegrepet og *Werktreue*. Dette vil jeg også følge opp i neste kapittel.

I sin utvidelse av McGanns drøfting mellom forfatter og forlegger tar Grier mål av seg å bringe McGanns syn inn i det musikkfilologiske domenet og i tilknytning til editering generelt.⁶⁷² I sin videre utledning poengterer han derimot noe viktig for oss i vurderingen av Irgens-Jensens arbeid med symfonien og hans øvrige kompositoriske virke. Grier skriver:

By rejecting the concept of final authorial intention, and replacing it with his theory of the social nature of the work of art, McGann transforms the process of editing from a psychological endeavour (in which the editor attempts to determine the author's intentions) into a historical undertaking. Under this principle, each source attests to a particular historical state of the work; the editor assesses the value of that evidence against the background of the larger historical context in which the piece was created; and the final edited text reflects the editors conception of the piece as it existed in its historical and social environment. Thus each source and each reading is considered as an individual piece of evidence for the history of the work.⁶⁷³

I Griers sitat finner vi flere interessante elementer. Det er vanskelig å argumentere mot kilderefleksjonen, da jeg mener at Grier egentlig også reflekterer over elementer vi kjenner fra *critique génétique*. Her er det prekärt å tillegge at jeg da ikke legger til grunn et overfokus på skissematerialet alene, men også hvordan verket manifesterer seg i manuskripter og stemmematerialer. Men å forstå et verk i en sosialhistorisk kontekst, trenger ikke nødvendigvis å bety at man må gi avkall på komponistens intensjoner. Verken de siste eller de første. Som jeg har indikert tidligere i avhandlingen må det legges til grunn hvordan komponisten stiller seg til de bevegelser verket gjennomgår når det realiseres i det oppføringspraktiske domenet. Både på prøver og konserter, gjennom ulike dirigenters og musikeres arbeid. Disse variasjonene er viktige for å forstå hvilke ulike problemstillinger som kommer til syne i arbeidet med verket, ved ulike type situasjoner, det være ulike orkestre, musikere, akustikk, dirigenter m.m. Det er avgjørende for komponisten å opparbeide seg erfaringer på hvor slitesterkt noteteksten faktisk er, ved ulike anledninger og med ulike dirigenter og musikere. Det som kan være utfordrende i én realisering, kan vise seg å være nokså lett ved en senere anledning.

Vi kan dog ikke diskutere det sosiohistoriske aspektet uten at vi også inkluderer andre kritiske røster til denne tilnærmingen. Tanselle står her i første rekke og trekker lignende refleksjoner omkring Griers standpunkt:

With so much that is praiseworthy about Grier's general approach, it is regrettable that his book contains some lapses that will exasperate careful readers. Perhaps the key one is the way in which

672 «Much the same relationship exists between a piece of music and its context. The work enters into a dialogue with its context, which it then helps to shape. [...] More recent scholars, such as Gary Tomlison and John Sheperd, refine the debate by seeing music as an active participant in the social and cultural matrix. [...] Nevertheless, McGann's theory shows how the social aspects of the creative process materially affect editing, and therefore it holds a central place in my conceptualization of editing music.» (Grier 1996: 16–17)

673 Grier 1996: 17

he rejects a focus on authorial intention in favor of Jerome McGann's social approach, which is, he says, "the one theory that I believe holds promise for editing either literature or music" (p. 108). His argument simply repeats what are by now standard points, without examining them critically enough to expose their fallaciousness. He says, for example, that by "rejecting the concept of final authorial intention, and replacing it with his theory of the social nature of the work of art, McGann transforms the process of editing from a psychological endeavour ... into a historical undertaking" (p. 17). The trouble with this kind of statement is that it tries to make pairings out of overlapping concepts. In the first pair ("authorial intention" / "social nature"), intention is common to both elements, since a socially constructed text can contain unintended errors just as easily as can a text constructed by one person.⁶⁷⁴

Jeg stiller meg på linje med Tanselles observasjoner, da de peker på noe av den samme selvmotsigelsen jeg også opplever fremkommer av Griers standpunkt. Likevel må det legges til at Griers utspill også innehar flere interessante elementer. Viktigst av alt er perspektivet som tar opp i seg fokuset på *Verket*, fremfor *Komponisten*. Følgelig stiller jeg meg hovedsakelig på linje med Griers refleksjoner om hva utgaven må evne å ta opp i seg og hvilke betraktninger edisjonsfilologen må vurdere i fremstillingen av denne. Før jeg drøfter dette videre må vi derimot se nærmere på hvordan Grier eksemplifiserer ulike, dog relevante, sosiohistoriske kontekster i musikkfilologisk sammenheng.

Gjennom to ulike eksempler knyttet til Brahms og Schumann belyser Grier hvordan det sosiohistoriske elementet har påvirket komponistene i utformingen av ulike verker. Grier starter med å ta utgangspunkt i Johannes Brahms' samarbeid med Joseph Joachim i tilknytning til komponistens utforming av fiolinkonserten, op. 77, hvor Grier skriver følgende om prosessen mellom de to:

Brahms, of course, was ultimately responsible for the compositional decisions that shaped the piece. When, however, we accept into the text of the Concerto readings that originated with Joachim, we accept that Brahms readings that originated with Joachim, we accept that Brahms engaged in a social dialogue that affected those compositional decisions. The dialogue itself and its effects on the compositional process are matters of historical investigation based on the surviving documents: they are not subject to a psychological interpretation that attempts to determine levels of intention.⁶⁷⁵

Grier eksemplifiserer her, via Boris Schwarz' dokumentasjon, hvordan Brahms samarbeidet med Joachim under komposisjonsprosessen av fiolinkonserten. En slik refleksjon danner på mange måter et relevant eksempel på den samarbeidsformen som McGann i stor grad argumenterer for. Likevel er et slikt eksempel ikke helt overførbart for tilfellet Irgens-Jensen. For Irgens-Jensen komponerte aldri verker, og i svært liten grad bestillinger, *spesifikt til en bestemt utøver*. Dog finnes det en rekke tilegninger og dedikasjoner blant partiturene hans. Men slike tilegninger innebærer på ingen måte at disse verkene opprinnelig var bestillingsverk eller at de ble til i et samarbeidstilfang. Det samme kan vi faktisk også hevde i forhold til hans deltagelse i en rekke komposisjonskonkurranser, til tross for at han deltok i nokså mange. Sett bort fra at mange av hans verker mottok førstepris i nasjonale og internasjonale konkurranser, ble de fleste av disse verkene komponert enten før konkurransene ble annonsert, eller utav helt andre hensikter.⁶⁷⁶ Her skal det likevel tilføyes at konkurransen til Olavsjubileet i 1930 danner et unntak, hvor Irgens-Jensen hadde bedre tid. Opprinnelig skulle det gå i underkant av ett år, fra konkurransen ble annonsert til verkbidragene skulle innleveres. Men på grunn av de mange utsettelse som relaterte seg til krangler og diskusjoner rundt Gullvågs tekster og «lokalpolitiske standpunkt» i Trondheim, fikk Irgens-Jensen ytterligere noen måneder på seg etter

674 Tanselle 2001: 11–12

675 Grier 1996: 18

676 «–Naar blev *Passacaglia* til? – For et par aar siden. Men saa blev den liggende og vente paa en chance til at faa delta i denne konkurrence.» (Vollsnes 2000: 140)

innleveringsfristen i januar 1930. Premieren fant derimot til slutt sted 1. desember 1930 med Filharmonisk Selskabs Orkester i Oslo.⁶⁷⁷

Når vi vurderer disse elementene i en mer utvidet betraktning er det enkelte indisier som peker på at arbeids-hastigheten til Irgens-Jensen må ha falt i intensitet i årene under og etter krigen. Arbeidet med å tilskipe verkene frem til sine endelige former gikk altså saktere enn de hadde gjort tidligere, særlig i 1920- og 1930-årene. En slik tese er særlig relevant for vår forståelse av hvordan *Canto domaggio* tok form. Her vet vi med sikkerhet at det tematiske grunnmaterialet, med den melodi og harmonisering som utgjør stammen i verket, ble ferdigstilt til en bysangkonkurranse i 1920-årene.⁶⁷⁸ Men om vi vurderer kilde A's opprinnelige første-versjon⁶⁷⁹ i forhold til hva komponisten selv uttalte omkring sin deltagelse høsten 1949, kan verket umulig ha blitt ferdigstilt på den korte annonserte tiden komponistene fikk. Det vil si de fire til fem månedene som gikk fra da konkurransen ble annonsert, til verkene ble innlevert.⁶⁸⁰ Altså er det indisier som peker på at Irgens-Jensen må ha sett for seg utformingen til noen av disse variasjonene før konkurransen i det hele tatt ble annonsert.⁶⁸¹

Om vi også vurderer dette i forhold til Komponistforeningens konkurranse i 1942, ser vi at Irgens-Jensen hadde arbeidet med symfonien i to og ett halvt år allerede. Helt fra diktets opprinnelse 10. april 1940, frem til innleveringen av verket «Dragsug» til komiteens vurdering i desember 1942.⁶⁸² Vurderer vi dette i sammenheng med at komponisten omtrent aldri komponerte verk spesifikt til en bestemt utøver, eller i liten grad mot konkurranser og konkrete begivenheter, kan dette peke på to ting. For det første at komponisten hovedsakelig skrev og komponerte i all hovedsak for seg selv, og sin egen beskjeftigelse. En slik vurdering vil jeg argumentere tyngre for senere i kapittelet. For det andre peker det også på at komponistens arbeids-hastighet var på vei ned. Ikke nødvendigvis på grunn av en manglende motivasjon, men fordi komponisten nå heller valgte en lavere arbeidshastighet som tillot ham å arbeide med utformingen av materialet, i et lengre tidsforløp. Dette gav ham muligheten til å vurdere og reflektere lenge over hvordan han for eksempel så for seg utformingen av symfonien. I en slik betraktning kan man da ane hvordan komponisten har utviklet en viss form for nidkjærhet til materialet, som igjen kan peke tilbake på Irgens-Jensens mangeårige arbeids-prosesser med en rekke av sine verk. I et slikt syn kan vi for eksempel vurdere komponistens utforming av *Japanischer Frühling*, eller de mange uferdige orkesterverk vi har fra Irgens-Jensens hånd fra 1950- og 1960-årene. Disse vurderingene gir oss noen indikasjoner på hvordan de sosiohistoriske forholdene kommer frem i Irgens-Jensens verkprosesser og arbeidsmåter, og hvordan han selv forholdt seg til komponistgjerningen. Både med tanke på hvordan han forholdt seg sitt eget *selv*, samt i en responsiv dynamikk med utøvere og kolleger rundt seg, og samfunnet for øvrig.

Videre skildrer Grier følgende om Schumanns revisjonsarbeid i forbindelse med utgivelsen av orkesterverket *Overture, Scherzo & Finale*, op. 52:

A similar process of socialization was carried out in a more public forum by Schumann when, as Jon W. Finson shows, he revised his orchestral piece, Op. 52, in the interest of increasing its commercial viability. This example is particularly interesting because the nature of the surviving documents sets the issue of compositional intention in high relief. Schumann's motivation in revising Op. 52 was apparently to promote its performance and publication. Does his commercial intention for the work differ from his artistic intention in creating it in the first place? If we can separate these two facets of intentionality, then perhaps we should view the original, 1841, version of Op. 52 as that

677 Vollsnes 2000: 218

678 Se kapittel 2.7.2.

679 med sine mange rikholdige variasjoner.

680 «Da byjubileumskomiteén åpnet konkurransen 14. juli 1949, [...] I oktober 1949 ble således ytterligere fire komponister invitert. Brustad og Eggen takket nei, og Irgens-Jensen var usikker på om han fikk anledning eller inspirasjon til å delta.» (Kyndland 2020: 3–4)

681 Thingsrud 2000: 14

682 Og for enkelte verk også utsatt til vurdering 1. mars 1943. (Vollsnes 2020: 7)

which Schumann created from a primary artistic impulse, and the 1845 revision as a commercial adaption of the original work.⁶⁸³

Grier skildrer et interessant bilde på hvordan publiseringsarbeidet artet seg for Schumann. Men et slikt eksempel er heller ikke overførbart til Irgens-Jensen, da han aldri ble stilt i situasjoner hvor han måtte ta stilling til lignende type problemstillinger. Til tross for at Irgens-Jensen deler enkelte likhetstrekk⁶⁸⁴ med Schumann i arbeids- og revisjonsfasene, fortøner dette med forlagspubliseringer og publikasjonsprosesser seg på en noe annen måte. Jovisst eksisterer det revisjoner av for eksempel *Tema med variasjoner* og *Passacaglia*, men disse ble ikke fremstilt utfra kommersielle hensyn alene. Utover hvordan Irgens-Jensen omtaler revisjoner på enkelte verk, ytrer han dog lite om hvordan han finner prosessen med å publisere sine verker for øvrig. De historiske kildene viser også at Irgens-Jensen heller var tilbakeholden ovenfor musikkforlagene og viste liten interesse for å i det hele tatt få publisert sin musikk.⁶⁸⁵ Særlig kommer dette til syne i forbindelse med verdensforlagenes interesse om å publisere komponistens *Passacaglia* i 1930-årene. Dette var ledende internasjonale musikkforlag som italienske *Ricordi*, franske *Senart* og tyske *Förster*, som blant annet stod for utgivelsene av Richard Strauss verker.

Men hvordan Irgens-Jensen selv kommuniserte med ulike forlagshus er også viktige for hvordan vi forstår hans egne holdninger til det å komponere. Irgens-Jensen forklarte følgende om revisjon til Wilhelm Hansen i 1927–28:

Som de kanskje husker, var De saa elskværdig for ca. 1 ½ aars tid siden at tilby at trykke noen av mine sange, hva jeg selvfølgelig satte meget pris paa. Imidlertid har jeg stadig utsat avsendelsen med den tanke for øiet at tiden og avstanden vil muliggjøre en skjærpet selvkritikk. Jo lenger ens ting ligger, dess lettere ser man naturligvis svakheterne og kan raade bod paa dem, og at de er tilstede i de nævnte ting er jeg mer og mer overbevist om.⁶⁸⁶

Det er flere aspekter som er viktige i vurderingen av dette utsagnet. På en side kan vi her få inntrykk av at Irgens-Jensen ser på det som viktig å få sin musikk publisert. På den andre siden demper han denne ambisjonen med å forklare hvorfor han ikke får seg til å sende disse manuskriptene til utgivelse heller. Det siste peker på Irgens-Jensens sterke selvkritikk som omtalt tidligere i avhandlingen. Men vi må også forstå at Irgens-Jensens dialog med et potensielt forlagshus vil fortone seg annerledes enn med noen som står komponisten nærmere. Og det er stor grunn til å tro at Irgens-Jensens utsagn i dette brevet ikke nødvendigvis representerer hans skråsikre ambisjon om å erobre verden med sin kunst. Snarere heller tvert imot. Vollsnes presiserer:

Det kan være grunn til å tro at han følte at nye forpliktelser var blitt lagt på ham da han hadde stått offentlig fram som komponist, og at nye forventninger ble stilt fra miljøet og familien. Med det kan virke som han fremdeles var i tvil om komponistbanen var det rette for ham, og at tiden i Paris med et nokså uforpliktende program, billedkunst, litteratur og musikk om hverandre, var nødvendig for hans utvikling og medvirkende til den endelige avgjørelsen om at komponist, det var det han var.⁶⁸⁷

Vi tar med i betraktningen at Vollsnes' observasjoner bygger på inntrykk fra ulike kilder fra et tidlig tidspunkt i Irgens-Jensens karriere. Men slik vi skal se flere eksempler på noe senere i dette kapitlet, var Irgens-Jensen til stadighet tilbaketrucken ovenfor forlagshus med tanke på å publisere verker han ikke stod inne for. Om vi da vurderer disse forholdene sammen med det jeg tidligere omtalte i kapittel 2.6.2.3.⁶⁸⁸, er det prekært at vi

683 Grier 1996: 18

684 Jf. Dadelsen

685 Vollsnes 2000: 168–169

686 Vollsnes 2000: 66

687 Vollsnes 2000: 76

688 I min omtale av publikasjon N.M.O 7807 a

sammenkobler inntrykkene for hvordan vi forstår det sosiohistoriske aspektet ved Irgens-Jensens skapende aktivitet. Disse gir oss et inntrykk av at en del forlagsutgivelser av Irgens-Jensens musikk, i komponistens egen levetid, ikke var særlig viktige for ham.⁶⁸⁹

Disse observasjonene peker da i større grad på en generell tilbaketrukkethet som Grüner-Hegge og andre skribenter har påpekt tidligere i avhandlingen. Dette er en tilbaketrukkethet som i større grad retter seg mot komponistens fokus på seg selv, sine egne prosesser og sitt forhold til sin egen skapende virksomhet. Når vi nå skal gå i dybden på dette elementet ved Irgens-Jensen, er det viktig at vi drøfter dette i møtet med McGann, og indirekte også Grier. De argumenterer for at det skapende arbeidet er en sosial øvelse som igangsettes utelukkende for at det til slutt skal bli realisert gjennom fremførelser. Til tross for min bakgrunn som utøver og dirigent, er dette en slutning jeg likevel tar fullstendig avstand fra, både på et filosofisk plan så vel som i tilknytning til Irgens-Jensens tilfelle. Lebrave presiserer dette helt ypperlig for oss:

To answer these questions, we might consider the relationship between writing and performance. On the one hand, writing is freed from the constraints of memory, since it transfers the text on an external medium. On the other hand, writing represents liberation from the constraints of performance, since it allows the speaker to escape the pressure of the *hic et nunc* that affects the speech. Such a revolution occurs rather late in history of writing and in the history of composition practices as well.⁶⁹⁰

Det eksisterer altså et godt vitenskapsmetodisk grunnlag for å hevde at McGanns og Griers argumentasjon på ingen måte er overførbar. Verken historisk eller i vurderingen av komponistens intensjoner med egen skapende virksomhet.

3.2 Et innsyn i Irgens-Jensens skriftsakt

Vi skal derfor nå konsentrere oss om å videreføre denne diskusjonen der hvor jeg tidligere har latt denne tråden få henge litt ubesvart i avhandlingen. For jeg vurderer dette elementet som en sammensmelting av flere ulike aspekter ved komponisten, som medfører at når jeg nå først belyser dette elementet, så vil det forhåpentligvis peke ut noen viktige betraktninger videre. Disse kan derfor gjøre utslag i hvordan vi både forstår noe av hans tilbaketrukne karakter og sterke selvkritikk. Det vil også fortelle oss noe om hvordan han selv forholdt seg til det umiddelbare og det kan gi oss en indikasjon på hvorfor vi opplever at han delvis forlater revisjons- og fullførelsesprosessene i en rekke av sine verker. Det peker oss også i retning av hvordan han selv forholdt seg til verkbegrepet. Alt i alt sier dette oss noe om hans tilnærming til det å skape, til selve skriftsaken og for *hvem* han skaper og uttrykker seg.

For det foreligger et stadig nærværende *privat element* i Irgens-Jensens skrifthandlinger og derav også hans videre skapende virksomhet. Og dette er et element som vi ikke kan unnlate å ta stilling til. Både fordi det er en etablert historisk oppfatning omkring komponistens tilbaketrukne forhold til egen kunstneriske produksjon, og hans private forhold til egne skrifthandlinger. Det betyr at en bredere vurdering av dette elementet også impliserer hvordan vi forstår komponistens intensjonsbegrep, verkbegrep og den sosiohistoriske konteksten som omgir komponistens skriftsakt. Vollsnes starter med å tegne følgende bilde for oss:

689 Som tidligere nevnt er det fristende å tillegge at utgivelsene virker også neglisjert fra forlaget, da man har latt en rekke av disse utgivelsene foreligge i særdeles mangelfulle utgivelser. Særlig ser vi det komme til syne ved de mange problematiske korrekture og mangler ved fra komponistens notasjonspraksis over til selve notetrykket. Elementene har altså ikke blitt forbedret i utgivelsene, men snarere heller vært uendret og beholdt slik de fremstår med sine mange problematiske trekk.

690 Lebrave i Kinderman & Jones 2009: 79

Irgens-Jensen skrev allerede som ung også dikt og vers selv. Noen utkast finnes i hans skissebøker fra gymnastiden, men det er ingen dikt fra denne tiden som er offentlig kjent. Et par utkast til små vers fra 18-årsalderen tar vi likevel med fra hans skissebøker:

Høststemming

Jeg vandrer alene blandt kjente trær
og husker de gamle steder
Vissent løv rasler stilt hvor jeg gaar
Jeg tænker på vaarens vuggende trær,
paa alle de drømte glæder
Men vissent løv kranser hvert et minde

Men det er ikke bare høstlig elegi i hans dikt:

Bøn

Min blaa blomst, min øientrøst
lad mig se dig og bli glad,
betro dig til mig med din blomsterrøst
lad mig skjønnne den og bli glad.⁶⁹¹

Vi får kanskje her et inntrykk av en ung kunstnerspire som søker etter en egen stemme og sitt eget individuelle uttrykk, og hvor denne fasen med å forfatte dikt utelukkende gjelder Irgens-Jensens ungdomstid.⁶⁹² Men Vollsnes fortsetter å tegne et fylldigere bilde av det som må vurderes å være et stadig tilbakevendende element. Vollsnes skildrer videre:

Selv om han var meget produktiv som komponist i disse 1920-årene, fikk han også tid til å lage utall pasteller og akvareller, og han skrev for seg selv sine små underfundige vers. Vi vil sitere et par av dem her, for de sier noe om hans syn på enkelte ting:

Skjønnhetens gåde

«O, kvidrende fugl, din ottesang
synker som lys om vor pilgrimsgang.
Hvad jubler du over? Hav nåde
og løs oss skjønnhetens gåde.»
«Jeg kveder et dråpa over en mark,
jeg nylig knep i den tørre bark.»

Nøkken

Bortom blåne, bakom fjerne,
inngjennom tåkenes alvespinn,
nedgjennom vasne søkk –
der ser du svarteste huldretjernet;
sokner du syv mil, fanger du inn
den døde, sleipe nøkk.⁶⁹³

691 Vollsnes 2000: 33

692 Vollsnes 2000: 87

693 Vollsnes 2000: 81. Senere ble disse versene også publisert, for eksempel i *Julefred* i 1962.

Det er et par aspekter ved disse diktene og Vollsnes' vurderinger jeg ønsker å kommentere. I tekstutdragene fra Vollsnes biografi er det hovedsakelig to konkrete interessefelt som peker seg ut som relevante for våre vurderinger i denne sammenheng. Det første retter seg mot det private elementet ved disse. Eller slik Vollsnes omtaler det; *dikt «han skrev for seg selv»*. Vi må også nå ta notis av når disse diktene dukker opp i forhold til hvor vi befinner oss i Irgens-Jensens øvrige liv og kunstnerskap. Sistnevnte dikt ble til i 1920-årene hvor komponisten var samtidig fullt i gang med å utforme romanser, sanger, fiolinsonate og utkast til en rekke av sine første orkesterverker.

I tillegg merker vi oss at den unge komponistens kreative uttrykk også kommer til syne i andre former. Ikke bare gjennom musikalske verk og dikt alene, men også gjennom kunstformer som akvarellmaling m.m. Om vi da skal følge McGanns og Griers argumentasjon om at disse uttrykkene ble skapt for å bli realisert⁶⁹⁴ for et publikum, er det nærliggende å tolke det dithen at Irgens-Jensens dikt og malerier ble til for at disse skulle oppleves, lyttes til, leses, ses og observeres på et galleri. Men dette er jo ikke tilfelle, for størsteparten av denne produksjonen ble jo holdt tilbake. Likevel finnes det enkelte unntak. Disse kommenterer jeg nedenfor. Det er også naturlig å tolke det dithen at en publisering av Irgens-Jensens mange dikt og galleriutstillinger av hans malerier, ville ha kommet i en viss konflikt med det Irgens-Jensen selv så på sitt hovedanliggende, som var det å komponere. Dette er et viktig premiss for hvordan vi forstår hans autonomi som komponist og hans hovedmotivasjon for dette kunstneriske virket alene. Men det er på ingen måte ensbetydende og automatisk synonymt med at alle hans skriftlige handlinger i musikalsk sammenheng, er ment for å realiseres enten ovenfor et publikum eller gjennom musikere. En slik slutning lar seg vanskelig trekke.

Det er også andre relevante betraktninger rundt Irgens-Jensens mange dikt. Slik vi ser av Vollsnes' gjengivelse av diktene er disse fullstendige i sin utforming og de utgjør sånn sett sine egne autonome helheter. Diktene som gjengis over er altså ikke skisser eller utkast, men representerer «forfatterens» hele kunstneriske uttrykk. Dog er ingen av disse publiserte eller videreformidlet til andre. Diktene står altså slik, kun nedfelt for seg selv, uten en egen intensjon om å formidles til et publikum. Naturligvis kunne vi hevde at Irgens-Jensens dikt innbyr til lesing, og at de søker en kontakt mellom forfatter og leser. Vi kunne også bedt en skuespiller resitere og fremføre disse offentlig i en forestilling. Da kunne vi i større grad også oppleve disse tekstene fortolket og fått en oppfatning av den klanglige og lydige manifestasjonen av Irgens-Jensen ord. Men disse diktene var aldri ment slik fra hans hånd. Disse er utført utelukkende for seg selv. Og Irgens-Jensen planla heller aldri noen karriere som forfatter eller billedkunstner. Overfor disse fagdisiplinene hadde han høyst trolig en voldsom stor respekt.

Men tilbake til unntakene av de dikt som nådde frem til egne publikasjoner. Vollsnes peker på følgende interessante observasjoner av romansesamlingen *Fabler og barnerim*:

Blant disse fantes også flere «Fabler og barnerim» (med egne tekster), i en ny stil, som for første gang ble presentert på konsert [...].⁶⁹⁵

Irgens-Jensens *Fabler og barnerim* ble vel mottatt da de ble presentert i 1924, for helheten, sammensmeltningen av dikt og musikk, er slående. [...] Dette er første gang han offentliggjør egne dikt under eget navn. Han hadde tidligere fått oppført sanger hvor han hadde oversatt diktene, og han hadde komponert sanger til egne dikt, sanger som aldri kom til oppførelse bortsett fra sangen «Sang til mor». Det er bare et lite antall av alle fablene som ble trykt, og han arbeidet med disse også sent på 40-tallet da de to samlingene endelig skulle utgis. Han hadde da klar ytterligere to samlinger, men nølte med å gi dem ut.⁶⁹⁶

694 i den sosiohistoriske kontekst det opprinnelig også springer ut av

695 Vollsnes 2000: 84

696 Vollsnes 2000: 96

I Vollsnes betraktninger er det nå svært interessante aspekter som kommer til syne. For det første har Irgens-Jensen her valgt å sammensmelte sine egne dikt med sin egen musikk. Dette representerer et annet aspekt som jeg vil drøfte senere. For det andre er han tilbakeholden med å publisere disse, til tross for at han hadde enda mer materiale liggende, i alt to samlinger til, som kunne utgis. Det representerer et annet aspekt som er sentral for vår vurdering. For det peker nemlig på at selve komposisjonsprosessen ikke anses som et offentlig anliggende. Det peker heller ikke på at det automatisk skal vurderes som noe som i sin egen intensjon søker å bli realisert av lesere eller musikere. De kunstneriske uttrykkene får altså lov til å eksistere, i sin egen væren, slik de manifesterer seg i egen skrift og notasjon.

Som jeg tidligere har antydnet i kapittelet stoppet heller ikke Irgens-Jensens diktproduksjoner på 1920-tallet. Vollsnes skildrer dette videre for oss på følgende måte:

Holdningen til nazismen.

Allerede lenge før krigen forstod Irgens-Jensen nazismens egentlige vesen, og som så ofte ellers søkte han for seg selv å forme enkelte inntrykk i vers og fabler. Det kan være illustrerende å sitere et par slike dikt fra 1936 her:

Sultanfest

Hør det er sultanfest i dag [...] ⁶⁹⁷

Vi ser nå at det tegner seg et bilde av at komponistens kreative prosesser og hans eget forhold til sin egen skriftsakt, var noe som vedvarte til langt opp på 1940-tallet. Trolig også livet ut. Vi kan altså vurdere det dithen at Irgens-Jensens skriftshandlinger var noe som utelukkende ble ført i penn på vegne av ham selv og dens egne intensjon alene. Og det er ingen implisitte selvfølger som tilsier at disse skriftlige ytringene da måtte realiseres og formidles gjennom aktive tredjeparter. Siden det nå eksisterer et etablert syn om at Irgens-Jensen forfattet, skapte og nedfelte kunstneriske uttrykk utelukkende for seg selv, har vi ingen historiske belegg for å hevde at dette forholdet fortonet seg annerledes i andre skriftsakter. Eller at han brått tenkte og forholdt seg annerledes til en kunstnerisk og skapende prosess, bare fordi denne tok form i en musikalsk notasjon.

Vollsnes peker dog på et annet interessant element ved dette. Han skriver følgende:

Under krigen gav Irgens-Jensen dikterisk og gjennom musikken uttrykk for sine følelser. Som så ofte før moret han seg med å skrive upretensjose dikt om forholdene for seg selv. [...] Det ble skrevet mens kampene ennå pågikk i Norge og tyskerne stadig forgjeves forsøkte å ta livet av kong Haakon. Den tyske propagandaen skjelte kongen ut for å være feig og æresløs fordi han flyktet fra deres bomber.

Ulveære (juni 1940)

[...]

Dette diktet om ulveæren har Irgens-Jensen også satt musikk til. ⁶⁹⁸

Vollsnes' observasjoner avdekker nå et lite tilbakevendende paradoks for oss. For hvordan påvirker dette vår måte å forstå Irgens-Jensens skriftshandlinger på, når noe (her: et dikt) er utelukkende skapt for ham selv, for at det senere også blir satt musikk til? Skal det da forstås og tillegges en annen mening, slik vi for eksempel så med *Fabler og Barnerim*? Var den opprinnelige musikken i *Fabler og Barnerim* mer ment for offentligheten og publikum enn musikken i *Ulveære*? Dette er konklusjoner vi ikke har grunnlag for å trekke. Når vi observerer at komponisten sammenkobler dikt som er utformet for seg selv, med musikk, hvordan velger vi å forholde oss til disse verkene da? Endrer vi da den sosiohistoriske refleksjonen rundt komponistens

697 Vollsnes 2000: 321. Se også Vollsnes: 321–329

698 Vollsnes 2000: 326–327

intensjon med verket, ene og alene fordi komponisten selv valgte å sette diktene sammen med musikk som normalt sett skal realiseres gjennom tredjeparter? Tilskriver vi da andre intensjoner i komponistens skapende virksomhet når uttrykkspaletten brått endrer seg? Jeg mener vi på ingen måte kan hevde at grunnlaget for utformingen, og dermed også hvordan det sosiohistoriske elementet påvirket komponisten intensjon med å skape noe, endret seg.

Det endret seg i alle fall ikke i selve gjerningsøyeblikket, det vil si akkurat i det øyeblikket enten diktet eller musikken ble utformet og nedfelt på papiret, enten det var på 1920-tallet eller på 1940- og 50-tallet. Det jeg da impliserer er at det er ingenting som peker mot at musikken og diktet i *Ulveære* er mer eller mindre ment for offentligheten, enn det *Dragsug* og *Symfoni i d-moll* er. I denne vurderingen må vi her huske hvilken tid og historisk kontekst disse uttrykkene oppstod i. Vi kan dermed ikke tillegge andre funksjoner og egenskaper for vurderingen av symfonien og *Dragsug*, enn de «sosiohistoriske egenskapene» som fremkommer i komponistens fremstilling av *Ulveære*. Dette leder oss igjen tilbake til forståelsen av komponistens indre prosesser for å skape, og hans egen intensjon med egen notasjon og skrift.

Man kan derimot med rette hevde at komposisjonskonkurransen i 1942 utgjør en offentlig allmenning hvor kunstneriske budskap og uttrykk skulle synliggjøres, lyttes til, oppleves, og drøftes i offentlighetens lys. Og at Irgens-Jensen selv valgte å ta en rolle i offentligheten med symfonien og *Dragsug* som sitt verkbidrag. Videre kan man da også hevde at Irgens-Jensen selv valgte å invitere musikere inn i dette verkbidraget og at hans deltagelse i konkurransen var i den hensikt å få verket oppført en gang i fremtiden. Men i 1942 var det nokså uvisst når en slik urfremførelse kunne skje. Dessuten var konkurransen intern og hemmelig, og den forløp i det stille. De hadde ingen forutanelser om hvordan den nære eller fjerne fremtiden så ut, når verkbidragene ble innlevert til konkurransen. Dette peker også på et annet aspekt. For det indikerer at Irgens-Jensen fremstilte symfonien vel vitende om at det ikke ledet frem til noen fremførelser. Ei heller at han ville motta nevneverdig inntekt gjennom offentlige oppførelser av verket.⁶⁹⁹

Likevel mener jeg at dette på ingen måte endrer hvordan Irgens-Jensen selv forholdt seg til sin egen skrift- og notasjonshandling, når han nedfelte både diktet og symfonien i blekk på papiret. Og slik vi nå har bygd opp en bredere forståelse av denne siden ved komponistens skriftshandlinger, dreier ikke dette seg bare om kunstneriske uttrykk som eksisterer på skisseringsstadiet. Dette dreier seg også om helhetlige og autonome kunstneriske uttrykk, rettere sagt hele verk, og komponisten selv.

Jeg har det derfor vanskelig for å tro at Irgens-Jensen endret sitt personlige forhold til skriftsakten og til en tekstlig utført skriftshandling, enten om skriften eksisterer i form av bokstaver eller noter. Jeg har også vanskelig for å tro at Irgens-Jensen endret sitt forhold til hvordan det umiddelbare oppstod inni ham. Implisitt hvordan det umiddelbare oppstod i et samspill mellom intuisjon, hode og pennen den gang, og hvordan dette manifesterte seg i forholdet mellom ham selv og den tekstlige utførelsen som opptrådte på papiret foran ham. På basis av de tre verk i dette prosjektet vil jeg derfor konkludere med at når Irgens-Jensen noterte noe, var ikke all skrift ment for publikasjon, innsyn eller fremføring. Og selv med enorme mengder med skriftlig materiale, var det kun et visst antall dikt og verk som han valgte å formidle gjennom egne publikasjoner og fremførelser. Dette antallet representerer derfor ikke en hel holdning i Irgens-Jensens skapende virke som utelukkende sikter seg inn på at hans verker blir til for at de skal formidles til tredjeparter.

Når jeg nå fatter denne sammenkoblingen mellom det sosiohistoriske aspektet og Irgens-Jensens forhold til egne kreative prosesser, er jeg samtidig fullt klar over at jeg nettopp fatter et valg. Et valg omkring et fokus og en bredere historisk tilnærming til «komponisten i sin ideelle verden», som McGann er sterkt kritisk til i sitt tidligere sitat.⁷⁰⁰ Like fullt kommer vi ikke unna de historiske forholdene som både omgir verkene og komponisten. Grier skriver:

699 Irgens-Jensens deltagelse i konkurransen fant sted først to år etter at verket hovedsakelig ble utformet.

700 « A hypnotic fascination with the isolated author has served to foster an overdetermined concept of authorship, but (reciprocally) an underdetermined concept of literary work.» (McGann 1983: 122)

Can we reasonably separate artistic and commercial intentions? Did Schumann's revisions of 1845 compromise the artistic and aesthetic qualities of the work? We can never know, for certain, what his true, innermost feelings about the piece were. Nevertheless, the historical circumstances show that, whatever his opinion of the earlier version, and whatever his motivations for the revisions, the only version he left for posterity was the later one.⁷⁰¹

Utover at Grier her kommenterer Schumanns «case» videre, utpeker det seg noen sentrale elementer. For det første, og som jeg allerede har pekt på tidligere i avhandlingen, har vi ikke tilgang til komponistens indre forestilling eller tanker omkring sine egne verker. For det andre understreker Grier at man også må forholde seg til de historiske forholdene som omgir verkene og komponisten. For det tredje legger han også et premiss til grunn om at komponisten selv etterlot seg den eneste foretrukne versjonen av verket. Men hva gjør vi når komponistens ytringer om et verkkonsept ikke nødvendigvis følger de senere versjoner som eksisterer av verket, som i symfoniens tilfelle? Svaret ligger kanskje i dette med *tilgang*, *aktivt samtykke* og hvordan komponisten selv ytret seg om versjonene. For om komponisten ikke gav en ytring om at siste versjon er den eneste versjonen som skal eksistere for ettertidens oppføringer⁷⁰², må vi ta stilling til hvordan vi ønsker å forvalte og viderebringe musikkhistorien inn i nye tider. Intet mindre. Ønsker vi da å bidra til å kun repetere en uutfordret etablert «sannhet» videre, eller ønsker vi å kaste lys på nye sider ved verket og komponisten, som igjen bidrar til en utvidelse av musikkhistorien? Jeg tillater meg altså å peke på noen av mine holdninger for forskningen og noe som kanskje arter seg som et kunstnerisk og faglig credo. Grier konkluderer heldigvis med noe av det samme, hvor han peker ut følgende elementer videre:

Yet this conclusion is anything but definitive. It depends on a critical appraisal of the source and the historical circumstances of its creation and revision. Moreover, it represents not so much an attempt to understand Schumann's intentions, as to interpret the historical evidence of the sources. And that historical interpretation requires us to find our own meaning in the testimony left behind by Schumann. That meaning arises from the social nature of artistic communication, a factor that artists, like Brahms and Schumann, take into consideration when they create their works. Nevertheless, the work of art begins from the original conception of the artists, and through all the metamorphoses it undergoes during the process of its socialization, it is the artist who is responsible for its shape. When textual criticism is undertaken within a historical frame of reference, it discerns the possible influences on the artist and how those influences are reflected in the sources. And so, under McGann's influence, the second tenet of my approach to editing holds that editing is, in essence, a historical enterprise.⁷⁰³

Grier legger altså til grunn at kunstneren til syvende og sist er ansvarlig for verkets utforming. Dette virker med andre ord direkte inn på hvordan vi forstår samarbeidsforholdet mellom Grüner-Hegge og Irgens-Jensen, men det peker også på det som kan ha vært vanskelig i deres samarbeid. At Irgens-Jensen, i kraft av sin tilbaketrunkne karakter, kanskje har vært *litt* for ettergivende på vegne av sine egne prosesser, nettopp for få sine verker oppført. Her bør vi også ta innover oss hvor lite miljø vi hadde i Norge for kunst- og samtidsmusikk, særlig om vi sammenligner dette opp mot mer kontinentale forhold. En slik vurdering er naturligvis treffende i forhold til mellomkrigstiden, men den er vel så relevant for den første perioden av etterkrigstiden.

Om vi da vurderer disse forholdene i forlengelse av Grier⁷⁰⁴ og Bernstein⁷⁰⁵, aner vi et nytt nivå av hvordan vi videre må forholde oss til dette elementet i Irgens-Jensens tilfelle. For om vi skal vurdere en sosiohistorisk påvirkning på hans intensjonslandskap, vil vi stadig vende tilbake til Bernsteins argument om *aktivt samtykke*

701 Grier 1996: 18

702 Slik vi for eksempel så tidligere i dette kapitlet ved verktilfellet *Passacaglia*.

703 Grier 1996: 19

704 som hevder at kunstneren er til syvende og sist ansvarlig for verkets utforming

705 som trekker frem dette med aktivt samtykke

på en side og hans autonome prosesser for komposisjons- og revideringsfasen på den andre. Her i forståelsen av at alle prosesser som kan tilføres verket i en realisering med musikere, er *temporære stedbundne prosesser*. Men det er fullstendig opp til komponisten selv å bestemme hvordan hun eller han ønsker å forholde seg til disse. Enten ved at vedkommende velger å reflektere over endringene og selv vurdere hvorvidt man skal revidere eller ikke. Eller at man avstår fra å vurdere de endringer som foreslås. Vi kan snu en slik betraktning i motsatt grad og hevde følgende: Om komponisten skulle gitt etter for enhver sosiohistorisk påvirkning underveis i verkutfoldelsen, ville man jo sittet igjen med enklere og betraktelig mer idiomatiske strykestemmer i komponistens *Passacaglia*. Jeg er også villig til å dra denne kritiske bemerkningen lenger og hevde at man i større grad ville vært i besittelse av en rekke mer idiomatiske verk innenfor den vestlige kunstmusikken. Men idiomatikk og kvalitet er ikke det samme, og mer idiomatikk i et verk er heller ikke nødvendigvis alltid et tegn på kvalitet. For da ville vi til slutt sittet igjen med en rekke identitetsløse verker som hver og en ville fjernet seg fra det som er unikt og eiendommelig ved den enkelte komponists skapende virksomhet. Ta for eksempel instrumentasjonen til tidligere nevnte *Vårofferet*. Verket er prydet med en rekke eksempler hvor instrumentasjonen utfordrer instrumentenes idiomatiske forhold. Vi hadde med andre ord brutt verkenes dype kontakt med sitt opprinnelige utspring og komponistenes egne forestillingsverdener, utelukkende for å gjøre verkene mer tilpasningsdyktige og idiomatiske. Men en slik prosess kan også bidra til å gjøre verkene mer pregløse og vil da fjerne dem fra deres originale klanglige språkdrakt.

Om vi videre skal vurdere aspektet med at realiseringer er temporære stedbundne prosesser i dette prosjektet, er det helt uproblematisk å forholde seg til dette når det kommer til Irgens-Jensens *Klaverkvintett* og *Canto d'omaggio*. Men i forhold til *Symfoni i d-moll* fortøner dette seg annerledes. Tar vi komponistens verkomtaler i en rekke kilder med i betraktningen, må vi i lys av disse konstatere at det i praksis eksisterer to ulike versjoner av verket. En versjon som ble til etter et temporært oppføringspraktisk behov, her fasilitert gjennom Grüner-Hegges revisjonsinitiativ, og en annen versjon hvor verket eksisterte nærmere sin opprinnelige form. Nærmere bestemt den versjonen av symfonien som forelå før Grüner-Hegge grep inn i symfonien i 1952 og hvor verkets opprinnelige narrativ fortsatt var intakt. Den ene versjonen avspeiler seg i komponistens verkomtaler, som tydelig peker ut en holdning om at komponistens intensjon for verket forble den samme gjennom hele livet. Den andre versjonen avspeiler derimot *en ny intensjon for en ny versjon* av verket, som da må anses som et kompromiss og en ettergivelse hos komponisten, for å imøtekomme et oppføringspraktisk behov i fredstid. Disse representerer derfor ikke det samme og skal heller ikke behandles som det samme. Men en slik forståelse legger også grunnlaget for diskusjonen videre.

Særlig relevant er Griers argument⁷⁰⁶ om at hver kilde frembringer ulike stadier av verket, noe jeg mener vi også tar stilling til når vi for eksempel argumenterer for at Irgens-Jensens symfoni bør publiseres i to sidestilte versjoner. Grier skriver:

This conclusion leads to an investigation of the textual condition of the score. For most of the Western art tradition, the act of creating a musical work consists of two stages, composing (which is usually synonymous with the inscription of the score) and performance. [...] it marks a distinction between the work, which depends equally on the score and performance for its existence, and a text, either written (a score) or sound (a performance) that defines a particular state of the work. This is the distinction I maintain throughout this study: the work exists in a potentially infinite number of states, whether in writing (the score) or in sound (performance); the text is one of those states.⁷⁰⁷

Griers refleksjoner kommer særlig til syne i vurderingen av de ulike stemmesettene til de omtalte verkene, hvilket igjen henleder meg til hvordan jeg kan forstå forholdet mellom stemmematerialene og partiturene i disse. For slik jeg henviste til i kapittel 2.3 peker en slik refleksjon på hvordan vi da skal begripe enkelte kilders ekstroverte oppgaver. Grier understreker at verket, slik det fremstår for både musikere og publikum også

706 Grier 1996: 17

707 Grier 1996: 22–23

innehar ekstroverte egenskaper. Disse trer i kraft under fremstilling av verket og preger skapelsesprosessen, i tillegg til at de også operer under utførelsen av verket.

Når vi vurderer disse beveger vi oss inn på en svært sentral diskusjon for forståelsen av Irgens-Jensens notasjonshandling og den sosiohistoriske kontekst som omgir hans komposisjonsprosesser og skriftsakt. For det første angår dette i hvilken grad notasjonen tar opp seg i intensjonen om å skape *den ideelle fremførelse* av verket. Eller om notasjonen kun tar opp i seg bare én fremførelse av verket som like gjerne kan sidestilles med hvilken som helst annen temporær fremførelse av verket. Irgens-Jensen selv gjorde noen få betraktninger på hva han anså var en ideell fremførelse. Som jeg tidligere har henvist til i tilknytning til komponistens instrumentasjonsevner, var han svært selvreflektert over hva som var en ideell fremførelse for ham. Irgens-Jensen uttrykker seg på følgende måte til Grüner-Hegge, i forbindelse med urfremføringsarbeidet av verket *Variation og Fuge i g-moll*, det vi senere kjenner som *Tema med variasjoner*:

Kjære Odd!

1/12 26

[...] Der var mange prøver, og jeg har (eller burde ha) høstet rikelig erfaring: Blandt andet at man ikke kan veie sine foredragstegn omhyggelig nok, eller rettere sagt at de fleste musikere er umusikalske og oppfatter feilagtig hvor de kan komme til. Instrumentationen var som jeg hadde tenkt den, d.v.s. jeg tro at i en ideell utførelse *blir* den slik jeg har forestilt mig. Derimot later jeg det til at linjen likevel ikke er saa god, som du og jeg hadde haabet. Men det er mig ikke mulig at paavise noget bestemt svagt punkt. Jeg tror at for dem som er draget indenfor tryllekredsen, – som bevæges av stemingen i de rolig avsnit og fryder sig over detaljerne, – for dem er linjen god nok. De andre som sitter kolde og tror man lager kompositionstekninske opgaver, gaar hurtig træt. (Slik har det alltid været og vil altid vedbli at være). Ialdfald tror jeg at det ikke er saa let nu at omgruppere eller forkorte uten at bygverket styrter sammen.⁷⁰⁸

I dette sitatet ser vi at Irgens-Jensen selv gjør en deling. Han deler mellom det som han forestiller seg som det ideelle, et indre anliggende, fremfor det som faktisk skjer i den oppføringspraktiske situasjonen. Han peker også på noen betraktninger om mulige revideringer i fremtiden, og han reflekterer også over hvor autorativ hans notasjon faktisk trenger å være(!). Komponistens fremstilling er derfor viktig for oss for å forstå hans refleksjoner og vurderinger, slik vi også ser disse prosessene komme til syne i de mange ulike kildene.

Om vi nå vender blikket tilbake på Fossheims redegjørelse av kildesituasjonen⁷⁰⁹ i *Japansicher Frühling* (1956), pekte Fossheim på noen særdeles interessante betraktninger omkring komponistens manglende koordineringsarbeid med sin «master»-kilde til verket. Rettere sagt pekte kildeevalueringen på et lite systematisk arbeid med de varianter og endringer som oppstod i ulike oppføringspraktiske prosesser med verket. Tilpasninger legges altså til og noteres i ulike kilder som først og fremst relaterer seg til spesifikke fremførelser, uten at komponistens «master»⁷¹⁰ endres og oppdateres i etterkant.⁷¹¹ For slik det fremgår av Fossheims erfaringer, så foreligger det ingen systematikk i disse temporære endringene. Og her er det ettertrykkelig viktig å understreke behovet for å etablere en forståelse for hvordan disse temporære endringene oppstår og hvem som spiller inn i dem. Slik Fossheim pekte på med Prytz' tilbakemeldinger omkring solopartiet i orkestersangene, er dette utslagsgivende for hvordan vi forstår komponistens forhold til de sosiohistoriske

708 Vollsnes 2000: 104–105

709 Som tidligere nevnt forelå det hele 15 nevneverdige kilder til grunn for den nye kritiske utgaven: «It appears that the composer intended to maintain the source A as a 'master', even if the duplication process always made use of the updated transparency D. Because of this, we have chosen the manuscript A as our primary source, rather than D. It was probably Irgens-Jensen's intention to keep all the copies – and especially D – synchronized with A as he made small changes to the music over the years. As we know, however, this task was never fully completed. The different sources disagree in many details.» (Fossheim 2019: 76)

710 det vil si manuskriptet han har i sitt eget eie og som dermed danner basisen for verket.

711 Det vil si i takt med de pågående oppføringspraktiske prosesser som bygger sitt arbeid utfra et annet fremføringsmaterialet enn komponistens «master»-kilde.

omgivelsene. Likevel handler dette til syvende og sist om hvordan komponisten selv forholder seg til variantene og hvordan hun eller han tar aktivt stilling til å forvalte og inkorporere disse videre.

Med dette til grunn må vi også være innforstått med at ikke alle endringer som påføres i prosessen frem mot en fremførelse, er til for å stå som varige endringer for ettertiden. Som tidligere nevnt kan slike endringer like gjerne være tilpasset spesifikke fremførelser hvor enkelte problemstillinger har kommet til syne i arbeidet med verket, i akkurat den konsertakustikken og med akkurat de musikerne det gjaldt den gang. Det er derfor vanskelig å hevde at slike endringer er et uttrykk for en samlet autorativ vilje og siste sanksjonert vilje i Irgens-Jensens tilfelle. Vi kan også overføre en slik refleksjon til hvordan vi vurderer de ulike kildenes modus. Hvordan verket fremstår for musikerne og kommuniserer til publikum, gjør utslag i en nivåmessig kombinasjon mellom stemmematerialet på den ene siden og partituret på den andre. Innholdet og endringene i disse må da også betraktes og vurderes i forhold til dette temporære elementet. For stemmematerialet kan også ta opp i seg ulike øyeblikk i verket og dermed kommunisere ulike representasjoner av verket til publikum og musikere. Vi kan derfor legge til grunn en forståelse av at stemmematerialet også inkorporerer avbildninger av hvordan verket fremstår temporært, i ulike versjoner, fremstilt spesielt for ulike konserter og anledninger. Om vi nå vender tilbake til innfallsverdien for de tre verkene og vurderer de ulike karakteristika som preger det unike ved det enkelte verk i forhold stemmematerialene, avdekker vi noen interessante nyanser videre.

Klaverkvintetten var som nevnt skrevet for kun fem musikere og for et mer intimt publikum som befinner seg i en etablert kammermusikalsk konsertsetting. Her er det naturlig å vurdere at variantene som opptrer i stemmesettene **B-PTS²** og **B-PTS³**, kan være varianter som var særlig påvirket av de ulike musikerne som fremførte verket den gang. Både under urfremførelsen i 1932, så vel som under de illegale huskonsertene på 1940-tallet. Her kan vi også erindre gjennomgangen av hvilke stemmesett som var indikert som *rettet* og *ikke rettet*,⁷¹² hvilket igjen må vurderes i tilknytning til de konkrete oppførelsene verket har fått.

Canto domaggio var, som tidligere nevnt, skrevet for den offisielle åpningen av Oslo Rådhus. Den store rammen for verket var med andre ord lagt utenfra. Om vi fingransker orkestermaterialet til verket finner vi åpenbare spor av hvordan stemmesettet har vært tilpasset de ulike fremførelsene av verket. Dermed gir det oss også en forståelse av de varianter som har opptrådt for publikum ved de ulike konsertanledningene og i hvilken rekkefølge de opptrådte i. Vi har et godt inntrykk av hvilken versjon av verket som ble fremført under dets urfremføring, så vel som den nedkuttete versjonen som ble fremført under festforestillingen ved Nationaltheatret, i forbindelse med Vinterolympiaden i 1952. Sistnevnte versjon må særlig kunne sies å være under tung sosiohistorisk påvirkning ved den fremførelse som fant sted akkurat da. Men det er ingenting som tilsier at dette var en foretrukket versjon fra Irgens-Jensens side. *Ergo erfarer vi nå en deling av hvordan verket «lever» i en sosiohistorisk kontekst på en side, og hvordan verket eksisterer internalisert i, og for, komponisten selv.* Vi etterlates derfor med et inntrykk av en komponist som er mer fokusert på sin egen prosess med verket. Det vil si hvordan det oppstår og hovedsakelig vokser frem gjennom komponistens indre prosess med materialet, fremfor hvordan verket manifesterer seg med ulike varianter og i ulike versjoner fra gang til gang. I en personlig betraktning får jeg heller et inntrykk av at Irgens-Jensen ikke bryr seg så mye om hvordan verket manifesterer seg ulikt fra gang til gang. Sett i lys av det bildet som tegner seg for komponistens forhold til egen skriftsakt, får man et inntrykk av at hans fascinasjon av verket – og verkprosessen – er i større grad et privat anliggende for ham. Dette gir oss dermed en hentydning på at han på sett og vis er adskilt fra verket og verkets indre domene, på et mye tidligere tidspunkt enn det man kanskje kunne forvente. Hvordan verket «lever» i ulike versjoner i oppføringspraktiske og sosiohistoriske sammenhenger, blir etter hvert av mindre betydning for ham. Slik man opplever dette i forholdet til Irgens-Jensen og rammene i dette prosjektet, aner vi en tydelig todeling som tilsynelatende kan være relatert til hans tidligere omtalte personlighetstrekk, som hans tilbaketrukkethet og sterke selvkritiske natur. Og av nettopp denne årsak vil jeg ikke være like snar med å avskrive de psykososiale forholdene rundt komponisten, hans prosess med verket og rundt utøvernes vei inn i materialet.

712 Se kapittel 2.3.

Jeg er naturligvis helt innforstått med at en slik forskningstilnærming er på kollisjonskurs med McGanns tidligere nevnte standpunkt.⁷¹³ Men å ikke ta disse perspektivene med i betraktningen vil være å ikke relatere seg til faktiske historiske forhold, slik disse også er gjort kjent gjennom Grüner-Hegges egne redegjørelser. Så kan man heller vurdere hvorvidt disse forholdene faktisk er en del av verkenes sosiale historie.⁷¹⁴ En slik refleksjon peker derimot på at den i høy grad er overførbar til verktilfellet *Symfoni i d-moll*.

Som allerede nevnt var *Symfoni i d-moll* skrevet av komponisten for sin egen «terapi», og muligens også sin egen sinnemestring under de første krigsårene. En slik refleksjon underbygger og står i et aktivt forhold til de betraktninger jeg gjorde meg i avsnittet over. Men hvordan verket ble til under krigsårene 1940–1942, og hvordan verket «levde» i fredstid fra årene 1945–1963, legger dermed noen sterke premisser for hvordan vi forstår den sosiohistoriske dynamikken rundt verket. Symfonien ble altså til i krigstid, i de mørkeste årene under 2. verdenskrig, fra 1940–1942. Det er slikt jeg forstår utspringet av verket og det er også slik jeg forstår de sosiale påvirkningene dette har hatt på Irgens-Jensens utvikling av materialet den gang. Men verket lanseres og realiseres først i oktober 1945, i fredstid og i diametralt ulike samfunnsomgivelser enn det som først omgav verket da det ble til. Slike skiftende forhold er viktige å ta med i betraktningen, både når vi vurderer komponistens opprinnelige utforming av verket og redaktørens⁷¹⁵ inngripen i fredstid. I de problemstillinger som kommer til syne i verkets turbulente historikk ser vi derfor at disse produserer diametrale ulikheter. Både i forhold til hvordan vi forstår den omskiftelige historiske tiden og sosiohistoriske konteksten som omgav verket i dets fremvekst, samt hvordan vi forstår verkets senere ulike versjoner i et stillingsforhold til dette.

I vurderingen av stemmesettene til symfonien ser vi hvordan verket gradvis har blitt bragt ut i et lys som på ingen måte omsluttet det da det ble utformet av komponisten. Dermed er det nærliggende å tro at den sosiohistoriske påvirkningen har innkapslet og omformet verket til versjoner som bedre traff samtidens «ånd» og samtidens oppføringer *den gang*. Det er også i denne konteksten jeg plasserer og forstår Grüner-Hegges revisjonsinitiativ i 1952, hvilket peker på at versjonen som vokste frem var et avvik fra komponistens ufravikelige plan for verket. Det er også i denne sammenheng jeg forstår komponistens utforming av kilde **B** og **B-OM**. I det tidligere omtalte notatet⁷¹⁶ synliggjør komponisten behovet for et nytt partitur og stemmemateriale til verket for en fremførelse i Brussel i 1957.⁷¹⁷ Vi kan dermed forstå at disse kildene ble fremstilt først og fremst for denne konkrete fremførelsen, fordi det opprinnelige materialet var utslitt og lite anvendelig for fremtidig bruk. Men sett i lys av de tidligere nevnte disputer rundt denne versjonens fremvekst, er det høyst usikkert hvorvidt denne sisteversjonen var en foretrukken versjon fra Irgens-Jensens side.

Om vi da skal vurdere den omskiftelige sosiohistoriske konteksten rundt dette verket og vår evne til å forstå kildematerialet, ser vi at den spiller en noe mindre rolle i vurderingen for dette materialet videre. Sisteversjonen⁷¹⁸ er en forlatt og uavsluttet versjon som avviker fra den opprinnelige og ufravikelige planen til komponisten. Denne sisteversjonen ble også til etter at verket var lansert etter urfremførelsen, slik at alle endringer som påføres verket, var endringer som manifesterte seg i det offentlig rom til enkelte kritikeres fornøyelse.⁷¹⁹ Noen av disse endringene var Irgens-Jensen som kjent delaktig i, mens andre var han som nevnt særdeles skeptisk til. I forhold til McGanns refleksjon, havner dette derfor litt på siden. For McGann tegner et bilde av en prosess som skjer før lansering, og tillegger mer mening i interaksjonen mellom forfatter og redaktør før det skal ut til publikum. Men det er også nærliggende å tolke «*appearances in the*

713 «A hypnotic fascination with the isolated author has served to foster an overdetermined concept of authorship, but (reciprocally) an underdetermined concept of literary work.» (McGann 1983: 122)

714 «Were we dealing with a psychological rather than social phenomena, we could properly say that the forms reflect authorial intentions. But a textual history is a psychic history only because it is first a social history. [...] We enter the world of textual versions where intentions are plainly shifting and changing under the pressure of various people and circumstances.» (McGann 1983: 62)

715 Her i kraft av dirigent Odd Grüner-Hegge

716 Kilde **TN**. Se kapittel 2.5.3

717 Vollsnes 2000: 342

718 Kilde **B**. Se også kap. 2.3.3 Avskrifter

719 «[...] I de forkortede formen symfonien nå har fått, blir utløsningen av de krefter som gjærer i stoffet, mer overbevisende. Den siste store stigning føles som en riktig avslutning på den dramatisk oppbygde musikken.» (Pauline Hall i *Dagbladet* 13.9.52) » (Vollsnes 2000: 342)

world» som manifestasjoner av teksten som også oppstår etter lansering. Og da er det også nærliggende å tolke det dithen at den sosiohistoriske dynamikken også kan påvirke verket videre, etter at opphavsmannen har forlatt prosessen – for verket «lever» jo fortsatt videre i fremtidens fremførelser. Tatt i betraktning den omskiftelige historiske konteksten fra da verket ble til, til fremførelsene på 1950-tallet, må vi derfor sette revisjonsinngrepene inn i et kritisk forhold til hvordan den sosiohistoriske dynamikken påvirket disse den gang. Men den sosiohistoriske konteksten er annerledes nå, enn i 1952, hvor vår samtid også tar opp i seg andre refleksjoner på historien. Likevel vil jeg hevde at felles for de ulike interpretasjonstilnærmingene til symfonien, er at samtlige lesere, det være dirigenter, musikere, forskere og øvrig publikum, har behov for det mest fyllestgjørende informasjonsbildet av verket og ikke Grüner-Hegges destillat.

Om vi skulle neglisjert historiske forhold som omslutter komponisten og verket utelukkende for å fokusere på den sosiohistoriske konteksten alene, ville vi endt opp med en isolert «øyeblikksforskning». En perspektivløs forskning som ikke evner å stille seg i et forhold til andre etablerte forskningserfaringer. Dette vil jeg da i stor grad advare mot, da en slik forskning vil distansere seg fra elementære verdier for de som skal bruke disse utgavene, nemlig utøverne i vid forstand. Utfasing av det som andre kanskje vil oppfatte som sentrale informasjon, utelukkende for å forfølge et sosiohistorisk preg for det enkelte verk alene, kan derfor være høyst problematisk. Vi må rett og slett kunne ta stilling til alle disse aspektene når vi skal formidle i Irgens-Jensens skapende virksomhet i isolerte fremstillinger, utgave for utgave. Det er dette som denne avhandlingen forsøker å vise noe av bredden av. Nærmere bestemt hvordan en metodisk tilnærming til denne komponistens verker er preget av helt individuelle forhold, som fører til at vi både må trekke med oss elementer fra edisjonsfilologi, musikkhistorie, sosiohistorie, *critique génétique* osv.

Likevel må det også nevnes at ut fra dette prosjektets rammer, kan jeg ikke konkludere med et gjennomgående prinsipielt avgjørelsesgrunnlag for alle av Irgens-Jensens verker. Nettopp fordi jeg uttaler meg på vegne av den informasjonen som har kommet frem ut fra innfallsvinkelen til dette prosjektet alene. Altså vil dette variere for hver enkelt vurdering av hvert enkelt verktilfelle.

Hittil i avhandlingen har jeg til nå demonstrert hvordan en rekke forhold gjør seg særlig gjeldende når vi vurderer Irgens-Jensens skapende virksomhet. Disse forholdene preger også hvordan vi tilnærmer oss Irgens-Jensens kilder i en edisjonsfilologisk sammenheng. Som Geertinger indirekte pekte på i sine refleksjoner, taler en *Fassung letzter Hand*-tilnærming i stor grad for et fokus som i all hovedsak retter seg mot komponisten selv, fremfor verket.⁷²⁰ Eller slik Dadelsen benevner det: *Autoren* fremfor *Verket*. I en argumentasjonsføring som springer ut av debatten rundt sosiohistoriske forhold kunne man argumentert for at Irgens-Jensens samarbeid med Grüner-Hegge må defineres som én og samme *Autor*. I et slikt resonnement vil man kunne hevde at det eksisterer én og kun én komponist. Dette til tross for at komponisten også valgte å benytte seg av assistenter⁷²¹ og var i tett dialog med disse under utformingen av verket.

Men med det argumentasjonsgrunnlaget som ble ført i dette kapittelet har jeg nå heller pekt på det motsatte. Det foreligger altså ikke noe musikkhistorisk grunnlag for å hevde at en slik definisjon av den sosiohistoriske konteksten egentlig preget Irgens-Jensens skrifts- og komposisjonsakter, den gang. Det var ikke slik at Grüner-Hegge holdt i Irgens-Jensens penn under selve komposisjonsakten, gjennom hele Irgens-Jensens karriere. Her er det naturlig å vurdere hvordan dette elementet gradvis endret seg gjennom de omtalte kunstnerens liv. Fra en mer musikkfaglig sparring i ungdomsårene, til Irgens-Jensen ble mer og mer autonom som komponist gjennom årene. Dette ligger også implisitt i Grüner-Hegges intervju med Gaukstad,⁷²² der dirigenten blant annet poengterer at Irgens-Jensen ble mer og mer tilbaketrukkent gjennom årene. Dermed er det viktig å presisere at jeg behandler og forholder meg til den sosiohistoriske konteksten i Irgens-Jensen virke, der hvor møtet oppstår mellom *Verket* på en side, og musikere og dirigent på en annen. Den sosiohistoriske

720 Særlig tatt i betraktning at en rekke nordiske edisjonsprosjekter har på prinsipielt grunnlag valgt en *Fassung letzter Hand*-tilnærming for sine samleutgaver.

721 som redaktører, dirigenter, musikere, venner osv.

722 Se appendiks.

konteksten preger derfor verkutfoldelsen der hvor det er i ferd med å etablere seg i det oppføringspraktiske domenet. Og hvor verkens interaksjon med musikerne fremproduserer nye varianter og avarter, som videre kan legge grunnlaget for potensielle nye utforminger av senere versjoner. Men å derimot hevde at musikere og dirigenter påvirket komponisten under idéutviklingen og strukturoppbyggingen av verkene, finnes det ingen grunnlag for. Det finnes heller ingen grunnlag for å hevde at Irgens-Jensens verkproduksjon utelukkende er skapt for at den skal fremføres av musikere. Jeg tillater meg her å tillegge enda et faktum i denne sammenheng: I forlengelse av en slik refleksjon vi bør faktisk ta innover oss de verker som enda ikke er urfremført av Irgens-Jensen. For det eksisterer også en rekke verker som han valgte å holde tilbake gjennom hele livet og han var heller ingen «stolt ambassadør» av å få de fremført heller. Igjen observerer vi dette tilbaketrunkne elementet ved komponistens personlighet, som kanskje gir en hentydning på hvorfor disse verkene fortsatt ikke er urfremført til denne dag. Et slikt faktum underbygger nettopp hva jeg da peker på i denne sammenheng.

Oppsummering

I dette kapittelet har vi opparbeidet oss en større forståelse for Grüner-Hegges formative partiturtilnærming og revisjonsinitiativ i Irgens-Jensens verker. Her har vi med andre ord fått en større kontekstuell forståelse for rekkevidden av hans revisjonsinitiativer. I tillegg har vi også etablert et viktig grunnlag for å forstå hvordan den sosiohistoriske konteksten virker inn på Irgens-Jensens skapende virke og hvordan han valgte å forholde seg til denne i en tilnærmet todelt form. Her har jeg antydnet at arbeidsprosesser som påvirker verkene under realiseringen innen det oppføringspraktiske domenet, står i en slags fjerntliggende kontrast til hvordan Irgens-Jensen selv forholder seg til egen skriftsakt. Samtidig ser vi også nå hvordan enkelte elementer fra *critique génétique* til stadighet blir viktige tilbakevendende elementer i et edisjonsfilologisk utgavearbeid på Irgens-Jensens musikk. Til tross for at denne metodiske tilnærming har visse motforestillinger mot å fremstille hele kritiske utgaver, er flere av de metodiske refleksjonene relevante i en edisjonsfilologisk forskning på Irgens-Jensens verker. Vi kan derimot ikke diskutere begreper som verktilblivelse, revisjon, og sosiohistorisk kontekst uten at vi samtidig adresserer verkbegrepet og intensjonsbegrepet. En samlet vurdering av disse må derfor drøftes og legges til grunn, når jeg skal argumentere for forskningsposisjonen i dette prosjektet videre.

3.3 Intensjoner i endring, eller...?

The work-concept has, of course, deeply influenced our musical culture; it is as 'real' as any aesthetic idea can be, and many generations of musicians have believed in it.⁷²³

Slik jeg tidligere har pekt på innledningsvis har denne forskningsprosessen vært gjenstand for en stadig revidering, fra de første forskningsspørsmålenes møte med kildene og fremover i analysene. På dette stadiet er det kanskje naturlig å spørre seg om ikke disse spørsmålene nå har blitt adressert og justert nok hittil i avhandlingen. Men hensikten med denne diskusjonen er jo nettopp å belyse hvordan forskningsspørsmålene tar opp i seg ulike nyanser og svar, når vi vurderer dem opp mot ulike teoretiske og metodiske innfallsvinkler. I slike tilnæringsprosedyrer blir forståelsesprosessen transparent, hvor en ny og ukjent kunnskap utvinnes i interaksjon med kildene på en side og teoretisk belysning på den andre. Når denne kunnskapen så belyser komposisjons- og fortolkningsprosessene på nye måter, bidrar dette til at man justerer det teoretiske grunnlaget i tilnærmingen. Og i summen av alt vil dette gripe inn i en verkforståelse som springer ut fra et dynamisk verkbegrep, som stadig beveger seg i endring. I denne diskusjonen er det da viktig at vi separerer *hva* vi diskuterer *når*. Når jeg hittil har pekt på hvordan autentisitetsnivået og revisjonsaspektet beveger seg i de tre omtalte verkene, indikerer jeg også hvordan edisjonene av disse knytter seg opp til et helt konkret dynamisk verkbegrep. Jeg legger med andre ord grunnlaget for å rette fokuset over på *Verket* og fokusere

723 Strohm i Talbot 2000: 128

på hvordan autentisistetsnivået beveger seg i dette, fremfor å ukritisk holde fast i *Autoren* og *Fassung letzter Hand*-idealet. DCM har flere sentrale refleksjoner rundt dette:

B. POINT OF DEPARTURE: 'COMPOSER' OR 'WORK'?

It may seem obvious that each work poses a set of problems intrinsic to that work only, depending on available sources, performance history, genre etc. [...] Other aspects, which need to be thought through before working out an appropriate methodology, are whether the critical edition is to focus on the creator or on the artefact. What is the editor's purpose and in what direction is the focus to be aimed? Is the composer the centre of attention or is it rather the work? These basic issues cannot be addressed straightforwardly until a definition of the terms 'composer' and 'work' has been established.⁷²⁴

Dette henger sammen med slik jeg tidligere har beskrevet hvordan syntesen har blitt utformet i dette avhandlingsarbeidet. For syntesen har blitt utformet basert på forskningserfaringen med det enkelte verk, hvor det dynamiske verkkonseptet har synliggjort hvordan verkene eksisterer i uavsluttede konstruksjoner og i ulike versjoner. I en slik individuell tilnærming til verket, ser vi for eksempel hvordan *Fassung letzter Hand*-idealet beveger seg ulikt fra verk til verk, og hvordan verkets autentisistetsnivå best skinner igjennom i ulike type kilder; herunder både stemmematerialer og eldre manuskripter. Derimot har vi etablert et betraktelig større kritisk blikk på Irgens-Jensens avskriftsvirksomhet. Det jeg i alt peker på da er at syntesen ikke er utformet som en bolk på de tre verker samlet. Det er dette som ligger til grunn for forskningsposisjonen i edisjonene og til grunn for hvordan jeg forholder meg til det dynamiske verkkonseptet i disse.

Gjennom enkelte metodiske elementer fra *critique génétique* har jeg også synliggjort hvordan kildestudiene til Irgens-Jensens verker har avdekket en helt særegen problematikk. Dette er en problematikk som kommer til syne når vi vurderer de sosiohistoriske omgivelser som omslutter Irgens-Jensens verker. I vurderingen av disse elementene ser vi at DCMs verkbegrepspraksis ikke strekker helt til i møte med det særegne sakstilfellet som kommer til syne i de andre⁷²⁵ kildene som kan relateres til komponisten. DCM fortsetter:

Most often an artefact is defined as being by one single creator; thus a symphony is most often written by one – and only one – composer. However, in some instances they might ask for help from professional copyists to carry out the instrumentation based on the composer's own personal short score. In this instance the understanding of 'composer' might include more than one person, but usually working under the auspices of the composer [...]. It seems that in these cases – and with this understanding of what 'composer' means – it is the artefact that is decisive for what is edited.⁷²⁶

Who the specific composer is, is of less relevance than the artefact; thus the focus is on the 'work' rather than the 'composer', since the opposite approach in the extreme would lead to producing a distorted work which the composer most likely would not have acknowledged. It seems somewhat absurd to remove phrases, bars, articulation or even instrumentation of a symphony that the composer had ordered others to provide.⁷²⁷

Utav DCMs redegjørelse ser vi at deres argumentasjon bygges på helt konkrete premisser og sakstifeller. Da er det også nærliggende å forstå det slik at de har valgt en edisjonspolicy utfra et stort sett med problemstillinger som har kommet til syne gjennom sitt mangeårige arbeid. Men de problemstillinger som kommer til syne i vurderinger av tilfellet Irgens-Jensen passer ikke særlig godt inn i DCMs redegjørelse. Det kan være ulike årsaker til dette. Men trolig peker det i retning av at de ikke har hatt en systematisk interaksjon

724 DCM 2013: 14

725 Andre kilder som intervjuer, programkommentarer, omtaler i oppslagsverk osv.

726 DCM 2013: 14–15

727 DCM 2013: 14–15

med den type problemstillinger som kommer til syne i Irgens-Jensens symfoni og med kritiske vurderinger av dirigentens rolle i slike tilfeller.

Gjennom nevnte metodiske elementer fra *critique génétique* har jeg synliggjort hvordan en mer overordnet drøfting rundt komponisten vil ha en klar overføringsverdi for videre edisjonsfilologisk forskning på Irgens-Jensen. Og slik vi senere skal se vil det også ha en klar overføringsverdi til senere edisjonsfilologisk forskning på andre norske komponister fra mellomkrigstiden. Avhandlingen løfter altså drøftingen opp på et mer generelt nivå for hvordan vi vurderer disse aspektene ved *Autoren Irgens-Jensen*, men også i forhold til andre autorer. En slik tilnærming stiller seg endog i et forhold til DCMs overordnede holdning:

The meaning of ‘work’ is more complex: a symphony is a complete entity – a whole work. [...] An edition has to decide whether its policy is to reflect a more conservative view emphasising the importance of the composer, thus omitting any possible external influences, or whether it centres the attention on the artefact as a whole, revealing the different creators’ collaboration to form the entire artefact. When it comes to melodrama, editors may tend to centre their attention on the ‘composer’ rather than on the ‘work’, which is quite contrary to the example of the symphony mentioned earlier. From an overall perspective this editorial policy seems inconsistent since the choice of method clearly depends on the complexity of the artefact: the more complex the framework of the artefact, the greater the tendency is to simplify the editorial process.⁷²⁸

Som vi kan observere av DCMs argumentasjonsgrunnlag, tillater de likevel visse nyanser for hvordan de vektlegger *Verket* ulikt i ulike sosiohistoriske domener. Dette peker derfor på noe helt sentralt for drøftingen i denne avhandlingen. For den overordnede drøftingen jeg nå adresserer retter seg ikke spesifikt inn som et motargument til det dynamiske verkbegrepet, da et slik verkbegrep heller relaterer seg til vurderingen av de enkelte tre verk. Men den overordnede drøftingen tar heller opp i seg et mer utvidet nedslagsfelt, for å blant annet peke på hvilke elementer som virker inn på en noe unyansert og ukritisk tradisjonsforvaltning.

I en edisjonsfilologisk sammenheng vil det være tilfeller hvor vi ikke vil kunne skille mellom komponistens opprinnelige intensjoner, hans eller hennes senere autografevisjoner eller fremmedes inngrep i verkene.⁷²⁹ Dette har vi sett enkelte eksempler på i forrige kapittel og vi skal se ytterligere eksempler på dette i neste kapittel. Med dette som utgangspunkt har vi behov for å etablere en forståelse for hvordan verk- og intensjonsbegrepet kommer til syne i Irgens-Jensens kompositoriske prosesser. Og vi må da også vurdere hvordan disse begrepene forholder seg verktilblivelse, revisjon, og komponistens sosiohistoriske omgivelser, slik vi har drøftet dette tidligere. Slike drøftinger tar derfor opp i seg fundamentale betraktninger på hvordan vi tilnærmer oss komponistens intensjons- og verkbegrep. I tillegg peker det også på hvordan jeg som redaktør forholder meg til disse begrepene.

Verkbegrepet blir her hovedsakelig forstått i forlengelsen av slik Lydia Goehr presenterer og behandler det, gjennom begrepet *Werktreue*.⁷³⁰ Samtidig skal vi også tillate oss å løfte inn andre stemmer inn i drøftingen, da Goehrs begrepsbehandling har skapt nokså motsetningsfylte diskusjoner i internasjonale musikkmiljøer.⁷³¹ Samtidig skal vi også sette denne begrepsbehandlingen inn i en relevant edisjonsfilologisk kontekst hvor forbindelseslinjene til dette prosjektet kommer til syne.

728 DCM 2013: 15

729 Vi vil derfor vende tilbake til DCMs redegjørelser senere i dette kapittelet.

730 Særlig gjennom *The Imaginary Museum of Musical Works* og *The Quest for Voice*.

731 « [...] today [...] the musical work-concept provides a major target for attack by musicians and musicologists. The case against the work-concept in music is made on the grounds of its allegedly unabated dominance or inherited status. It is made in the name of scholarship as well as of the suffering consumer, sometimes supported by reference to world traditions, and often presented as a brand new proposition. » (Strohm i Talbot 2000: 130)

3.3.1 En tilnærming til verkbegrepet

I en rekke publikasjoner gir Goehr en historisk innføring i, og filosofiske betraktninger på, *Werktreue*-begrepets tilblivelse og utvikling fra begynnelsen av 1800-tallet. Her drøfter hun hvordan konseptet gradvis vokste frem i et krysningspunkt, mellom nyetablerte praksiser på en side i møte med en rekke historiske endringer på den andre siden. Dog har dette standpunktet møtt nokså stor motstand innen internasjonal musikkforskning,⁷³² gjort særlig kjent gjennom kritikker av White^{733,734}, Talbot og Strohm. Talbot presiserer blant annet at:

[...] Goehr argues that although pre-1800 composers produced what we retrospectively call works, which function in today's repertoire exactly as post-1800 works do, the fact that these products were not structured by the work-concept at the time of their composition is important. Certainly, the fact that early composers preferred to refer to musical compositions by an appropriate genre title (sonata, overture, etc.) rather than a catch-all term such as 'work', which Goehr adduces as prime evidence, cannot be gainsaid as a generalisation. What is at issue, however, is the conclusion that one draws from this. In my opinion, the increased use since 1800 of the term 'work' (including synonyms such as 'composition' and cognates in other languages) points to something much broader than a belated embrace by composers, performers and audiences of declared works.⁷³⁵

Her må det tilføyes at Talbot oppfattes som en nokså myk kritiker av Goehrs standpunkt og han presiserer selv at hans kommentarer heller bør vurderes som en videreutvikling av Goehrs drøftinger. Derimot stiller Strohm seg betraktelig mer kritisk til Goehrs argumentasjon:

Texted music of Baroque era, for instance, could be much more 'autonomous' as an artistic endeavour than some instrumental music of the nineteenth century. The contrived theory that the emancipation of instrumental music helped the establishment of the work-concept also in the realm of vocal music depends on an assumption that the function of text and social relevance in vocal works changed radically around 1800, for which there is no evidence at all. On the contrary: the history of oratorio, opera, song and church music just after 1800 confirms the continuing relevance of external meaning and function in vocal music.⁷³⁶

Det hører med til vurderingen av disse å nevne at Strohms kritiske betraktninger var såpass dyptgående at Goehr tillot seg å komme med et tilsvarende⁷³⁷ til hans refleksjoner. Og tatt i betraktning Goehrs omdiskuterte standpunkt tillater jeg meg å føre noen av de kritiske røstene i fotnoter i dette kapitlet.

I henhold til Goehr innehar verkbegrepet en flerdimensjonal betydning i en romantisk-estetisk tenkning. Her bidro begrepet til å utvikle nye normer og forventninger til kunstmusikken som egen kunststart på en

732 «Certainly, the concept of the musical work has not always existed. Yet deciphering precisely *when* the work emerged has proved an immensely difficult task for musicologists. In particular, the publication of Lydia Goehr's *The Imaginary Museum of Musical Works*—in which she famously argued that the work-concept crystallized around 1800—has provoked an endless litany of modifications and outright rebuttals.» (Steingo 2014: 81)

733 White, H. (1997). "If It Ain't Baroque, Don't Fix It": Reflections on Lydia Goehr's 'Work Concept' and the Historical Integrity of Musical Composition." *Acta Musicologica* 69: 94–104

734 «The more I think about this reception history, the more difficult I find it to accept, insofar as it applies to European music of the late Baroque. I shall want to suggest that Goehr misreads the status and function of this music in three fundamental ways, all of which relate to her brilliant synthesis of music 'before and after' the emergence of a work-concept.» (White 1997: 97–98)

735 Talbot 2000: 169–170

736 Strohm i Talbot 2000: 138

737 «Whereas I chose in my *Imaginary Museum* to look back at the emergence of the work-concept from the perspective of 1800, Strohm urges me (and others) to look forward to 1800 from a historical juncture situated at least three centuries earlier.» (Goehr i Talbot 2000: 231)

side.^{738,739} På den andre siden bidro det samtidig til å etablere en ny standard for oppføringspraksis som fortsatt er virksom i vår tid.^{740,741} Goehr konsentrerer seg hovedsakelig om de konseptuelle og kunstfilosofiske implikasjonene av denne oppføringspraksisen.

I

På *en side* refererer *Werktreue* til en sentralisering av *Verket*. I denne tilnærmingen plasseres komponistenes arbeider i senter for utøvelsen av kunstformen selv. Dette innebar blant annet at verkkonseptet forankret komponistenes hele streben etter en absolutt musikk, som igjen førte til at de i større grad kunne etablere seg som kunstnerisk uavhengige.⁷⁴² En selvstendig kunstnerisk integritet ble derfor idealisert og frigjort fra det som tidligere hadde vært "redaksjonell" involvering fra utenforstående mesener. I alt bidro dette til at kunstmusikken dannet en egen autonomi hvor man mer fristilt kunne betrakte komponistenes musikk som en selvstendig kunstform.⁷⁴³ En slik frigjøring rettet seg dog ikke bare mot musikken og komponistene alene, men virket også inn på andre kunstformer. Elementer av dette kjenner vi også igjen fra Dadelsen som gjennom å sammenligne Goethe og Beethovens arbeidsmetoder synliggjør en parallell tilnærming til litterære tekster, slik vi kjenner det som *Texttreue*. Talbot legger blant annet følgende premiss til grunn for verkbegrepet:

Let us first examine the implications of Goehr's perceptive observation that prior to 1800 the use of the term 'work' (together with 'composition', *oeuvre*, *Werk* and all other synonyms and equivalents in foreign languages) to denote a single musical product is very rare. The truth of the observation can best be gauged by studying the incidence, before and after *c.* 1800, of the plural form 'works' in relation to individual composers. For the whole point of 'work' as a catch-all term is that it refers indiscriminately to products of any size, specification and purpose. It is as apt for a Beethoven bagatelle as for *Fidelio*. If we therefore speak of the 'works of Beethoven', we place under one roof musical products of widely contrasted types. The only conditions they have to satisfy are that (a) they are musical products of some sort and (b) Beethoven wrote them.⁷⁴⁴

Dynamikken som bidro til fremveksten og etableringen av *Werktreue*-begrepet må her forstås i en videre sammenheng.⁷⁴⁵ Som tidligere adressert i avhandlingen må vi også her ta den teknologiske utviklingen med i betraktningen. For med relativt nyetablerte lover for copyright⁷⁴⁶ satte en stadig økende musikkforlagsindustri

738 «My own 'central claim' is this: between 1780 and 1820, approximately, a genre-centred and performer-centred practice became a composer-centred one. [...] I should make it clear that I do not regard my own 'central claim' as antagonistic to Goehr's; indeed, it is complementary, even though my emphases are different. » (Talbot 2000: 172)

739 «This [...] implies the possibility that Talbot's 'composer-centredness' was relevant at a time when Goehr's work-concept was not, and indeed earlier. 'Composer-centredness' is in many ways apparent in historical circumstances where our knowledge of the status of work is limited. » (Strohm i Talbot 2000: 147)

740 «The steep and rapid rise in the relative importance of instrumental and absolute music after 1800 is predicated on the new-found belief that music need not (more radically formulated: music **should** not) hang on the coat-tails of another practice in order to be accorded the dignity and meaningfulness of high art. » (Talbot 2000: 172)

741 «Goehr circumvents the difficulty with a historical argument, distinguishing between the regulative use of the work-concept as seen from 'within the practice' and as seen from without. 'Practice' here is a historical notion (not the opposite of theory) which is largely concerned with subsidiary constitutive concepts, such as the tradition of concert performances or musical notation – traditions which might be fluctuating – whereas the 'regulative concepts function stably because they are treated as if they were givens and not 'merely' as concepts that have artificially emerged and crystallised within a practice'. Seen from without, however, the regulative concept can 'emerge' in a contingent and variously conditioned process. And this is what it did towards 1800. » (Strohm i Talbot 2000: 145)

742 Abrams-Husso 2020

743 «It seems, indeed, that the advances of both composer-centredness and a regulative work-concept are spread out over many centuries of Western history, in the same sense in which the bourgeoisie 'always rise'; this situation just cannot be historiographically controlled with one-line developmental models and philosophical categorisations. At the very least, the temporal distances over which astonishingly similar phenomena can be observed suggest drastic changes of pace. » (Strohm i Talbot 2000: 150)

744 Talbot 2000: 171

745 Se også Talbot 2000: 168–169

746 Viser til copyright-lovgivning som *The Statute of Anne* i England 1710, lovgivning i Danmark vedtatt år 1741, lovgivning i USA vedtatt år 1790, og lovgivning i Frankrike vedtatt år 1793. Viser også til <https://www.britannica.com/topic/copyright>

nye standarder til verk som skulle anses som utgivelsesverdige.⁷⁴⁷ Som en av flere faktorer i utgivelsesprosene økte kravene til notasjonsformens instruktive kapasiteter, hvor verkenes notemateriale nå måtte være fullstendig i takt med forlagsindustriens nye behov:

Developments in copyright laws and publication helped 'institutionalize' works as commodities separable from their performances. Developments in notation helped free composers from involvement in performance. But these developments only partially account for the extent to which many composers became strategically uninterested in the performance of their works.⁷⁴⁸

Det nedtegnede notematerialet søkte seg altså å være i en så «komplett» tilstand som mulig. Det vil si et kalligrafisk konkret og spesifikt notebilde som var utførlig notert ned til minste detalj. Dette gjaldt ikke bare verkets noter og rytmikk, men også i samtlige av musikkens parametere, som artikulasjon, dynamikk og instrumentasjon m.m. Om vi da ser dette i lys av Dadelsen er det naturlig å belyse den historiske relasjonen mellom *den preskriptive notasjonsformen* på en side og *Fassung letzter Hand*-prinsippet på den andre. Siden dette kildekritiske prinsippet er konsistent med *versjonsutvikling* vil en slik utvikling først og fremst manifestere seg i notasjonen, hvor komponistens interaksjon med egen notasjon driver verkprosessen fremover i tid. Prinsippet betinger altså en lineær utvikling hvor det kompositoriske materialet gradvis blir mer og mer konkretisert fremover i kildene. Dermed kan man også følge utviklingen av notetekstens detaljgrad, hvor den gradvis utvikler sine instruktive kapasiteter frem til et målbart endespunkt. En endelig sisteversjon. Utformingen av denne vil da avspeile komponistens fullstendige intensjon med verket, som for så vidt også ligger implisitt i den preskriptive notasjonsformens natur.

Men et slikt ideelt scenario danner også en forventning til verket som *en statisk gjengivelse* av komponistens siste sanksjonerte intensjon⁷⁴⁹. Med andre ord, et konkretisert punktum som sluttstiller komponistens lange prosess med å foredle og tilskipe verket frem til sin endelige form.⁷⁵⁰ I en slik utledning er det naturlig å vurdere hvorvidt vi faktisk kan betegne *Canto d'omaggios* hovedkilde (A)-OM, som en reell *Fassung letzter Hand*-kilde. Stemmematerialet ble som vi husker utformet fra den reviderte versjonen som foreligger i den eldste partiturlilden A, men (A)-OM er også den eneste kilden som inkorporerer revisjonspunktet ved øvetall 10 i blekk. Sånn sett avspeiler (A)-OM både den eldste sanksjonerte verkteksten i tillegg til å legemliggjøre det siste revisjonspunktet fra komponistens hånd. Om vi vurderer disse aspektene ved (A)-OM ser vi at det faller litt på utsiden av Dadelsens definisjon av begrepet, da han i all hovedsak knytter det til en spesifikk arbeidspraksis hos Beethoven. Det vi derimot vurderer i (A)-OM er en kombinasjon av den opprinnelige sanksjonerte noteteksten, i tillegg til komponistens siste revisjonspunkter. Sånn sett kan man også hevde at dette ikke er nok til å betegne kilden som en legemliggjøring av en *Fassung letzter Hand*-kilde, da den på ingen måte avspeiler en stringent kompositorisk prosess hos komponisten. Nå trekker jeg derimot ikke dette inn i diskusjonen for å drøfte den virksomme prosessen bak *Fassung letzter Hand*-prinsippet. Men jeg

747 «The interesting thing is that, to the best of my knowledge, we have to wait for the collected editions of selected composers issued by Breitkopf & Härtel precisely around 1800 to see 'works' used in the plural with this sense. Samuel Arnold's collected edition of Handel's music (1787–97), the grandfather of such enterprises, eschews the word completely, but we encounter it in 1798, when the Leipzig firm inaugurates its *Oeuvres complètes* [sic] of Mozart, followed in 1800 and 1803 by similarly titled series devoted respectively to the music of Haydn and Clementi. It soon becomes normal to use 'work' and 'composition' in this non-specific sense. As Goehr remarks, the shift of usage brings music into line with literature (originally, 'composition' was understood more as a literary than, as today, a predominantly musical term) and the fine arts.⁵ Indeed, it serves to equate music with the other arts and thereby elevate its status, causing the composer (and, in some circumstances, the performer) to be perceived as an artist rather than an artisan.» (Talbot 2000: 171–172)

748 Goehr 1992: 229

749 «The second main weakness of the hypothesis centring on 1800 is its ambivalence of historiographical purpose. Some of Dahlhaus's and Seidel's characterisations of the post-1800 work-concept were conceptual, for example, the idealist invocation of a composer's intention; others were material or notational, such as that of finiteness of the text; yet others social, such as that of autonomy from external functions. Many of these definitions were negative: the absence of social function, of text-relatedness, of performative freedoms, of patronage, and so forth, was considered just as significant as the presence of structural unity, of compositional intention, etc.» (Strohm i Talbot 2000: 136–137)

750 «The existence, since the nineteenth century, of effective copyright protection has not only safeguarded composers' financial interests but also validated their claims to authorship.» (Talbot 2000: 179)

adresserer dette for å sette premissene for hvordan man tilnærmer seg og forstår *autentisitetetsbegrepet* i dette forholdet. For når vi nå erfarer hvordan autentisitetsnivået synker over de ulike avskriftskildene, og hvordan notetekstene endrer seg ulikt fra kilde til kilde, griper det også inn i hvordan vi forstår verkbegrepet hos Irgens-Jensen.

II

På *den andre siden* refererer også *Werktreue* til musikernes troskap til den nedfelte noteteksten. I et slikt syn kan verket her blir forstått som en statisk gjengivelse av komponistens vilje med verket. Dog kan noteteksten inneha og muliggjøre utallige realiseringer av komponistens absolutte intensjon, slik også Haynes formulerte dette i et tidligere sitat. Goehr argumenterer følgende om *Werktreue*-idealets påvirkning på komponistenes arbeids- og notasjonspraksis, og synliggjør i tillegg følgende om begrepets innvirkning på det oppføringspraktiske feltet:

[...] musical works as abstract concepts *required* adequate realization in performance if they were to prove themselves worthy of being called 'works of fine art'. Adequate realization depended upon there being interpreters of works devoted to the task of realizing works through the medium of performance. The ideal of *Werktreue* emerged to capture the new relation between work and performance as well as that between performer and composer. Performances and their performers were respectively subservient to works and their composers.

The relation was mediated by the presence of a complete and adequate notation. The only duty of liberated composers was to make it possible for performers to fulfil their role; they had a responsibility to make their works performable, and they did this by providing complete scores. This duty corresponded to the need, captured in aesthetic theory, for reconciliation of the abstract (the works) with the concrete (the performances). The comparable duty of performers was to show allegiance to the works of the composers. To certify that their performances be of specific works, they had to comply as perfectly as possible with the scores composers provided. Thus, the effective synonymy in the musical world of *Werktreue* and *Texttreue*: to be true to a work is to be true to its score.⁷⁵¹

Som tidligere nevnt i dette kapitlet har premisset for Goehrs utledning blitt nokså kritisert av mange. Vi ser at Goehr blant annet legger et premissbetont grunnlag for verkene og knytter dette til verkbegrepets fremvekst etter 1800-tallet. Her har både Talbot, Strohm og White argumentert for en rekke motsetningsforhold som Goehr tilsynelatende ikke inkluderer i sin refleksjon. Talbot peker blant annet på at:

Identifying works primarily with the artists performing them was also much more common before 1800. For a start, the performer is, quite literally, visible in a way that the composer is not. Moreover, any convincing performance is founded on the illusion that the executant is a creator, if not **the** creator, of the music presented.⁷⁵²

Talbot poengterer også følgende i sin videre utledning:

The eclipse of the composer by the performer is evident from the extreme rarity with which the quality of a composition and the quality of its execution are distinguished. It is in fact a mark of the composer-centredness of our musical culture today that we find it easy to say that a fine new composition by composer X has been inadequately presented by performer Y. However obvious to us, such a distinction was foreign to the reception of Western art music by lay audiences prior to 1800, for whom composition and performance shaded into one another, a confusion abetted by the

751 Goehr 1992: 231

752 Talbot 2000: 175–176

wider scope accorded to improvisation.[...] In contrast, the public profile of the pre-1800 composer was low, often astonishingly so. It would have been lower still, had composers not taken the lead in presenting their works before audiences, thereby revealing by their presence as performers what might otherwise have remained hidden in the shadows.^{753,754}

Til tross for Talbots utvidede refleksjon av verkbegrepets fremvekst i vekslingen mellom komponist og utøver, er det likevel Goehrs essens jeg velger å trekke ut av dette. Som et utgangspunkt og en grunnleggende erkjennelsesramme for dette prosjektet har jeg lagt Goehrs argumentasjon til grunn for verkbegrepet, i min forståelse av Irgens-Jensens verkbegrep, samt i mitt arbeid med å fremstille utgaver av Irgens-Jensens verker. Dog er jeg klar over at hennes refleksjon er en tilbakeskuende refleksjon, som vi også tilskriver de forgagne komponister og verk. Talbot synliggjør dette i følgende utsagn:

By calling any piece of music indiscriminately a 'work', we insist on its standardised function in relation to the oeuvre of its composer. [...] To my mind, that is the real novelty and significance of the work-concept as Goehr describes it. The artefact remains exactly the same; but after 1800 we look at it in a different way (whether as composers, performers or listeners), and so, in that special sense, it 'changes'.⁷⁵⁵

Our focus is no longer on the individual work that we credit to a given composer: it is on the individual composer to whom we ascribe given works.⁷⁵⁶

Likevel er det prekært for meg å legge til grunn det oppføringspraktiske feltets tilnærming til begrepet og en forventet troskap fra musikerne til det nedfelte verket, slik Goehr argumenterer for. Med andre ord realiseres verket slik det foreligger gjennom notasjonen, innen det oppføringspraktiske domenet.

I dette synet ser vi at Goehr legger til grunn en aktiv opprettholdelse av ideen om at verker legitimeres og manifesteres først gjennom fremførelser av dem. Men om vi vurderer en slik argumentasjon i lys av de *deskriptive* og *preskriptive* notasjonsmåtene, blir det avgjørende å argumentere for en dialektisk begrepsforståelse. Som tidligere nevnt bør komponistenes notasjonsgjerning ikke betraktes isolert, men i en videre forståelse av de kontekstuelle sammenhengene *notasjonsgjerningen* har forløpt i. Og i en slik betraktning stiller Haynes' historiske innføring av det preskriptive notasjonsmodiet seg i et aktivt forhold til realiseringen av *Werktreue*. For i denne tilnærmingen besitter noteteksten all nødvendig informasjon som vil realisere en ideell fremførelse av verket. Komponisten søker altså å oppnå større kontroll i formidlingen av det, gjennom samtlige nedfelte detaljer i notasjonen. Dette står i klar motsetning til den deskriptive notasjonspraksis hvor komponisten inviterer musikerne inn som en medkomponerende aktør i *verket*.⁷⁵⁷

I sin redegjørelse av verkkonseptets utfoldelse i romantikken setter Goehr *Werktreue*-idelaet i klar tilknytning til begrepet *aufführungspraxis*.⁷⁵⁸ Goehr skildrer her hvordan den preskriptive notasjonspraksisen dannet

753 Talbot 2000: 176–177

754 Se også Talbot 2000: 181. «The composer-centredness of musical life has had, finally, a profound effect on the way composers, in the course of their careers, construct an oeuvre. Prior to 1800 the great majority of composers, even the most highly admired, were specialists. Positive feedback from patrons, publishers and audiences caused them to produce more of the same rather than to venture into new territory.»

755 Talbot 2000: 181

756 Talbot 2000: 180

757 Dette til tross for at det finnes flere eksempler på komponister innenfor den deskriptive notasjonsformen, som også reviderte og bearbeidet egne verk (Dadelsen, 1961: 4–5)

758 «Continuity between roles was possible in part because early performance practice was conditioned by the expectation that musicians would bring to fruition a fully shaped composition through performance. Walter Wiora calls this practice *Ausführungspraxis* to distinguish it from the modern category *Aufführungspraxis* [...] *Aufführungspraxis* [...] is conditioned by the expectation that compositions be fully composed prior to performance, an expectation that releases performers from the obligation – indeed it forbids them – either to embellish or improvise, i.e. creatively to compose the music in performance. In this *Werktreue* practice performers are obligated to comply as perfectly as they can with the composers' fully notated scores and to interpret faithfully the works they perform.» (Goehr 1998: 139)

forgreininger inn det som senere dannet kimen i en moderne oppførelsespraksis. I denne nye arbeidspraksisen var verket fullstendig ferdigkomponert før fremførelsesøyeblikket, noe som førte til at musikerne måtte operere innenfor et nyetablert domene, som nå skilte seg fra tidligere fremførelsespraksiser.⁷⁵⁹ Goehr peker også videre på at en slik nyetablert arbeidspraksis grep også inn i musikernes interpretasjonstilnærming, og som igjen førte til et skille. For interpretasjonstilnærmingen er uløselig tilknyttet de deskriptive og preskriptive notasjonsmåtene på henholdsvis hver sin side. Goehr konkluderer derfor følgende om hvordan en interpretasjonstilnærming i en preskriptiv notasjonsmodus evner å møte, og til slutt forløse, *Werktreue*-idealet:

Room was to be left for multiple interpretations, but not so much room that interpretation would or could not be freed of its obligation to disclose the real meaning of the work. A performance met with the *Werktreue* ideal most satisfactorily, it was finally decided, when it achieved complete transparency. For transparency allowed the work to 'shine' through and be heard for itself.⁷⁶⁰

I Goehrs redegjørelse ser vi nå en prinsipiell grunnholdning hvor idealet for fremførelsene krever at utøvere søker å nå et fullstendig transparent nivå under formidlingen av verkene. Dog er vi fullt klar over at en slik transparenthet er umulig å oppnå i enhver hermeneutisk prosess.⁷⁶¹ Allikevel foreligger dette kompromissløse idealet fast i det som er en forventet teksttrohet fra utøverne.

I tillegg observerer vi igjen denne prinsipielle tilnærmingen til verket som, i klar kontrast fra en deskriptiv notasjonspraksis, kan forstås som en statisk gjengivelse. Med andre ord, en verkhet med et bundet innhold, hvor verknarrativet heller aldri er i stand til å bli endret fra oppførelse til oppførelse. På dette stadiet venter verket kun på å bli forløst gjennom nye mulige fremførelser, hvor det realiseres på måter som samtidig er tro mot noteteksten og verkets bundne innhold.

Tidligere i avhandlingen pekte jeg blant annet på Sørbøs argumentasjonsføring om at verket er utømmelig for et ubegrenset antall potensielle fremføringer. Her drøftet jeg hvordan verket kan realiseres på ulike måter fra gang til gang og understreket at dette først og fremst handler om hvordan musikerne tar stilling til selve teksten. I en slik stillingtagen er det viktig for meg å understreke at en «ideell» fremførelse blir ikke til av seg selv. For selv om verket og notasjonen allerede holder på det som *kan bli* til en ideell fremførelse, krever det likevel at musikerne *selv* må tilnærme seg noteteksten kritisk og *ta stilling til den*. Da drøfter vi i større grad ulike aspekter ved fortolkningsarbeidet. Dette for å i det hele tatt kunne nærme seg verkets mening og komponistens intensjon med de ulike komponentene i verket, og i forhold til verket som helhet. Dette står helt på linje med Goehrs stillingtagen og representerer dermed ikke noe nytt. Men slik jeg allerede indikerte tidligere drøfter heller aldri Abbate den forståelsesflaten som kommer til syne gjennom verkets notetekst, i sin behandling av *Werktreue*. Her hevdet jeg at hun heller tvert imot undervurderer denne dimensjon ved å fokusere noe entydig på «listening and performing». Abbate skriver blant annet:

There are differences between listening and performing that should not be ignored; the former hardly involves the same responsibilities and anxieties as the latter. One can more readily depart mentally from hearing music than from performing it, though mulling over the bank balance while your hands continue the sonata by themselves is not unheard of.⁷⁶²

759 «Musikeren ble vurdert etter skillet mellom å kunne og å vite. Var han kun i stand til å fylle ut en gitt generalbasslinje (å kunne), eller kunne han også improvisere (å vite)? Improvisasjon ble betraktet som å komponere i sanntid med fremføringen (Goehr, 1998: 138), og høstet langt høyere anerkjennelse enn den rene utøveren. Walter Wiora har kalt denne før-moderne praksisen med sammenvevd komponist-og utøverrolle for *Ausführungspraxis*, til forskjell fra det mer moderne begrepet *Aufführungspraxis*.» (Sørbø 2017: 2)

760 Goehr 1992: 232

761 «Furthermore, taking into account the ideals of musical practice means that a performance may seek perfection but in reality can never attain that ideal. A perfect performance of a work, therefore, is not a prerequisite for that work's identification and not part of the work-concept. The definition depends on the actual creator, the work, the genre and even the historical context in which the work was created.» (Hauge 2003: 53)

762 Abbate 2004: 511

I vurderingen av Abbates drøftinger er det nærliggende å advare om å utelukkende knytte begrepsbehandlingen opp til en lydlig og klanglig manifestering av verkene. Dette av to hovedårsaker. Slik jeg nå har pekt på i forrige kapittel finnes det ikke grunnlag for å hevde at Irgens-Jensen automatisk så for seg (ur-)fremførelser av sine verk, i det øyeblikket han gikk i gang med å komponere dem. Dette ville i så fall være å tilskrive komponisten intensjoner som vi på ingen måte har musikkhistorisk eller statistisk grunnlag for å hevde. I tillegg er det nærliggende å understreke at edisjonsfilologen og dirigenten deler en rekke fagmetoder. For i senteret av alle dirigenters tilnærminger til en notetekst, ligger studiene og analysene av den. Langt på vei vil jeg hevde at *Verket* kan også manifestere seg via å lese det og studere det. Og i denne manifestasjonen kan også verket «høres» og oppfattes med sine mer eller mindre gode og dårlige egenskaper, som dets styrker, svakheter og utfordringer. Dette kan for eksempel dreie seg balanseproblematikk, intonasjonsproblematikk, korrekturfeil, utfordrende stemmeføringer, samspillsproblematikk relatert til uheldige avstander i orkesteret osv. Dirigenter og musikere kan i veldig stor grad perspektivisere seg inn i slike problemstillinger, selv før de manifesterer seg gjennom en klanglig realisering. En slik argumentasjon stiller seg også på linje med Lebrave som presiserer at:

[...] modern music scores [...] become unnecessary when the elaboration of the written text is sufficient to enable a virtual reading without the need to perform the phonatory movements. The written text becomes fully autonomous only with the advent of silent reading, which makes performance superfluous. One might argue that a trained musician is able to read a score mentally, just as a reader reads a novel silently. But it is unlikely that musical scores will ever undergo the same evolution as written texts, with mental reading supplanting performances of the work.⁷⁶³

Lebraves observasjon er slående og i høy grad relevant i forhold til hvordan vi vurderer notetekstlige utviklinger i kildene. Tatt i betraktning Lebraves tidligere drøftinger omkring tekstlige endringer innen teaterlitteraturen, ser vi også hvordan ulike aspekter kommer til syne. Særlig når vi vurderer hvordan metodiske tilnærminger i edisjonsfilologi til stadighet vil være preget av det fagdomenet den filologiske forskningen tar opp i seg. Lebraves argumentasjon stiller seg først og fremst i et forhold til Abbates noe ensidige fokus på «listening and performing». Men i tillegg griper Lebrave også inn i hvordan vi forholder oss til og forstår *Verket* i en sosiohistorisk kontekst. Herunder hvordan et arbeid med et verk i en sosiohistorisk kontekst vil utfolde seg ulikt innen ulike kreative drøftinger og disipliner, som i litteratur og musikk. Lebrave konkluderer også med følgende:

But it is impossible to avoid a paradox that is seemingly inherent to theatre and to the performing arts in general. Clearly, the instructions for a future performance are not the performance itself. Performance is ephemeral, disappearing as soon as it is produced, as Vitez emphasized. As with novels or poems, the genesis of a staging leaves traces of the creating process, but the result of this process vanishes forever at the very moment it comes to fruition. In contrast, in written prose or poetry, the genetic process terminates in a fixed durable product. Therein lies the paradox.⁷⁶⁴

Til tross for at Lebrave drøfter dette innen en kritiskgenetisk kontekst, er Lebraves standpunkt likevel høyst overførbart til hvordan vi forholder oss til verkbegrepet. I tillegg vil alle de tidligere nevnte variabler som balanse-, intonasjons- og samspillsproblematikk, alltid være i endring i forhold til hvordan verket realiseres i konsertsal til konsertsal, fra orkester til orkester, og ikke minst fra dirigent til dirigent. Alle dirigenter og musikere er for så vidt innforstått med dette. Dette spiller derfor inn på hvordan vi legger hovedvekten på et verkbegrep som hovedsakelig defineres gjennom det noterte partituret, og i mindre grad gjennom

763 Lebrave i Kinderman & Jones 2009: 79

764 Lebrave i Kinderman & Jones 2009: 79

stemmematerialet.^{765,766} Først og fremst forholder vi oss til partituret fordi det også er den kildetypen komponisten hadde foran seg når hun eller han komponerte verket. Og i en slik tilnærming stiller vi oss derfor ikke automatisk *ukritisk* til alle dirigentinskripsjoner som er ført i kilden. Men vi søker først og fremst å komme i en primær kontakt med komponistens notetekst alene, før vi eventuelt tar stilling til tidligere dirigenters refleksjoner i etterkant. Da kan noen med rette hevde at vi også stripper verket fra en oppføringspraktisk kontekst og hvor tidligere dirigenters bemerkninger anses som uvesentlige. Her vil jeg da tillegge at jeg på ingen måte hevder at tidligere dirigenters bemerkninger er uvesentlige. Men vi må skille. For flere av tidligere dirigenters bemerkninger, *dog ikke alle*, var nok høyst vesentlige den gang. Men, flere av bemerkningene *kan* være uvesentlige nå. For våre omgivelser og historisitet fortøner seg naturligvis annerledes nå enn da. I tillegg vurderer vi tidligere dirigenters bemerkninger også kritisk og behandler disse individuelt fra hverandre. Observerer vi at en tidligere dirigent har justert en korrekturfeil, som et manglende #- eller ♭-fortegn, er det større sannsynlighet for at vi bevarer en slik endring, fremfor dynamiske justeringer i partituret. Dette peker tilbake på et stadig tilbakevendende element. For vi tar alle stilling til teksten på mer eller mindre ulike måter. Selv i musikk som er tungt konvensjonsbasert og stilistisk forankret i sterke fremføringstradisjoner, vil manifestasjonen og realiseringen av verkene fortøne seg ulikt hver eneste gang. Talbot trekker også lignende konklusjoner og åpner for en ny dimensjon som angår fortolkning:

In Western art music there is a tolerated (indeed, necessary) contradiction between the knowledge that a musical performance is an operation dependent for its existence on an earlier, invisible operation (composition) and the fiction, in which executants and audiences share, that the performance is itself an act of creation. This is the reason why those relatively few elements that are (or can be presented deceptively as being) improvised tend to be highlighted in a performance. The resistance by performers to the idea, proposed by Stravinsky and others, that the 'interpretation' of a musical score should be replaced by its mere 'reproduction' becomes very understandable in this light.⁷⁶⁷

I Talbots resonnement ser vi hvor vi kan plassere den nødvendige partiturtilnærmingen som jeg nevnte ovenfor, i tilknytning til det edisjonsfilologiske og dirigentfaglige domenet. Rettere sagt synliggjør han hvordan denne tilnærmingen eksisterer mellom *Verket/komponisten* på en side og *publikum* på den andre.

I tilknytning til Goehrs ovennevnte argumentasjon⁷⁶⁸ ser vi også konturene av enkelte kritiske motspørsmål som spiller direkte inn i sentrale deler av dette prosjektets avdekkede problematikk. For når vi nå er kjent med en *Fassungs-* og autoriseringsproblematikk som både springer ut av Grüner-Hegges omtalte redegjørelser, og Irgens-Jensens usystematiske⁷⁶⁹ revisjonsarbeider, blir det sentralt å imøtegå Goehrs argumentasjon med enkelte relevante motspørsmål. For hvordan vil en «utilstrekkelig» interpretasjon av et forelagt verk kunne være illojal mot verkets «sannferdige og utvetydige mening?» Hvordan vurderes dette? Og har det da i det hele tatt vært mulig å erfare *ikke-transparente* fremførelser av Irgens-Jensens verker? Dette er relevante spørsmål som søkes besvart når vi nå skal vurdere hvilke grunnleggende parametere som har virket inn i etableringen av Irgens-Jensens verker over tid. Nettopp fordi spørsmålene eksponerer en iboende konflikt med idealet om en statisk gjengivelse av komponistens verker, i tillegg til at de evner å avspeile komponistens sanksjonerte intensjoner. Spørsmålene blir derfor særdeles relevante når en slik statisk gjengivelse av notetekstene ikke eksisterer i konsistent grad og hvor de synliggjør den autoriseringsproblematikk som har kommet til syne

765 Dette til tross for at vi nå har erfaringer av at stemmematerialene til Irgens-Jensens verker, som er ført eller autorisert i hånd av ham selv, kan vel så godt holde verket i tilfredsstillende grad. Særlig der hvor de siste partituravskriftene svikter.

766 Dette er naturligvis en stor selvfølge for de fleste, men for ordens skyld: Irgens-Jensen komponerte ikke verket igjennom stemmematerialet først, for så å ferdigstille partituret i etterkant.

767 Talbot 2000: 176

768 «Room was to be left for multiple interpretations, but not so much room that interpretation would or could not be freed of its obligation to disclose the real meaning of the work. A performance met with the *Werktreue* ideal most satisfactorily, it was finally decided, when it achieved complete transparency. For transparency allowed the work to 'shine' through and be heard for itself.» (Goehr 1992: 232)

769 Talbot trekker her frem et viktig element. Han peker blant annet på følgende aspekt: «We are nowadays disappointed if a composer's works evidence no 'progress' in the light of their advancing years and the evolution of the musical language as a whole.» (Talbot 2000: 180)

gjennom Grüner-Hegges uttalelser. I lys av disse er det dessverre grunnlag for å hevde at det har vært mulig å erfare ikke-transparente fremførelser av denne komponistens verker.

Samtidig melder det seg et behov for å adressere intensjonsbegrepet nærmere, slik vi ser dette begrepet står under press i vurderingen av komponistens *Symfoni i d-moll*. For hvem er egentlig i stand til å definere *hva* som er komponistens sanksjonerte intensjon, når vi nå er etterlatt med et inntrykk av en komponist som protesterer og en utøver som allikevel endrer? Dette kommer vi senere tilbake til i dette kapittelet.

Om vi nå vurderer de avdekkede resultater fra kildeanalysene i lys av ovennevnte, ser vi klare tegn til et verkbegrep som på en side går fra å være noe svært konkret til å bli noe som avtar og blir til noe tilsørt i utformingen, i de senere avskrifter. På den andre siden kan vi også observere et verkbegrep som kommer under et visst press fra den oppføringspraktiske tilnærmingen, særlig om vi vurderer tilfellet med *Symfoni i d-moll* i denne sammenheng.⁷⁷⁰ Det kan være ulike underliggende årsaker til at dette skjer. Som tidligere nevnt kan det være at *Verket* blir mindre konkret forvaltet av komponisten fordi han selv tviler og er lite motivert for å etterfølge, og forankre, revisjonsfasene til de omtalte verk. Revisjonsfaser som da skulle evnet å inkorporere verkens detaljgrad i tillegg til de nytilførte endringene (variantene), i én og samme høyaumentisk sistekilde. En slik forventning stiller seg da i et forhold til de arbeidsmetoder Dadelsen i stor grad argumenterer for. Men på motsatt side observerer vi samtidig hvordan det oppføringspraktiske feltet *også* har hatt en svært fleksibel og formativ tilnærming til Irgens-Jensens orkesterverker. Slik jeg tidligere har antydnet i avhandlingen er det lite ved Grüner-Hegges omfattende mengde med inngripende og gjennomreviderende tilnærming som hadde blitt akseptert av samtidskomponister i vår tid. Og det er derfor disse problemstillingene er av så pass særskilt interesse for oss nå. Fordi det gir oss et innsyn i en kapellmestertradisjon som har eksistert inn i etterkrigstidsmodernismen og helt opp til vår egen tid. Her skal vi senere se eksempler på hvilke historiske årsaker som ligger til grunn for at en slik praksis har vært aktivt opprettholdt, side ved side med den preskriptive notasjonsformen, hvilket samtidig peker på et paradoks.

I denne flersidige tilnærmingen til verkbegrepet har utøveren blitt istandsatt med nye og ytterligere flere innganger for interpretasjon og realising av verkene, enn den formen verkene opprinnelig har eksistert i. Og det er gjennom kildekritiske funn og vår forståelse av dirigentens rolle⁷⁷¹, at vi oppfatter hvordan utøverens vide tilnærming har bidratt til å skape ikke-transparente fremførelser av komponistens verk.

Når vi i summen av dette opplever at komponistens verkbegrep settes under et slikt press, er det nærliggende å spørre seg hvorvidt kildene da er i stand til å avspeile komponistens fullstendige intensjoner rundt verkene. I denne innfallsvinkelen aner vi konturene av en autoriseringsdebatt som er helt påkrevd når vi videre drøfter og vurderer tilfellet Irgens-Jensen. Vi skal i et senere kapittel også se eksempler på at dette også er overførbart til Irgens-Jensens samtidige medkomponister.

3.3.2 En første tilnærming til intensjonsbegrepet

The work as an entity represented in one single source never existed, and it is a challenging task to decide how to represent the work in a modern edition.⁷⁷²

Et springende punkt for vår vurdering videre påkrever samtidig en kritisk tilnærming til selve intensjonsbegrepet. For dette må også settes i en utvidet forståelse. For det første, når vi drøfter og anvender begrepsparet *komponistens intensjon* er det samtidig viktig å understreke at begrepsparet opererer også ofte sammen med ordene «siste» og «sanksjonerte». Og slik jeg allerede har antydnet ser vi særlig eksempler på at begrepet «*siste sanksjonerte intensjon*» i mindre grad treffer Irgens-Jensens arbeidspraksis. For hvordan kan en redaktør

770 «However, we like to think that [musical works can be autobiographical], consciously or not, [and] a musical composition reflects the state and course of a composer's inner life.» (Talbot 2000: 180)

771 slik dette nå har blitt avdekket i tidligere kapitler.

772 DCM 2013: 18

definere komponistens siste vilje, et endelig slutt punkt i et arbeid, når vi samtidig observerer at komponisten selv ikke er helt i stand til det? Og hvordan skiller vi komponistens sanksjonerte vilje for disse verkene, fra utøverens? Slike betraktninger blir særlig relevante når vi for eksempel vurderer revisjonshistorien til *Symfoni i d-moll*. Hvordan behandles så en sanksjonert vilje i *Irgens-Jensens verkproduksjon*? DCM tegner et utfordrende bilde for slike vurderinger:

As mentioned earlier one might argue that the focus is on the composer as the creator of the artefact and that the editor seeks to reproduce the intentions of the composer. However, in some instances this approach is rather prohibitive for a successful result – in particular when composers have handed over the more technical aspects of the compositional work such as orchestration to assistants or having to collaborate with others concerning text, staging or scenography. When it comes to melodrama it seems advantageous to focus on the ‘work’ rather than the ‘composer’. Yet this approach is just as feasible when dealing with a symphony – the focus should be on the work and not on the composer, though that might suggest creating a distance to reflecting the composer’s intentions concentrating on the work in itself and by itself. That is precisely one of the reasons why text critics such as Jerome McGann (1983) and musicologists as James Grier (1996) and Jeffrey Kallberg (1990) promote a context-related approach to editing.⁷⁷³

På et mer generelt nivå stiller jeg meg på linje med DCMs argumentasjon. Og slik vi ser det fremgå av deres argumentasjonsføring er redegjørelsen både generell i sitt nedslagsfelt, i tillegg til at den sentrerer seg rundt nokså spesifikke problemstillinger. Men deres argumentasjonsføring er som tidligere nevnt ikke overførbart til *Irgens-Jensens Symfoni i d-moll*. For en slik metodisk tilnærming ville heller bidratt til å avkorte et helt sentralt informasjonsvindu til verket og komponistens arbeid i denne. Om man heller skulle ha opprettholdt DCMs tilnærming til *Irgens-Jensens symfoni* er det nærliggende å spørre seg «hvem sitt ærend vil edisjonsfilologen gå i da?» *Komponistens* eller *Dirigentens*? Vi er kjent med komponistens holdninger til dirigentens revidering, men edisjonsfilologen kan ikke stille seg likegyldig til komponistens reaksjoner, eller omtaler og skriftshandlinger i de andre kildene. I det som er et unikt *casestudy* på *Irgens-Jensen* og hans verker, er jeg ikke fullstendig overbevist om at det alltid vil være like produktiv å gå inn for å adskille begrepene *Verk* og *Komponist*, i alle tilfeller. Så kan man hevde at *Symfonien* representerer et særtilfelle og at min fortolkning av komponistens vide prosesser i en rekke kilder, tar nettopp utgangspunkt i disse for å etablere en forskningsposisjon basert på dette verket alene. Videre kan man hevde at dette ikke er overførbart på andre verker av *Irgens-Jensen* fordi disse verkene vil falle på utsiden av studiet i dette forskningsprosjektet. Dette vil være et kritisk aspekt ved det hele. I tillegg advarer DCM mot å fokusere overdrevent på komponisten fremfor verket, da «*this opposite approach in the extreme would lead to producing a distorted work which the composer most likely would not have acknowledged*»⁷⁷⁴. Overført til *Irgens-Jensens symfoni* vil jeg derimot hevde det motsatte. Om man utelukkende fokuserer på verket alene, frykter man å gjengi en utgave som ikke stiller seg kritisk nok til verkets påvirkninger eller bevegelser. Dette inkluderer de påvirkninger komponisten motsatte seg og som kanskje virket gjennom et helt kunstnerskap.

Dette leder oss over i en annen refleksjon. Denne peker på at Grüner-Hegges formative tilnærming til en rekke verker er og blir en gjennomgående praksis vi blir nødt til å forholde oss og ta stilling til, i de sammenhenger vi drøfter relaterte verk.

Om vi skal behandle komponistens intensjonsbegrep i en slik sammenheng, må begrepet behandles med ytterste varsomhet. *Det kritiske* må være den veiledende parameteren for hvordan intensjonsbegrepet vurderes og behandles videre i hvert enkelt verk. Med andre ord, kan vi ikke på noen måte uniformere eller tviholde på en og samme tilnærming til intensjonsbegrepet til *samtlig*e av *Irgens-Jensens* verker. Dette stiller

773 DCM 2013: 15–16

774 DCM 2013: 15

seg derfor i forhold til DCMs fokus på *Verket* kontra *Komponisten*.⁷⁷⁵ Altså det enkelte verk, fremfor en prinsipiell tilnærming som skal anpasses alle verk av samme komponist. I en slik bred tilnærming, hvor man møysommelig studerer og analyserer nyansene i det eiendommelige ved de ulike verkene, må man samtidig være åpen for *alle potensielle utfall* i komponistens bearbeiding av disse.

Det betyr at vi samtidig må være åpne for at komponisten også kan ha valgt å være kreativ med det kompositoriske materialet videre, slik det kommer til syne i komponistens renskrifter, avskrifter og ferdigreviderte versjoner. Især gjelder dette Irgens-Jensens avskriftsarbeid, slik vi har sett enkelte varianter komme til syne i de presenterte eksempler tidligere i avhandlingen.

I observasjonene av disse er det særlig komponistens stilistiske utvikling som er av stor interesse å følge videre. Her kan den stilistiske utviklingen både gjelde en kompositorisk stil, så vel som hans notasjonsstil og arbeidspraksis. Og i vurderingen av disse er det ytterst sentralt at vi samtidig erkjenner at det også kan ha vært noe kvalitativt ved det han har forsøkt å revidere frem. Dette kan bety at han *kan* ha valgt å forlate noe underveis i den kreative prosessen med verket, og at hans revisjonsinitiativ også kan ha et utspring fra en konstruktiv og positiv tilnærming til både verkets og egne vegne. I et slikt syn må vi være åpne for at ikke alle revisjonsprosesser er initiert av dirigents innspill alene, men også fra komponisten selv.

Det andre sentrale aspektet ved intensjonsbegrepet, og som er av stor relevans for dette prosjektet, retter seg mot evnen til å skille mellom hva som er komponistens intensjon på en side og verkets intensjon på den andre. Og i observasjonen av disse intensjonsbegrepene må vi reflektere over at de ikke alltid vil korrelere med hverandre. Det kritiske spørsmålet som avdekkes i denne sammenheng er hvorvidt komponistens eller verkets intensjon har blitt endret underveis. Om komponisten endrer egen intensjon underveis i skapelsesprosessen er dette mindre problematisk. Men om verkets intensjon endres av andre enn komponisten, stiller det saken i et annet lys. Igjen synliggjøres en slik problematikk i *Symfoni i d-moll*. Og i alt utgjør dette et delikat *case-study* som hviler på hvorvidt komponisten selv har sanksjonert endringer og kutt i verkene. For om komponisten ikke hadde sanksjonert disse, blir det naturlig å spørre seg hvor Irgens-Jensens «sannhet» vil befinne seg. Tatt i betraktning de unike historiske forholdene som omkranser *Symfoni i d-moll*, hvor dirigenten utvikler en tilnærming som differerer fra komponistens manifestasjon av verket, står vi ovenfor et klart dilemma. Hvilke valg skal da ligge til grunn for en god utgave? Eller valg av forskningstilnærming og kilder? Da er det legitimt å gå inn i historien fra et punkt og drøfter forskjellige alternativer som peker i henholdsvis hver sin retning.⁷⁷⁶

Før jeg nå drøfter intensjonsbegrepet videre er det avgjørende å plassere min tilnærming til *Werktreue*-begrepet og synliggjøre hvordan jeg forankrer dette i forhold til Irgens-Jensen prosjektet. Som tidligere nevnt er det igjen elementært å peke på at min forskningstilnærming ikke stammer fra en musikkvitenskapelig innfallsvinkel, da min tilnærming springer ut fra det oppføringspraktiske feltet og et utøvende dirigentvirke i 2020-årene. I denne vurderingen er det viktig at vi ikke sammenblander min omtale av oppføringspraksisen. For oppføringspraksis har alltid eksistert innenfor musikkvitenskapen, både formelt og uformelt, så lenge det musikkvitenskapelige fagfeltet har vært representert i Norge. Men i denne sammenheng har ikke oppføringspraksisen eksistert som en egen hegemonisk fagdisiplin på linje med musikkhistorie, teori og analyse. Her har den kun eksistert som et godt inkludert fagemne, både eksplisitt og implisitt i de ovennevnte. Denne innfallsvinkelen representerer da en musikkvitenskapelig teoretisk drøfting om oppføringspraksisens rolle, implikasjoner og nedslagsfelt. Og her er det da prekært å understreke at *dette ikke er den innfallsvinkelen* som min tilnærming springer ut fra. Når jeg argumenterer for at min tilnærming springer ut fra det oppføringspraktiske feltet, *så mener jeg utelukkende den utøvende praksisen selv*, og ikke den teoretiske. Rettere sagt springer denne avhandlingen ut fra både min utdanning, mitt arbeid og mine erfaringer som utøvende orkesterdirigent, som da i alt representerer kunstneriske arbeider og anliggender.

775 Se også DCM 2013: 14–15

776 Dette mener jeg vi allerede tar stilling til når vi vurderer å publisere Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll* i to ulike versjoner, henholdsvis en 1952-versjon og en pre1952-versjon.

Og det er *denne* tilnærmingen som setter premissene for de problemstillinger og erfaringer jeg diskuterer i denne avhandlingen. Det er også denne tilnærmingen som bidrar til å fremstille disse utgavene av Irgens-Jensens musikk, og som i relativt nærgående grad drøfter hvilke valg og hvilket arbeid andre dirigenter da har foretatt seg før meg. Min tilnærming til Irgens-Jensen og forskningen griper dermed igjen tilbake inn i det oppføringspraktiske domenet, gjennom de utgavene som fremstilles og de problemstillinger som drøftes. Jeg vil også utdype dette noe videre.

I innstuderingsprosesser blir man stilt ovenfor det man har foran seg på arbeidspulten. Det er der dirigentenes arbeid begynner. Og når man da møter et verk som, av ulike grunner, er nedredigert under sterk påvirkning fra en sekundær person og under sterk tvil av komponisten selv, kjenner man på en høyst problematisk friksjon i tilnærmingen til noteteksten. I første rekke dreier dette seg om at sentrale interpretasjonsinnganger for realisering av verket *kan ha* blitt tatt fra en som utøver. En sekundær person, annen enn komponisten, har altså tatt disse valgene for, og fra, oss som utøvere, en gang da verket befant seg på et tidligere og kanskje rikere stadium. Dermed synliggjør det i andre rekke hvordan dette også griper inn og innskrenker vår forståelse av verket og komponisten i nåtid. For når vi nå sitter med informasjon om at komponisten har motsatt seg foreslåtte endringer, bidrar en turbulent verkshistorikk til å vanskeligstille troverdigheten og legitimiteten til den versjonen man har foran seg. I tillegg setter det også spørsmålsteget ved de underliggende arbeidsprosessene Irgens-Jensen da har hatt med fremstillingen av denne forkortede versjonen. For hva stammer fra komponisten og hva stammer fra utøveren? I en slik kontekst er det da betimelig å spørre seg hva slags praksis som egentlig setter premissene for denne verk-tradisjonen, og denne norske *Werktreue*-tradisjonen. Det er dette denne avhandlingen søker å adressere i en mer overordnet refleksjon av de problemstillingene som kommer til syne. Og det er også disse vurderingene som da ligger til grunn når vi skal fremstille nye utgaver av Irgens-Jensen verker.

Dette griper også inn i hvordan jeg forstår *Werktreue*-begrepet i forhold til Irgens-Jensen kunstneriske virke. Jeg forholder meg ikke til Irgens-Jensen utfra et romantisk ideal, slik Goehr setter begrepets tilblivelse i relasjon med en tenkning fra begynnelsen av 1800-tallet. Her ble verkbegrepet og teksttrohet sett i forlengelsen av det geniale aspektet ved kunstneren, men en romantisk og historisk tilnærming til *Werktreue*-begrepet vil ikke være kompatibelt med Irgens-Jensens skapende virke. Verken i forholdet til komponistens arbeidsprosesser i kildene eller den estetiske tradisjonen han, og forsåvidt Grüner-Hegge, var en del av.

Irgens-Jensen hadde sitt kunstneriske virke i det 20. århundre og ble, på linje med Fartein Valen, Pauline Hall, Harald Sæverud, Alf Hurum m.fl., ansett som en av landets første modernister. Slik Vollsnes forklarer begrepet kan modernisme i en norsk kontekst forstås som det bruddet den yngre generasjonen komponister tok med den nasjonalromantiske arven etter Grieg. Med andre ord ligger det implisitt også en annen kunstestetisk tilnærming til grunn for tenkningen om *verket* og *verkbegrepet*. Begrepet og den medfølgende tilnærming til oppføringspraksisen var den gang blitt til noe nytt, og annet.

Dette står i en nokså klar kontrast til den stilorientering og verkenhetlige tenkning som blant annet preget Edvard Griegs og Johan Svendsens kompositoriske virke, slik også Christophersen påpeker. Og nettopp derfor må Irgens-Jensens verkproduksjon plasseres og leses innenfor det 20. århundrets domene. Når vi ser dette i sammenheng med hvordan verkprosessene har kommet til syne i de ulike kildene, betyr det at jeg må søke en mer åpen og sympatisk innfallsvinkel. For en moderne og dynamisk tilnærming til verkbegrepet bidrar inn i kildeanalysene, og åpner opp for hvordan vi forstår verkets bevegelser over tid, fremfor å kun betrakte det som en fastlåst tekst og et statisk slutt punkt. Dette vil i all praksis bety at jeg både observerer og anerkjenner de praktiske situasjonene som omsluttet arbeidene til komponisten den gang. For i disse analysene har også den praktiske «håndverkeren» Irgens-Jensen kommet til syne. I alt er dette utslagsgivende for hvordan jeg forstår endringene i komponistens verker, der disse opptrer i et samspill med det praktiske, dog temporære, som både det en orkesterprøve og det en fremførelse er.

3.3.3 Mot kjernen

Som en konsekvens av dette må vi igjen la Dadelsen få lede oss over til andre fundamentale og prinsipielle spørsmål for den kritiske debatten videre. For i vurderingen av Grüner-Hegges praktiske arbeid med Irgens-Jensens verker, stiller Dadelsen følgende relevante spørsmål:

Dabei wurde grundsätzlich gefragt, wie weit dem Autor selbst ein letztes und gültiges Urteil über die Vollkommenheit seiner Schöpfungen zustehe, wie weit denn nicht erst wir Späteren aufgerufen seien, darüber zu entscheiden.⁷⁷⁷

Dette griper direkte inn i senteret av vår problematikk. For Dadelsen er dette et elementært spørsmål om hvem som til syvende og sist skal kunne få "felle" en endelig og gyldig dom over verkenes fullkommenhet. Er det kun komponisten⁷⁷⁸ selv eller er sekundære personer i posisjon til å vurdere og videre definere dette på vegne av verket? Hvordan tilnærmer vi oss en problematikk hvor komponisten inviterer utøvere inn i slike vurderingssfærer?

På en side har vi allerede vurdert hvorvidt komponisten inviterte dirigenten inn i utformingsarbeidet av de ulike verk. I dette scenario har dirigenten fått en redaktørrolle som gjennom sine redaksjonelle vurderinger definerer det han⁷⁷⁹ oppfatter som kvalitet. Dermed påvirker han også hvilken retning utviklingen av verket kan ta, slik dirigenten selv redegjør for gjennom sine erindringer.

På den andre siden er vi derimot ikke alltid kjent med komponistens egne tanker og vurderinger av dirigentens ulike forslag. Dette åpner da opp for en relativ uvisshet rundt komponistens vurderinger og betraktninger av disse. Her kan vi med andre ord ikke vite, og vi kan heller ikke konkludere på basis av noe som forblir uvisst for oss. Og kan det være at vi automatisk tilskriver en selvfølgelighet i komponistens vurderinger av dirigentens forslag? Om komponisten skulle valgt å inkorporere en eksternt foreslått variant i en kilde, betyr det implisitt at komponisten også sanksjonerte dette forslaget? Ville da komponisten møte et slikt forslag som om det skulle vært i forlengelsen av hans egen intensjon for verket? Eller møtte komponisten forslaget fra dirigenten i den hensikt om å *kun* møte denne utøverens temporære og eksternt plasserte forventning der og da? Og kom komponisten disse forventningene i møte for at verket, og verkene, i det hele tatt skulle få flere potensielle fremførelser? Noen vil kanskje mene at sistnevnte spørsmål er en spekulasjon, mens andre vil kanskje mene at det reflekterer virksomme sammenhenger mellom orkesterinstitusjonene og utøverne på en side, og komponiststanden på den andre.

Noen av disse vurderingene har vi allerede drøftet tidligere i denne avhandlingen, men i møte med Dadelsen og Goehr ser vi nå andre sider komme til syne. For i første rekke vet vi at det er svært utfordrende å skille hvilke innspill som har sin opprinnelse fra dirigenten og hvilke som har sitt utspring fra komponistens egne arbeider. Særlig er disse utfordrende å skille om dirigentens redaksjonelle forslag er sømløst sammenføyde i kildene og vi ikke har andre skriftlige kilder som peker på hvordan komponisten vurdert disse endringene selv. Da kan vurderingene fort lede til spekulasjon, noe man naturligvis forsøker å unngå.

Som vi har nevnt tidligere i dette kapitlet må vi da vurdere hvorvidt komponisten selv initierte ulike revisjonsinitiativ alene. Det være på basis av eget initiativ og valg, uten påvirkning og initiativtagen fra Grüner-Hegge selv. Et sentralt spørsmål i en slik utledning ville da for eksempel være: Ville *Canto domaggio* og *Symfoni i d-moll* gått inn i de revisjonsfasene vi har observert gjennom kildestudiene og blitt endret i den grad vi nå er kjent med? Spørsmålet fremstår kanskje igjen som en spekulasjon, men om vi vurderer dette i forhold til andre verk av Irgens-Jensen som ikke påkrever en dirigentfortolkning, ser vi at revisjonsinitiativene spriker.

⁷⁷⁷ Dadelsen 1961: 4

⁷⁷⁸ I Dadelsens sammenheng omtaler han det som *Autor*, men jeg velger her å gjengi dette i en forståelse av og i relasjon til en komponistbetegnelse.

⁷⁷⁹ Her Grüner-Hegge

I klaverkvintettens tilfelle har vi for eksempel konstatert at komponisten ikke foretok konkrete revisjonsforsøk på verket i nevneverdig grad.

Disse vurderingene er derfor betraktelig mer åpne. For nå sitter vi med en empiri som underbygger et bilde av Irgens-Jensen som en nokså usystematisk reviderende komponist, og at autentisitetsnivået i hans verker synker over tid. Følgelig kan vi hevde at komponistens interesse for detaljrikdommen i verkene, samt fascinasjonen av verktilblivelsen, begynner å falme i det arbeidsintensiteten er i ferd med å avta.⁷⁸⁰ Ved første øyekast kan det derfor virke som at Irgens-Jensen ikke ville iverksette omfattende revisjonsfaser av sine orkesterverk. Men en slik antagelse ville, i Irgens-Jensens tilfelle, også bare være en halv realitet. For selv om Irgens-Jensen var en komponist med stor integritet i håndverket, i tillegg til selvinnsikt og selvdisiplin, valgte han likevel å interagere med utøverne og lytte til deres refleksjoner. Spørsmålet blir bare til hvilken grad?

Siden denne type spørsmål og tolkninger springer ut fra et kildenært stadium, blir det nødvendig å synliggjøre aktuelle forbindelseslinjer til andre aspekter ved *Werktreue*-begrepet. For å opparbeide en mer nyansert forståelse av Grüner-Hegges rolle, må vi se nærmere på hvordan utøvere møter og griper an komponistens verker i et historisk oppføringspraktisk lys. Med andre ord skal vi se hvordan Goehr synliggjør denne praksisen gjennom sin omdiskuterte og kontroversielle behandling av fenomenet *conceptual imperialism*.^{781,782}

Sentralt i hennes argumentasjon står de historiske linjene og de konseptuelle implikasjonene som synliggjøres gjennom denne siden ved det oppføringspraktiske feltet.

Goehr peker blant annet på at en utøvende kunstmusikalsk praksis har rent historisk også vært synonymisert med det man har omtalt som en moderne praksis.⁷⁸³ Dette har blant annet kommet til syne gjennom å opprettholde et inntrykk av at man til stadighet har befunnet seg i en moderniseringsfase. En fase som etterstrebet utviklingsprosesser som peker fremover, mot idealet om *det nye og moderne*. Men Goehr hevder derimot på sin side at dette er kun et gitt inntrykk. For det oppføringspraktiske feltet har, kanskje ubevisst og på diametralt motsatt vis, egentlig kun valgt å opprettholde og videreføre romantikkens idealer. Og denne stadige opprettholdelsen har fortsatt å dominere og prege det oppføringspraktiske feltets vurderinger av *foretrukne idealer og estetiske vurderinger*, helt opp til vår egen samtid. Goehr eksemplifiserer dette med å redegjøre for hvordan romantikkens musikerbevegelse forsøkte, gjennom ulike grep, å endre betraktningen av en langsomt transformert og tradisjonsorientert musikkhistorie, over til en dynamisk gjengivelse av den.^{784,785} Ved å forflytte eldre kunstmusikalske verk inn i en nåtid og dermed bryte deres opprinnelige kontekstuelle forbindelser til tid og sted, kunne musikerne også forflytte og transformere oppfattelsen om dem. Det vil si at man også kunne prege verkene med universelle og tidløse egenskaper. Gjennom slike grep kunne man så

780 Som tidligere nevnt i avhandlingen er vi bare kjent med noen få konkrete revisjonsinitiativ på enkelte verk. Her eksisterer noen i uferdigstilt tilstand (slik som fiolinsonaten), mens enkelte andre revisjonsprosesser har nådd et endespunkt (slik som *Passacaglia* og *Tema med variasjoner*), hvor komponisten selv har vært i stand til å definere adskillelsespunkt med disse.

781 Goehr 1992: 245

782 «Indeed, many of the devilish problems of 'authenticity' that so occupied musicians and musicologists in the 1980s had arisen through an easy, careless or imperialistic use of the 'Werktreue' concept. Being true to music, to performance, to history (if one could be so true), I argued, did not necessarily imply that one had to be true to a work.» (Goehr i Talbot 2000: 235)

783 «It all began around 1800 when musicians began to reconstruct musical history to make it look as if musicians had always thought about their activities in modern terms. Even if it was not believed that early musicians had thought explicitly in these terms, the assumption was that they would have, had circumstances allowed them to do so. Reconstructing or rewriting the past was and remains one of the most characteristic ways for persons to legitimate their present, for the process aids in the general forgetfulness that things could be different from how they presently are.» (Goehr. 1992: 245)

784 Gjennom slike initiativ hadde disse utgavearbeidene stor påvirkning på begrepsutfoldelsen av det Goehr betegner i sin bok som «*det imaginære museet*», – «*the imaginary museum*». Goehrs tittel er derfor en henspeiling på romantikkens samling av «kanoniserte» komponister, hvor man søkte å fortolke deres kunstneriske arbeider som rene uttrykk for en absolutt estetisk autonomi, og som videre bidro til å opphøye komponistenes kunstnerliv til en tilnærmet esoterisk sfære.

785 «[...] as I see it, the conceptual changes affecting Western art music around 1800 – changes to our ideas not only of 'work' but also of 'artist', 'genius', 'fidelity' (in interpretation) and many other things – originated from the radical realignment that I have described as a shift from a genre-centred and performer-centred culture to a composer-centred one. If there is a new and regulative 'work-concept' after 1800, it is a by-product of a new and equally regulative 'composer-concept'. To borrow and extend Lydia Goehr's metaphor: musical works enter their imaginary museum only because composers have already entered their imaginary Pantheon.» (Talbot 2000: 185–186)

overføre nye musikalske alibier og “passende” betydninger til eldre verk, som i sin opprinnelighet aldri var ment å bli oppfattet slik. Verkene ble med andre ord ekstrahert fra sin opprinnelige kontekst og tilpasset den kontekstualisering utøverne selv foretrakk.

Med slike verkkontekstuelle brudd synliggjør ikke Goehr bare hvordan denne praksisen har bidratt til stadig nye utvidelser og appliseringer til verkbegrepet. Men hun synliggjør også hvordan det oppføringspraktiske feltet har kunnet anvende begrepet på en inkonsekvent og til dels eklektisk måte. For dette har gitt nye utvidede interpretasjonsmuligheter, som igjen har ført til at man kan kontekstualisere verkene på måter man selv vil foretrekke. I kimen av denne adaptive begrepstilnærmingen ligger det samtidig også en kritisk tilnærming til verkene, som også har blitt omtalt som en «objektiv» tilnærming. Dette har i stor grad kommet til syne i hvordan man har betraktet og videre vurdert kvaliteten til en rekke kunstmusikalske verk. En slik vurdering treffer både i en evaluerende forstand, hvor man har kritisk vurdert kvaliteten til verk fra sin egen samtid. I tillegg har en «objektiv» tilnærming også virket i en klassifiserende forstand. For Goehr peker blant annet på at jo nærmere et verk kunne legemliggjøre idealiserte kvaliteter fra den romantiske verkestetikken, jo mer kvalitativt ble verket ansett til å være:

Loyal and noble intent aside, this lack of awareness not only pointed to nineteenth-century problems regarding the scope of use of the *Werktreue*-ideal. It also points to a blatant manifestation of conceptual imperialism pervasive in more recent times. Thus, many persons, convinced nowadays by the greatness of classical music, have found a reason to describe all the types of music in the world, of whatever sort, by means of a work-based interpretation. Such persons have believed that the closer any music embodies the conditions determined by the romantic work-aesthetic, the more civilized it is. For the classical music is not only regarded as quintessentially civilized, but as the only kind of music that is. The same is believed of fine art more generally, so that it often serves as a stand when one wants to attribute positive value to something. [...] The phrase ‘musical work’, like ‘work of fine art’, is used with evaluative as well as classificatory sense. What we see under imperialistic influence is a conflation or contamination of the two senses.⁷⁸⁶

Med andre ord foreligger det en tilnærmet historisk tradisjon for at verker har blitt sammenlignet, vektet og målt opp mot et utenforliggende estetisk ideal.⁷⁸⁷ Og i en slik utvidet tilnærmingspraksis synliggjør Goehr også utøvernens iboende forventning, hvor en forelagt versjon til stadighet sammenlignes og tilspisses mot et annet estetisk ideal, enn komponistens. Altså slik verket *burde* eller *kunne* ha vært, – en foretrukken versjon.

Det er gjennom denne siden ved utøverkulturen at Goehr hevder det oppføringspraktiske feltet utviser imperialistiske trekk og tendenser. Dette er en argumentasjonsføring hun har fått nokså mye kritikk for og etter min oppfatning med rette.⁷⁸⁸ Blant annet har flere hevdet at hennes generaliserende skildring ikke

786 Goehr 1992: 248–249

787 «The only distinction she draws is between works within the Western art-music tradition respectively recognised and not recognised as such by their composers. The problem with this is that the earlier, ‘nonrecognised’ works resemble the later, ‘recognised’ ones in every way. They possess absolutely no general features (such as a strong reliance on improvisation or an indeterminate ending) that would bring them closer to the class of non-works. Whatever the new-found regulative rôle is, it makes no discernible difference to the product considered in its own right. Ultimately, what Goehr must be talking about is not works in relation to the work-concept but rather the work-concept in relation to works. In other words, the intended accent falls on the musical culture that brings forth works rather than the physiognomy of the products themselves. But the potential trouble with the term ‘workconcept’ is that, by including ‘work’ as the first element in a compound expression, it tends to divert attention from the broader context towards the individual product, as well as implying that if the regulative control of the concept is missing, this product is liable to be different or even deficient in some way.» (Talbot 2000: 170)

788 «Could the strong “anti” attitude she holds against this conceptual imperialism not itself be an aspect of all that she criticises? Instead of pointing to these dominant paradigms, to the conceptual imperialism of the work-concept as Goehr constantly does, would it not be more healthy intellectually to periodically put one’s own paradigm or the basis for one’s own constructions, statements and theories, into question. One often has the feeling that, because she is so obsessed with the changes in music which occurred around 1800, Goehr wishes to squeeze all the data into her own framework, which is built around the notion of conceptual imperialism.» (Erauw 1998: 111)

evner å ta opp i seg lokale og temporære nyanser. Et slik syn er særlig representert gjennom Abrams-Husso, som jeg også stiller meg på linje med:

While I do not deny the ‘imperialism’ of the work-concept, its dominance in classical music, and its widespread effects in performance and pedagogy, the level of its enactment varies greatly depending on the classical music culture of a given place.⁷⁸⁹

Goehr argumenterer også for at musikerstanden har, gjennom praksis og analyse, kunnet anvende verk-konseptet til å samtidig regulere⁷⁹⁰ en ønsket og foretrukken musikalsk praksis fremover i historien. Og dette er, ifølge Goehr, en praksis som har vært kontinuerlig opprettholdt helt opp til vår egen tid.⁷⁹¹ For å forsvare dette argumentet videre fastslår hun følgende, som et utgangspunkt for debatten videre:

The musical work-concept found its regulative function within a specific crystallization of ideas about nature, purpose, and relationship between composers, scores, and performances. This crystallization shaped and continues to shape a standard or ‘establishment’ interpretation of the work-concept and of the practice it regulates. It continues also to motivate our classification of examples of musical works. When we use the work-concept or any other open concept, we use it with an understanding revealed in our beliefs, ideals, assumptions and expectations.⁷⁹²

Goehr argumenterer her for hvordan verkkonseptet utfoldes og etableres i det hermeneutiske tolkningsrommet som oppstår mellom utøverne på den ene siden og verket/partiturobjektet på den andre. Dette handlingsrommet er derfor helt overførbart til forholdet mellom komponist og dirigent, slik jeg har beskrevet dette i tidligere kapittel. For her bærer utøveren med seg egne tradisjoner, forforståelser, forventninger og idealer inn i møtet med det som i utgangspunktet skal være en statisk notetekst. Både Strohm og Talbot er kritiske til denne refleksjonen hos Goehr, og Strohm tillater seg å skildre denne regulerende verkkonseptspraksisen fra en noe annen filologisk innfallsvinkel:

In the moderate nominalist tradition [...] the reality of word and concepts is accepted but only as a shaded reality: while being able to consider as potentially true what does not materially exist, this tradition also recognises the contingency of the connections between words and things. [...] What I am trying to describe is a conceptual construct which, when first invented, may have served vested interests or even fostered deception, but which nevertheless became a cultural reality because people acted on it.⁷⁹³

For en videre vurdering av Strohms sitat bør man lese det i forlengelse av hans redegjørelse av «God, Beauty, Nation, Work.»⁷⁹⁴ Goehr skisserer ytterligere problematiske sider ved denne praksisen. For i tillegg til de «imperialistiske» trekkene som nevnes ovenfor, setter hun søkelyset på utøvere som søker å være ytterligere fristilt i sine interpretasjonstilnærminger. Om man ønsker å realisere og aktualisere en forelagt notetekst på

789 Abrams-Husso 2020

790 Goehr omtaler dette som *regulative force*, altså en regulerende kraft.

791 «To these developments, all well in train as the nineteenth century succeeded the eighteenth, Lydia Goehr adds a further one: the acquisition by the work-concept of a regulative rôle. There are two interesting components of this formulation that need at the outset to be discussed. One is the manner in which a regulative function operates. The other is how, if at all, a work is affected by being produced according to a specific concept.» (Talbot 2000: 169)

792 Goehr 1992: 253

793 Strohm i Talbot 2000: 129. Se også Strohm i Talbot 2000: 128–129

794 «This tradition outlaws concept as a carrier of truth and draws the consequences by elevating universal concepts that for normative reasons cannot be denied, such as God, Beauty, Nation, Work, to the rank of material existence. In the modern world, where scientific standards have changed more drastically than philosophical ones, the philosophical realist has turned positivist and falls into his own trap, now needing to argue that God, Beauty, Nation, Work, etc. are unreal and therefore untrue. When it is sometimes claimed that no musical works exist but only individual texts or performances, this same sort of disappointed realism may be involved.» (Strohm i Talbot 2000: 129)

måter som utfordrer det aktuelle verkkonseptets rammer, ender man med å utvide og endre verkets overordnede mening. Goehr konkluderer dette på følgende måte:

When musicians want to challenge a concept, they first have to acknowledge that the present meaning of the work-concept is as it is. Having done that, they then become involved in trying to expand or modify that meaning. That a challenge to a concept depends upon an initial acknowledgement that the concept has a given, traditional meaning distinguishes this sort of challenge from that implied by the use of counter-example method. For it is one thing to broaden a concept's meaning as musicians want to accommodate more examples and new ideas. It is quite another thing to use new examples as counter-examples to philosophical definitions based on a certain range of musical works. Only the latter involves a claim that a given definition is metaphysically incorrect. [...]

The preferred model of conceptual challenge presents difficulties not only for those who like to employ a certain philosophical method, but for all those who might like to think that such challenge is simply a matter of someone's proving or denying that a concept no longer has any meaning or force. For my model suggests two facets of conceptual change: first, those who wish to challenge a concept's regulative force usually find themselves paradoxically situated in a practice that is regulated by the very concept they want to challenge; second, that a regulative concept's alteration or demise is no less complicated a process than its emergence.⁷⁹⁵

Forbindelseslinjene mellom det Goehr her påpeker og de erfaringer vi har trukket ut av kildeanalysene til dette prosjektet, er nokså åpenbare. Slik jeg forstår utøverens rolle i dette observerer jeg jo elementer som *kan* minne om det Goehr omtaler som "imperialistiske" grep, særlig hva angår revisjonsbevegelsene i *Symfoni d-moll*. Samtidig må jeg i samme åndedrag få tilføye at jeg finner Goehrs begrepsanvendelse særdeles uheldig, hvor jeg mener at Goehrs meningsdannelse burde formidle et annet og mindre politiskbetent begrep, for å skissere de omtalte mekanismene. Her stiller jeg meg fullt og helt på linje med Erauws kritiske refleksjoner på Goehrs noe klønete begrepsbruk. Og her er det samtidig viktig å påpeke:

at jeg på ingen måte mener, hevder eller konstaterer at Grüner-Hegge har utøvd noen form for imperialistisk makt. Dette er helt avgjørende for meg å understreke. Jeg har ingen belegg eller grunn til å tro at dirigentens formative partiturarbeid har vært utøvd med noen form for undertrykkende hensikter.

Det er på ingen måte det det handler om. Jeg vurderer Grüner-Hegges partiturtilnærming utfra en helt annen historisk kontekst og utfra helt andre kunstestetiske motiv. I min vurdering av dirigentens formative rolle mener jeg det snarere heller kan forklares med utøverens egen overbevisning og trang til å være medskapende i realiseringen av et verk. Hans overbevisning er naturligvis fargelagt av de vurderinger og det syn han brakte med seg fra sin egen tids omgivelser, slik også Goehr anskueliggjør i avsnittet over. Men det er dette aspektet ved utøverens trang til å være medskapende i realiseringen av verket, som er vår innfallsvinkel for vurderingen av dette elementet senere. Dette vil jeg komme tilbake til i aller siste kapittel. Steingo påpeker derimot et annet relevante poeng omkring Goehrs begrepsbruk:

Goehr attributes the success of work thinking to 'conceptual imperialism,' but it becomes easier to understand the political power that concepts can undoubtedly possess if we grasp the material forces in which they are rooted and which they help to sustain.⁷⁹⁶

Steingos refleksjon er svært observant og setter Goehrs begrepsbruk inn i noe annen sammenheng, hvor begrepsbruken også får et annet nedslagsfelt og forståelse. Om vi nå tar for oss Goehrs argumentasjon og vurderer denne i forhold til dette prosjektets tre verk, observerer vi følgende utslag:

795 Goehr 1992: 260

796 Steingo 2014: 106, (fotnote 8)

Som jeg tidligere har redegjort for ser vi ingen tegn til at slike grep forekommer i *Klaverkvintetten*, da verket foreligger i en tilnærmet uendret tilstand i manuskript og avskrift. Dette kan henge sammen med at verket var i liten grad avhengig av dirigentens tilbakemeldinger, da Grüner-Hegge selv ikke fylte noen rolle i realiseringen av verket.

Derimot arter dette seg noe annerledes i *Canto domaggio*. Her valgte komponisten selv å flytte verket fra sin opprinnelige kontekstuelle sammenheng, over i en ny retning. Etter alt å dømme autoriserte komponisten denne omfattende endringen slik dette er nedfelt i orkestermaterialet og verkets siste avskrift. Men om komponisten stod for denne endringen alene eller i tett dialog med dirigenten, kan vi vanskelig konkludere med. På nåværende tidspunkt er det ikke noe som tilsier at Grüner-Hegge foretok noen inngripen i dette verket alene, på linje med den erfaring vi har fra hans arbeid med symfonien. Men selv om Grüner-Hegge ikke spesifikt omtaler prosessen med dette verket i tidligere nevnte intervju, kan vi heller ikke utelukke at han også *kan ha* vært involvert under utviklingen av det. Særlig må vi ta med i betraktningen at Grüner-Hegge satt i juryen som utnevnte verket til første pris i den komposisjonskonkurransen verket var en del av. Dermed så han også verket foreligge i sin opprinnelige *urfassung*, før det til slutt fikk den utforming vi kjenner fra orkestermaterialet og partituravskrift. Her bør det også nevnes at vi er kjent med at han dirigerte verket ved flere anledninger.

I *Symfoni i d-moll* har vi derimot en mer nyansert forståelse av dirigentens inngripen i verket og hvordan han gjennom denne inngripen også brøt forbindelsen til *det opprinnelige*. Det opprinnelige i denne sammenheng må forstås i den historiske kontekst verket oppstod i, i tillegg til at verkets indre sammenheng ble brutt. Bruddet i den indre sammenheng gjorde både utslag i forhold til diktet og det tekstlige programmet i tre deler, i tillegg til den indre relasjonen mellom verkets tre sats.

I retrospekt kan vi rent historisk hevde at siste versjon,⁷⁹⁷ hvor kun første og andre sats utgjorde verket, har eksistert i en utgave som har vært spillbar og uten nevneverdige feil. Men som vi har slått fast ble denne versjonen også ferdigstilt under det vi kan omtale som nokså motvillige forhold. Her må vi konkludere med at Grüner-Hegge faktisk forsøkte å lage en annen symfoni ut av Irgens-Jensens materiale. Med andre ord ble verkets intensjon endret, men hvor vi har åpenbare tegn på at komponistens intensjon forble den samme. For Irgens-Jensens verknarrativ var en programerklæring for tiden symfonien ble skapt i, hvor verket avsluttes i tredje sats med et eneste stort dyptloddende spørsmåltegn. Rettere sagt stiller komponisten heller et musikalsk retorisk spørsmål, om hva som egentlig vil skje «nå». Det vil si den gang da, under de mørkeste krigsårene i 1942. Versjonen hvor tredje sats var ekstrahert og utgjorde et selvstendig orkesterstykk alene, ble først fremført i 1972, etter komponistens død. Som tidligere nevnt av Engeset stammer tittelen «Rondo Marziale» heller ikke fra komponisten. I muntlige gjenfortellinger fra Olav Irgens-Jensen⁷⁹⁸ var både tittelen og oppførelsen av denne «selvstendige» orkestersatsen et resultat av drøftinger mellom Odd Grüner-Hegge, Øivin Fjeldstad og Olav Irgens-Jensen.

I bunn av denne problematikken kan man nå, i et kritisk blikk, skimte hvilken tradisjonsforvaltning man mener skal ligge til grunn for det norske orkesterrepertoaret fra mellomkrigstiden. Og dette grunnspørsmålet får da ringvirkninger langt inn i et kritisk edisjonsfilologisk perspektiv. For det oppstår åpenbare utfordringer når utøvere griper inn i et verk for å revidere frem det de anser som en *interpretasjonstilpasset* versjon av en forelagt notetekst. Og når utøverne forsøker å redefinere verket og tilpasse det verkkonseptet som allerede er i spill, vil en slik redefinering utspille seg på ulike måter. Goehr omtaler dette som '*original*' and '*derivative*' packages⁷⁹⁹. Disse tilpasningsinitiativene har enten som mål å søke nye avgrensninger innen et verk eller redefinere helt nye konsept fra det opprinnelige. Goehr forklarer slike tilpasninger med at en *original* grup-

797 Det vil si versjonen fra 1952

798 Komponistens sønn.

799 For denne avhandlingen velger jeg å gjengi dette begrepet videre på norsk, da som *originale* og *avledede grupperinger* (min oversettelse). Peter Hauge anvender på sin side begrepet *original and derivative employments*, som kunne vært oversatt på norsk til *originale og avledede iverksettelse*.

pering fremstilles under direkte regulering fra hovedkonseptet til komponisten, mens en *avledet* gruppering fremstilles indirekte fra hovedkonseptet selv. Og den siste grupperingen er desto mer problematisk da det eksisterer flere måter en slik indirekte avledning kan oppstå på. Ser vi dette i sammenheng med symfoniens turbulente verkhistorikk kan fremførelser av tredje sats «*Rondo Marziale*» være et eksempel på en avledet gruppering. Dette er derfor ikke helt uproblematisk at fremførelser av denne satsen alene, samt tilføyelsen av den nyoppfunne tittelen, så først dagens lys *etter* komponistens bortgang. Og selv om komponisten forstod allerede i 1963⁸⁰⁰ at denne «overflødige» satsen ville bli realisert på slike måter, er det fortsatt ikke helt uproblematisk. Goehr anskueliggjør dette på følgende måte:

Conceptual challenge is complicated not only because it generates paradox, but also because it takes on different forms. Consider, first, the enormous expansion that has taken place in this century in our beliefs about what can count as musical. Such expansion has resulted as much from the emancipation of dissonance and the rejection of tonality as from the introduction of new forms and instruments. All these challenges have altered the material of music, and therefore can be seen to constitute material challenges to the traditional concepts of music. It is less clear, however, that these challenges have affected the packaging or individuation of music into works – say, the inter-relations between performances and scores.⁸⁰¹

Om vi nå løfter blikket fra denne innfallsvinkelen og betrakter hvordan verkbegrepet beveger seg i prosjektet, ser man behovet for å drøfte denne problemstillingen videre med en sentral erkjennelse i bunn. For vi kan ikke forholde oss til orkesterverkene i dette prosjektet uten at vi drøfter dette i relasjon til en stadig tilbakevendende versjonsproblematikk. Hovedsakelig i tilknytning til Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll*, men også til dels relevant for drøftingen av *Canto domaggio*, *Partita Sinfonica*, *Heimferd* m.fl. Dette ligger implisitt i Goehrs argumentasjon ovenfor.

Som jeg allerede har redegjort for tidligere i kapitlet foreligger det også en rekke kritiske motstemmer til Goehrs argumentasjonsrekker, i tillegg til mine egne. Goehrs anvendelse av begrepet *conceptual imperialism* er etter min oppfatning nokså feilslått, da begrepet vekker ubehagelige konnotasjoner langt utover det kunstfilosofiske domene. Som nevnt forstår jeg hvilken tilnærming og endringskultur hun forsøker å synliggjøre med begrepet. Men begrepet innehar, særlig i vår tid, trekk som synonymiseres med undertrykkende egenskaper. Slik jeg forstår og kjenner det oppføringspraktiske feltet ligger det aldri ondsinnede intensjoner til grunn, når man søker å forstå og realisere et verk. For i en slik tilnærming er man også fullt klar over at verket skal presenteres og formidles inn i en gitt kontekst og sanntid, og hvor denne alltid vil være i endring. Det er dessuten et ufravikelig faktum at det alltid vil fattes temporære valg i formidlingen av verk, uansett hvor, når og hvordan disse realiseres. Sett i forhold til Goehrs begrepsbruk av det «imperialistiske» er slike temporære valg på ingen måte en naiv unnskyldning for en ukultur, men snarere heller et ansvar man kjenner på som utøver og verkformidler.

Vi må også trekke frem et annet kritisk moment ved Goehr, som for så vidt også angår Dadelsen. Og det har igjen å gjøre med hvordan de forholder seg til den teknologiske utviklingen. For selv om Goehr referer til notetrykksindustrien, notasjonsmåter og nye oppføringspraktiske idealer i det 19. århundre, nevner hun i liten grad hvordan den teknologiske utviklingen drev disse idealene frem mot modernismen.

Derimot presenterer Hauge et innblikk i hva den teknologiske utviklingen førte til i begynnelsen av det 20. århundre, mellom notasjonspraksisen på en side og fremførelsespraksisen på en annen:

When studying the performance history of the first symphony between its premiere in 1894 and Nielsen's death in 1931, it is evident how important it is to understand the instability of a musical

800 Her er det viktig at vi vurderer initiativet med denne selvstendige satsen i forhold til hvor Grüner-Hegge befant seg i disse årene.

801 Goehr 1992: 261

text as well as the work's social context. If the hypothesis concerning the importance of implicit notational practice is correct, it is also evident that the practice had changed considerably around 30 years later – at least in relation to this first symphony. Part materials and scores used by various conductors in 1925 and 1928 reveal that a staggering number of articulation and dynamic markings were added or changed, and that the original shorter phrases were often emended to longer lines. Nielsen must have been aware of this since conductors consulted him about the proposed alterations. The most significant fact, though, is that Nielsen used the heavily revised material himself on one occasion, implying that he accepted the changes even if he may not have endorsed them.⁸⁰²

Senere konkluderer Hauge også følgende:

It is, nevertheless, an important reminder that performance practice conventions and notational practice shifted rapidly during Nielsen's lifetime. Development in these areas has not slowed down, and it is of paramount importance to recognise just how different modern playing and notation have become.⁸⁰³

Dette er et element som jeg ikke ser kommer til syne i særlig grad, verken hos Goehr eller Dadelsen. Goehr fokuserer i all hovedsak på å redegjøre for de underliggende prosessene hun mener bidro til å etablere *Werktreue*-begrepet, og skildre hvordan denne organiske utviklingen pågikk gjennom det 19. århundre. I tillegg skriver hun også utfyllende om åpne verkkonsepter i for eksempel etterkrigstidsmodernismen. Men hun skriver lite om det store bruddet som den teknologiske utviklingen brakte med seg gjennom senromantikken⁸⁰⁴ og århundreskiftet. Slik Hauge poengterer i ovennevnte sitater var det en kraftig endring i notasjon- og fremførelsespraksisen, som også førte til at man fikk et annet estetisk forhold til å få musikken ned på papiret. Nye forleggere la opp til utvikling og endringer,⁸⁰⁵ fordi man samtidig endret måten å tenke om orkesteret på. Som Hauge synliggjør i ovennevnte sitat gjennomgikk notasjonspraksisen store endringer slik at også partiturene ble seende annerledes ut, trolig etter påtrykk fra det oppføringspraktiske feltet.

Det er i tillegg viktig å presisere at Goehr redegjør for hvordan *Werktreue*-idealet har etablert seg på et mer generelt og overflattisk nivå,⁸⁰⁶ både i en historisk kontekst og frem til vår tid. Men i vurderingen av dette må vi samtidig ta med oss en liten reservasjon. For Goehr fører en begrepsargumentasjon som først og fremst er fundert i et idealistisk filosofisk syn. Her skjeler hun først og fremst til sin filosofiske fagdisiplin, hvor hun ofte gir utfyllende forklaringer på det mange i det oppføringspraktiske feltet kanskje vil mene er selvsagtheter. Og til tross for at hun drøfter hvordan *Werktreue*-idealet har virket inn i dette feltet, går hun i liten grad i dybden på hvilke utslag dette har på komponistenes arbeidsprosesser i kildene. Det vil si notasjonsgjeringen selv, og hvordan intensjonsbegrepet kan stå under press mellom komponistens tekst på en side og utøvernes fleksible verktilnærming på en annen.

Fra Grüner-Hegges tilnærming til det nedfelte partituret og via det transparente *Werktreue*-idealet, observerer vi at han gir en omtale av en noe motsatt prosess. For til tross for at han egentlig skal være et transparent formidlingsledd av verket, fører hans formative tilnærming til at han justerer, redigerer, ominstrumenterer, reviderer og reduserer verket. Han velger til og med å rekonponere, som vi senere også skal se et eksempel på. Slik vi har sett fra intervjuet med dirigenten var det pragmatiske grunner som lå til grunn for det den gang. Men ingen av disse årsakene har å gjøre med Goehrs «*conceptual imperialism*», for som vi senere skal se i avhandlingen var det historiske årsaker til dette. I tillegg må vi også ha med oss at Irgens-Jensen lyttet til utøvernes tilbakemeldinger, slik jeg tidligere har pekt på. Og en slik åpenhet mot utøverne fortonet seg ikke

802 Hauge 2003: 61–62

803 Hauge 2003: 68

804 Sørbo 2017: 42–43

805 Se også Sørbo 2017: 103–104

806 «Unfortunately Goehr's argument disregards one of the most important and fundamental aspects of music notation: performance practice conventions.» (Hauge 2003: 53)

bare som en ensidig toveis-dialog. I vurderingen av dette elementet må vi også ha med i betraktningen at Irgens-Jensen selv tillot at utøverne hadde en formativ tilnærming til verkene. Dette ligger implisitt i utøvernes fortolkningsfære og blir premissgivende for våre vurderinger videre. Dette peker igjen på en annen svært sentral drøfting. For da må vi ta stilling til hvordan vi forholder oss til intensjonsbegrepet i et slikt scenario.

Når vi nå tar dette med oss i drøftingen videre, griper det inn i hvordan vi behandler autoriseringsspørsmålet i komponistens verker. Dette blir særlig gjeldende når de foreligger i en uavsluttet tilstand og hvor de i tillegg har vært gjenstand for temporære endringer fra utøveren. Autoriseringsspørsmålet retter seg derfor inn mot skillet mellom hva som må anses å være bevisste revisjoner fra komponisten og hva som må anses å være tilpassede utøversversjoner. Altså skillet mellom en revisjon på en side og fassung/versjon på en annen. Det ene representerer en tekstbegrenset innfallsvinkel, mens det andre belyser en fremføringspraktisk innfallsvinkel. Og en moderne edisjon må ta stilling til disse. For hva blir fortolkning i et forhold til å gjenskape et tekstlig materiale i denne sammenheng? I en moderne kontekst søker fortolkningen bare å realisere den noterte teksten på nytt. Fortolkningen representerer kun en reproduksjon hvor den ikke søker å tilføre noe nytt. Men om vi skal kunne vurdere intensjonsbegrepet i ovennevnte scenario, må vi allikevel tilnærme oss dette i et forhold til begreper som refortolkning, restaurering og rekonstruksjon.

Nå er det ikke uten grunn at jeg har valgt å omtale Grüner-Hegges revisjonsinitiativ som et redaktørarbeid tidligere i denne avhandlingen. Dette har forhåpentligvis kunnet skinne igjennom i den sosiohistoriske drøftingen rundt McGann og Grier, og delvis i andre kapitler. Og vi skal nå etterfølge dette aspektet ved dirigentens redaksjonelle oppgaver videre i dette kapitlet.

Om vi skal vurdere relevansen til Irgens-Jensen prosjektet i forholdet til annen internasjonal edisjonsfilologisk forskning, er det nærliggende å peke på likhetstrekkene til andre nordiske komponister. For erfaringene fra Irgens-Jensen prosjektet deler også en rekke like erfaringer fra arbeidet med den danske *Carl Nielsen Udgaven*. Hauge har særlig gått i dybden på hvordan intensjonsbegrepet ble behandlet gjennom ulike tekstkritiske metoder på 1980-tallet og har satt denne drøftingen i dypere sammenheng til problemstillinger som kom til syne gjennom utgavearbeidet på Carl Nielsen.

I sine innledende avsnitt presenterer Hauge ulike tilnærminger til begrepet *final authorial intention*, slik det blant annet behandles i bidrag fra Bowers, Tanselle⁸⁰⁷ og Parker⁸⁰⁸. Her undersøker han den problematiske friksjonen som oppstår mellom en *forfatters intensjon* på en side og en *ekstern påvirkning* på en annen. Hauge skriver:

The understanding of ‘final authorial intention’ is therefore of major significance. The term might seem to imply that the editor must uncover by any means the intention of the author, that is, what appeared in his mind; however, the only physical evidence of authorial intention is the text, or in other words, the meanings the editor finds in the text. [...]

Authors accepting revisions made by their publishers could therefore also be seen as changing their intentions, thus creating a text which does not reflect the originally intended work. In order to avoid contamination of authorial intention (that is, avoiding external influences), a modern critical editor would thus choose the ink fair-copy holograph rather than the first printed edition as copy text.⁸⁰⁹

807 «Recognizing “finality” of intention... depends on [the critical editor’s] ability to distinguish revisions which develop an intention in the same direction from those which push it in another direction: the former represent final intentions, the latter new intentions.» (Tanselle 1991: 210, sitert i Hauge 2003: 45)

808 «[Parker] [...] argues that seeking to unveil final authorial intention assumes that an author’s later revisions are significant and supersede earlier readings. Later revisions might introduce inconsistencies and contradictions, hence destroying the original coherence of the text. In addition, it is unlikely that an author would revise a text to lessen the coherence of it deliberately. The point of departure, therefore, ought to be the author’s earlier intentions as every detail in the text was an integral part of the entire creative process of the work and hence more likely to be thought out coherently. [...] To solve this obvious problem – namely, that later revisions might ruin the original coherence – it is the critical editor’s task to judge whether authorial revisions are acceptable or rather whether they confuse and obstruct the harmony of the work.» (Hauge 2003: 46)

809 Hauge 2003: 44

I Hauges argumentasjon representerer begrepet *copy text* det vi oftest betegner som hovedkilde. Altså det tekstmaterialet som skal danne grunnlag for den nye utgaven og som transkripsjonsprosessen skal foretas fra. Som et grunnlag for vurderingen videre observerer vi også hvordan Hauge definerer begrepet *contamination*, eller *påvirkning* som jeg her vil heller oversette det til. Begrepet *contamination* er i vår sammenheng noe vanskelig å anvende på norsk, da det først og fremst retter seg mot ordet *forurensning* og som kanskje ikke treffer like godt. I tekstkritiske sammenhenger ser man ofte begrepet *korruptert*, i form av *corrupted*. Men på norsk vekker det også konnotasjoner innen ord som *ødeleggelse* og *fordervelse*, som fremstår nokså voldsomt i vår sammenheng. Begrepet *besmittelse* treffer nærmere, men er et lite anvendt ord på norsk. Til tross for sine positive konnotasjoner er begrepsoversettelsen *påvirkning* nærmere vårt sakstille. For begrepet kan både forklare og settes i relasjon med all ekstern *påvirkning* som er påført komponisten, noteteksten og den kreative prosessen.

I Irgens-Jensens tilfelle, og særlig tatt i betraktning symfonien, er det nærliggende å tolke det dithen at en utøvers påvirkning og inngripen må anses som en påvirkning. Og i et slik syn kan dette bety at man helst bør anvende den rikeste kilden etterlatt av komponisten, og i mindre grad forholde oss til varianten som dirigenten påvirket. En slik slutning står også i forhold til vurderinger som tuftes på Irgens-Jensens forhold til de nevnte sosiohistoriske omgivelser og hans skriftsakt for øvrig. Men et utslagsgivende premiss for Hauges argumentasjon ligger i nøkkelordet *accepting*, her i forståelsen av at forfatteren aksepterer en eksternt påført revisjon. Slik jeg forstår dette i lys av Irgens-Jensen prosjektet betyr det at en aksept, eller ikke-aksept, vil danne et avgjørende premissgrunnlag for hvordan vi forstår legitimiteten til revisjonen. Med andre ord kan vi gå ut fra at om Irgens-Jensen aksepterte endringen og tilføyde den til kildene, kan vi også videre vurdere den. Om han derimot ikke aksepterte endringen, har han heller ikke sanksjonert den, noe som stiller saken i betraktelig annet lys. I vurderingen av sisteversjonen til symfonien aner vi da et nokså stort paradoks, hvor komponisten har nedfelt Grüner-Hegges foreslåtte endringer i en ny versjon. Men her omtaler komponisten denne versjonen i nokså motstridende ordlag, i en rekke skriftlige kilder.

Hauge trekker også inn McGann som en viktig motstemme i vurderingen, hvor intensjonsbegrepet også må ses i forhold til verkets sosiale kontekst. Hauge poengterer dette på følgende måte:

McGann insists that it is meaningless to isolate authors' intentions from their social context; that is, the meaning of works of art depends on their social setting, including the interaction between the art work and its audience. He argues, furthermore, that it is impossible – in particular with authors of later modern periods – to distinguish between intention and social influence, and that it is essential that editors assess a work in its historical context.⁸¹⁰

Om vi tar dette med oss i vurderingen av begrepsskillet mellom komponistens intensjon og verkets intensjon, må vi forstå dette i et forhold til *hva* vi leser inn i verket.⁸¹¹ Og i tråd med Gadamer vil vår forståelse av verket og dets intensjon, også endre seg. Med andre ord kan vi kanskje aldri vite hva komponistens intensjon var, men vår forståelse av verkets intensjon og hva det forsøker å oppnå, vil alltid være i endring. Sørbø går også i dybden på dette når han skriver:

Vi har altså å gjøre med et perspektiv der betydningen av et musikkverk, i dette tilfellet gjennom sin tekstlige manifestasjon, utfolder seg langs den historiske tidsaksen, og ikke bare i bestemte øyeblikk eller utsnitt av historien. Dermed blir rekkefølgen fenomenene fremkommer i, og

810 Hauge 2003: 47

811 Som for så vidt også følger linjen fra Tanselle, slik det presenteres i Hauges fagartikkel: «If the aim of the editor is to establish the text as the author wishes to have it presented to the public ..., he cannot divorce himself from the "meaning" of the text, for, however much documentary evidence he may have, he can never have enough to relieve himself of the necessity of reading critically.» (Tanselle 1976: 172–3, sitert i Hauge 2003: 44)

tidsavstanden mellom dem, avgjørende for betydningen. Med andre ord har vi å gjøre med en diakron betraktningmodell.⁸¹²

Verkets intensjon må også ha vært et aspekt Grüner-Hegge vurderte underveis i arbeidet med symfonien, selv om han til syvende og sist valgte å se bort fra *komponistens intensjon* med verket. For i sin sterkt forkortede versjon fra 1952 bidro Grüner-Hegge til å bryte verkets kontekstuelle forbindelseslinjer til opprinnelsen. Og gjennom å bryte verkets kontekstuelle forbindelse til krigens mørke dager, har man også kunnet istandsette verket til å formidle og fylle verknarrativet med en *ny mening*.

I dette resonnementet har det vært drøftet hvorvidt de omfattende endringene ble påført symfonien for å bedre kunne møte etterkrigstidens optimisme. For gjennom å endre symfoniens overordnede storform som et bredt anlagt verk i tre satser, gikk Grüner-Hegge ikke bare bort fra konseptet om et mørk og pessimistisk verk. Men i sin utelatelse av symfoniens tredje sats endte dirigenten opp med en forkortet tosatsig form som kun beveger seg fra *ett mørke* til *ett lys*. Dermed kunne verket heller fullbyrdes med en foretrukken ærverdig karakter i sine avsluttende takter. Og gjennom å forflytte symfonien fra sin opprinnelige kontekst over og inn i en temporær nåtid, kunne verket bedre imøtekomme den optimistiske tidsånden som beveget seg i det norske samfunnet i tiden etter krigen. Dermed bidro Grüner-Hegge også, både ubevisst og implisitt, til å endre oppfattelsen om verket, og på den måten ble verkets intensjon også endret fra komponistens. Men det betyr ikke at den nye utgaven ikke kan istandsettes til å formidle noe som er nærmere verkets opprinnelige intensjon, slik vi senere også skal se Hauge gir et konkret eksempel på. Hauge argumenterer også for et lignende syn i konklusjonen av artikkelens innledning:

The concept of final authorial intention does, nevertheless, contain problematic elements. The idea seems to imply that later revisions always reflect final intention, and that consequently later title impressions of the first edition, which might contain corrections and emendations made by the author (endorsed, acquiesced or refused) or publisher, ought to be chosen as the copy-text; however, this would place editors in an awkward position as they have to find a method to distinguish between authorial revisions and those made by the publisher, proof-reader or collaborator.⁸¹³

Hauges konklusjon spiller direkte inn i de erfaringer vi har med Irgens-Jensens arbeidsprosesser i kildene. Som tidligere nevnt er det vanskelig å argumentere for en siste sanksjonert vilje om ikke komponisten selv er i stand til å definere det, gjennom sine arbeidsmåter. For han er ikke alltid i stand til å definere dette i overbevisende grad, om vi vurderer dette elementet i dette prosjektets tre omtalte verk, hvor samtlige verk fremstår på mange måter mer uavsluttede. Og når vi i tillegg har mer empiri for en *første og rikeste intensjon*, fremfor en *siste sanksjonert intensjon*, ser vi at begrepet *final authorial intention* kan vanskelig anpasses alle komponister og alle verker.

Det er i tillegg utfordrende å vurdere intensjonsbegrepet i hovedkilder til verk som vi vet har blitt fremstilt under problematiske forhold. For det vil alltid prege troverdigheten til en slik kilde i en kildeevalueringsprosess. Hauge trekker langt på vei også en lignende slutning og konkluderer på følgende måte:

There is also a problem with textual instability: authors return to earlier works would presumably always stumble upon details which they find need polishing or even redoing. In an extreme case the author might have carried out so many revisions that the original intention has weakened and the text has changed into a different version. As Parker (1984) observes, final authorial intention is not necessarily an improvement of the work. The point of primary importance is ultimately the editors' goal – that is, what kind of text they wish to produce. As long as the editors have set out and defined their aim at the very outset, they may choose their method accordingly. Each work poses

812 Sørbo 2017: 36

813 Hauge 2003: 49–50

a different set of problems which have to be solved in different ways. An editor cannot impose a method on a text if the text does not respond to the applied method.⁸¹⁴

For avhandlingen videre er det nå interessant å observere slektskapet og de parallelle erfaringer som sammenfaller i utgavearbeidet på *Ludvig Irgens-Jensen* og *Carl Nielsen*. De er tilnærmet fra samme historiske periode, tilnærmet fra like samfunnsmessige omgivelser, samt geografiske region. I tillegg deler de flere likhetstrekk som er særdeles interessante å følge, særlig med tanke på fremtidens utgavearbeid på Irgens-Jensens verker. Hauge presenterer blant annet følgende interessante observasjon:

There are similar problems in the critical editing of Nielsen's work: final authorial intention is often very difficult to determine as the composer might, for instance, have copied the orchestral material himself (adding new and often very different details or simply not notating earlier ones) after finishing the score. Are the parts therefore to be chosen as the editorial source? Nielsen's final authorial intention – that is, his latest corrections – often contradict the original coherence of the score, thereby creating a complex set of problems: his changes establish new intentions rather than emending final authorial intention.⁸¹⁵

Som vi ser av Huges observasjon kjenner vi her igjen en problematikk som relaterer seg til kildeevaluering og utvelgelse av hovedkilde. Når Hauge problematiserer hvorvidt man kan bruke orkestermaterialet som primærkilde i arbeidet med en ny utgave, ser vi likheten med de erfaringer vi har kunne trekke fra Irgens-Jensen *Canto d'omaggio*. Mye på grunn av at det siste partituret ikke sammenfaller helt med det innholdet som forekommer i orkestermaterialet. Til grunn for Huges erfaring lå Carl Niensens autografer av samtlige orkesterstemmer til klarinettkonserten, noe vi også kjenner igjen fra Irgens-Jensens orkesterstemmer til *Canto d'omaggio*. For sisteversjonen som kommer til syne i orkestermaterialet ble sanksjonert i hånd av komponisten selv.

I denne vurderingen må vi også vekte begrepet *sanksjonering*. Finnes det virkelig statistisk grunnlag som underbygger at Irgens-Jensen hadde en bevisst sanksjoneringspraksis med en rekke versjoner av sine verker? Til nå har vi sett enkelte eksempler på dette i forrige kapittel. Men disse eksemplene indikerer på ingen måte universelle forutsetninger for en sanksjoneringspraksis i samtlige verk fra Irgens-Jensens verkproduksjon. Og i et slikt kritisk syn kan det være grunnlag for å hevde at Irgens-Jensen kun sanksjonerte den ene versjon med orkestermaterialet av *Canto d'omaggio*. En versjon som da tok opp i seg alle de utfordrende oppføringspraktiske forhold som preget verket den gang, slik som: Oslo Rådhus' umulige akustikk, verkets bruk av et ekstra firstemmig kor, og at verket i seg selv var et nokså langt verk i det som også var et langt åpningsarrangement for den offisielle åpningen av Oslo Rådhus.

Et annet aspekt som slår tilsynelatende likt ut for Nielsen og Irgens-Jensen, har å gjøre med deres individuelle forhold til *Werktreue*-begrepet. Før jeg synliggjør disse likhetene er det viktig å minne om hva mine observasjoner av dette begrepet er tuftet på. Når jeg vurderer *Werktreue*-begrepet hos Irgens-Jensen kan jeg vanskelig konkludere på vegne av komponistens forhold til begrepet, når jeg kun har gått i dybden på tre verk fra hans verkproduksjon. Irgens-Jensens nyanserte forhold til verkbegrepet er et klassisk eksempel på en prematur drøfting på nåværende tidspunkt, da dette er drøftinger som i større grad er avhengig av kunnskapen om hvordan dette fortoner seg gjennom et helt kunstnerliv. Det betyr at jeg bør være særdeles forsiktig med å forskuttere på vegne av noe jeg kun kan ane konturene av. Og jeg er på ingen måte i stand til å diskutere hvordan dette fortoner seg i et bredere perspektiv før vi har etablert flere edisjonsfilologiske forskningsprosjekter, og opparbeidet oss ytterligere kritiske refleksjoner på Irgens-Jensens kildemateriale. Likevel må jeg tillegge at det er tilnærmet uunngåelig å opparbeide seg en liten anelse av hvordan dette fortoner seg hos Irgens-Jensen gjennom de tre verk som har lagt til grunn for dette studiet. For Nielsen

814 Hauge 2003: 50

815 Hauge 2003: 57

og Irgens-Jensen fremstår både like og ulike i sine individuelle forhold til verkkonseptet, noe jeg kommer tilbake til senere i kapittelet. Som et utgangspunkt for sine vurderinger argumenterer Hauge for følgende tilnærming hos Carl Nielsen:

[...] for some composers, the work-concept was defined as the written score: the performance of it – that is, the interpretation – was of minor importance and it was the composer's privilege to demand how the work should be performed. Nevertheless, there were also composers for whom the variety in interpretation and performance of their works was not a pressing issue; for them the score only exemplified the work. They often accepted extensive changes in the musical text though they did not necessarily include them in a revised edition. Chopin, for instance, apparently did not believe in the finality of the score and accepted – indeed endorsed – different versions of the same work being performed. The written score was a framework, which could be changed according to the circumstances, depending to a great extent on the performer and his interpretation of the musical text. Nielsen seems to have had a similar view on the understanding and function of the written score; for him the performance was clearly an interpretation and in order to realise an interpretation of a work, it could be necessary to add or change details. Not only did musicians and conductors ask for advice on this – as a performer Nielsen even did so himself.⁸¹⁶

Hauge synliggjør her det grenselandet som eksisterer mellom det nedfelte partituret på en side og det oppføringspraktiske elementet på den andre siden, noe vi også har observert i Irgens-Jensen praksis. Om vi i retrospekt vurderer hvordan komponisten ytret at *Tema med variasjoner* ble et styrket verk etter den sluttstille revisjonsprosessen, synliggjør dette at Irgens-Jensen delte et lignende syn med Nielsen. For Irgens-Jensen var, som vi tidligere har slått fast, en lyttende komponist til ulike utøveres tilbakemeldinger.

Men det scenario Hauge tegner ovenfor har også sine åpenbare avgrensninger. For kan man egentlig tolke og forme så fritt, og i ytterste konsekvens gripe inn i en kompositorisk tekst, at man risikerer å styre interpretasjonsvalget inn på en kollisjonskurs med det verknarrativet som ligger til grunn for verkkonstruksjonen? Fra mitt situerte syn vil dette være å passere en grense, da man ikke lenger kan hevde at man er teksttro til verket. Som nevnt ville en slik praksis vært høyst omdiskutert i vår tid. Dirigenter vil til stadighet hjelpe komponistene og verkene, særlig opp mot en urfremføring og frem mot mulige førstefremførelser. Men det er nokså utenkelig at en dirigent ville foretatt seg såpass inngripende endringer i et verk, uten at en slik versjon ville blitt omtalt⁸¹⁷ som en særegen bearbeidet versjon av dirigenten. Dette setter også et visst premiss for hvordan jeg oppfatter en årelang uheldig praksis av å usynliggjøre dirigentens rolle i de omtalte versjoner. Om vi derimot overfører denne problematikken til tilfellet med Grüner-Hegge og symfonien, vil det være avgjørende for versjonsdannelsen om utøveren definerer verket som en romantisk⁸¹⁸ eller moderne konstruksjon. Og i denne vurderingen er jeg ikke sikker på at Grüner-Hegge betraktet Irgens-Jensens symfoni som et verk stående i et aktivt forhold til en moderne nåtidig kontekst. Med andre ord et kunstnerisk uttrykk for en moderne tid, den gang. I en slik vurdering peker derimot Strohm på en svært interessant betraktning:

The musical work may not be a thing of the past, but the musical work-concept has long become a tool to redefine our past in our bid to cope with the difficulties of the present.⁸¹⁹

I Strohms poeng ligger det åpning for at Grüner-Hegge *kan* ha hatt en såpass formativ tilnærming til verkene, fordi det kunne tilrettelegge en måte for han å forstå og definere virkningen av komponistens verkbegrep den gang. Dette leder oss også over til det siste likhetstrekket mellom Nielsen og Irgens-Jensen, og som kanskje er den mest slående av dem alle. Dette har å gjøre med den bakenforliggende verkshistorien til Niensens første

816 Hauge 2003: 52

817 Det være i konsertprogrammer, andre skriftlige kilder og medier.

818 Slik Hauge for eksempel refererer til Chopin

819 Strohm i Talbot 2000: 134

symfoni.⁸²⁰ For slik vi kjenner arbeidsdynamikken mellom Grüner-Hegge og Irgens-Jensen, hvor dirigenten til stadighet supplerte med revisjonsforslag, synliggjør det samtidig en arbeidsform som var del av en oppføringspraktisk kultur. Denne kommer også til syne i Hauges redegjørelse av revisjonsprosessen som lå bak fjerde satsen til Niensens første symfoni. I all sin enkelthet viser dette verktilfellet hvor problematisk en begrepsbehandling av *final authorial intention* blir i møte med vurderingen av ulike performative versjoner. Følgende sitat er såpass illustrerende og relevant for dette prosjektet, at jeg her tillater meg å gjengi et stort utdrag. Hauge skriver:

There is, however, a much more problematic issue concerning the First Symphony and final authorial intention. When consulting Nielsen in 1928, the conductor Ebbe Hamerik had presumably already indicated additions and changes in pencil in a new set of orchestral parts as well as in his private score; when these had been accepted by the composer, Hamerik emphasised them in ink. Nevertheless, during the consultation a section of the fourth movement was thought inadequate and was revised by the composer. Nielsen apparently wrote the new passage in piano score and sent it to Hamerik, who then worked out the orchestration. Before copying the passage to the parts and his private score, Hamerik had the orchestration approved by Nielsen. The new section belongs to the first parameter (including pitch and rhythm) and the dynamics and articulation to the second. Shortly afterwards Nielsen conducted the symphony using the material without altering the new passage.

The fourth movement now exists in an alternative version which has a claim to represent final authorial intention. The alteration was, furthermore, clearly carried out in collaboration between conductor and composer thus reflecting the social context of the work. [...] If the collaboration can be interpreted as final authorial intention, the copy-text to be used for a modern edition should be the 1928 revision. [...] However, the revision of the passage in the fourth movement could also be seen as presenting a new *version* of that movement and so the choice is between versions not necessarily related to authorial intention. The case for selection of the 1928 revision (or version) as reflecting final authorial intention seems to be weakened, however, by the fact that Nielsen's original piano score of the section has not survived; also, the orchestration of the passage was made by Hamerik, though accepted by the composer. There is no direct evidence in form of letters or statements that Nielsen *preferred* the revised version. Nevertheless, he acknowledged and approved of the young conductor's conscientious revision and Nielsen indicated that he thought highly of Hamerik's abilities [...]

Including Hamerik's and Nielsen's revision would entail a more serious problem. The new passage is much more detailed and consistent in terms of the second parameter, that is, articulation, dynamics, phrasing and performance instructions.

So recognising the section as expressing final authorial intention and including it in the critical edition using the first edition as copy-text, would result in very obvious differences in the transition between the original section and the new one, creating incoherence in the fourth movement. It was the nature of these complex problems that led the text critic, Hershel Parker (1984), to propose using an author's first intention rather than final intention.⁸²¹

Vi ser fra Hauges resonnement at Nielsen, i likhet med Irgens-Jensen, aldri ga noen uttrykk om hva han syntes om den eksternt påførte revisjonen, verken i brev, uttalelser eller andre kilder. I Irgens-Jensens tilfelle synliggjøres denne motstanden først og fremst gjennom intervjuet med Grüner-Hegge og deretter i motstridende utsagn i en rekke andre tekstlige kilder. I tillegg viser Hauge hvor plausibelt det heller blir å anvende

820 «When studying the performance history of the first symphony between its premiere in 1894 and Nielsen's death in 1931, it is evident how important it is to understand the instability of a musical text as well as the work's social context.» (Hauge 2003: 61)

821 Hauge 2003: 63–66

den versjonen som man med større sikkerhet kan fastslå har sin fulle og hele opprinnelse fra komponistens hånd, som hovedkilde. For nettopp å kunne vurdere intensjonsbegrepet, enten i form av en siste sanksjonert intensjon (*final authorial intension*) eller bare *en sanksjonert intensjon*, krever at man vurderer dette aspektet i et større bilde. Da må vi først og fremst vurdere om den kilden man har foran seg har vært under påvirkning av en utøver og en sekundær person i komposisjonsprosessen. Deretter må vi vurdere i hvilken grad denne påvirkningen har hatt i sin tilførsel av eksternt påførte elementer, noe som kan være svært utfordrende å skille, slik jeg tidligere har drøftet i avhandlingen.⁸²²

Hauge synliggjør i artikkelen hvordan en kartlegging av revisjonselementer kan systematiseres innenfor tre ulike paramtere. Både i forhold til at revisjonselementet har sin opprinnelse som en del av en større *internalisert prosess* hos komponisten⁸²³, eller at revisjonselementet har sin opprinnelse i en *eksternalisert prosess* hos utøveren.⁸²⁴ Og om alvorlighetsgraden av eksternt innførte revisjonselementer passerer en viss mengde og grense, vil et slikt revisjonsinitiativ heller dele flere likhetstrekk med en instruktiv utgave. Da griper man også inn i hvordan verket kan oppfattes for ettertiden, fremfor at verket kun har blitt justert og tilpasset en temporær fremførelse.

Alle disse vurderingene stiller seg på linje med det Dadelsen drøftet nærmere i sin artikkel, hvor edisjonsfilologen må søke og forstå livskonteksten til den aktuelle komponist. For en slik grunnleggende forståelse er avgjørende når man skal vurdere og analysere komponistens verktilfang, arbeidsmåter, samt verk- og revisjonshistorikk. Og i en utvidet forståelse av Irgens-Jensens livskontekst og arbeidsmåter er det samtidig verdt å nevne de ulikhetene som kommer til syne når man sammenligner Irgens-Jensen og Nielsen. Hauge skriver:

[...] one of the most taxing problems in determining Nielsen's intentions is the understanding and the definition of the work-concept. According to Nielsen's practice the work is *included* in the written score; that is, in addition to the 'work', the score contains instructions for its realisation – or, in other words, the score contains information other than that of merely defining the work. Furthermore, the score was not considered by Nielsen himself to be incomplete or insufficient in regard to its notational detail. It is only external viewers – who did not see or do not see, the importance of the composer's notational practice and performance practice – to whom the work appeared (or appears) less coherent than it might otherwise have done.⁸²⁵

Utfra min forskning på Irgens-Jensen arter komponistens individuelle forhold til verkkonseptet seg på en noe annerledes måte enn hos Nielsen. For det første kan vi ikke konkludere med at Irgens-Jensen hadde et syn på at hele verket var nedfelt i noteteksten, og at denne inneholdt all nødvendig informasjon for realiseringen av det. Slik jeg har henviset til tidligere gav Irgens-Jensen etterhvert slipp på notasjonsprosessene og var i liten grad interessert i å følge opp detaljrikdommen i verkene, når transkripsjonsarbeidet tiltok år etter at verkene var «fullførte».

I dette tolkningsrommet er det nærliggende å forstå det som at partiturene, det vil si manuskriptene og avskriftene, heller viser ulike øyeblikk av hvordan verket har manifestert seg i notasjonen, over årenes løp. Kildene formidler altså ulike øyeblikk og stadier, fremfor at de synliggjør en styrket og solid manifestasjon av verket som man kanskje heller ville ha forventet i en *Fassung letzter Hand*-tilnærming. Og når vi da vurderer disse aspektene peker det igjen tilbake på disse helt sentrale elementene rundt Irgens-Jensens skriftsakt, hvor det hele fremstår noe myteomspunnet, privat og «hemmelig». Og det er i hvordan vi forstår disse til dels *hemmelige* og *private* sidene hos Irgens-Jensen, vi samtidig kan observere ulikhetene ovenfor Nielsen.

822 Hauge viser til lignende utfordringer når han konkluderer med: «[...] whether these changes were proposed, endorsed or merely accepted by the composer is difficult, if not impossible, to determine.» (Hauge 2003: 58)

823 Hos Hauge defineres dette som «The Work, (written score).» (Hauge 2003: 59)

824 Som hos Hauge defineres som «Performance (interpretation).» (Hauge 2003: 59).

825 Hauge 2003: 58

For til tross for at vi er godt kjent med at Irgens-Jensen fulgte prøver og drøftet fremføringspraktiske elementer med utøverne, var han allikevel høyst privat i sine tanker om hva verket representerte for ham. Han var privat i sine planer for sitt komposisjonsvirke, noe hans deltagelse i komposisjonskonkurransen til åpningen av Oslo Rådhus i 1950, også gir et inntrykk av. Han var egentlig også privat i å innvie publikum i bakenforliggende programmer til flere av verkene sine. Som tidligere nevnt oppbevarte han en rekke manuskripter privat og hvor man nesten får et inntrykk av at det var enkelte verk han ikke ønsket å skille seg av med. Og det som da er overraskende i denne observasjonen, er at vegringen for å adskille seg med verkene ikke hadde noe som helst med trangen til å detaljspesifisere og styrke verkenes instruktive kapasiteter ytterligere over tid. Det representerer med andre ord et paradoks for hva vi kan forvente av tilstanden til kildene. Derfor fremstår dette elementet som noe annerledes hos Irgens-Jensen, hvilket leder oss over til en neste ulikhet i forhold til Nielsen.

For Irgens-Jensen forlater interessesonen for sitt eget verk mye tidligere enn Nielsen. Hauge trekker blant annet frem følgende:

For Nielsen the understanding of the work was a fluid and a non-static one; it was a living and changeable framework, influenced by his own notational practice and the performance practice of his time.⁸²⁶

Inntrykket som Irgens-Jensen etterlater oss er at det er fremstillingen av hovedkonseptene som er interessante, og ikke nødvendigvis ferdigstillingen av et autorativt materiale.⁸²⁷ Dette spiller igjen inn på erfaringene vi har fra empirien. Og dette *kan* ha noe å gjøre med at Nielsen dirigerte sine egne orkesterverk, og at Irgens-Jensen i liten grad hadde noen aktiv rolle i fremførelsen av sine. Dette ble overlatt til Grüner-Hegge og andre dirigenter og utøvere. Hauge synliggjør blant annet dette med å henvise til et brev hvor Nielsen beskriver sitt syn på dette nærmere:

Nielsen implies this in a letter to his friend Bror Beckman in Sweden: 'In reality it is very interesting to conduct the same work with different first-rate orchestras, and I have both learnt from and enjoyed the different advantages which these three orchestras (Copenhagen, Amsterdam, Stuttgart) have shown.'⁸²⁸

Spørsmålet retter seg derfor mer mot hva Irgens-Jensen tenkte om at hans verker hadde «et liv» videre. Altså at de manifesterte seg og levde på konsertprogrammene over årene som fulgte. For når han ikke har kunnet ta aktiv del i formidlingen av dem, sitter man igjen med inntrykk av noe motsatt. Både i forhold til realiseringen av verkene på utallige konserter, så vel som hans trang til å revidere dem. Her etterlater Irgens-Jensen et inntrykk av at ethvert ferdigstilt verk også er et forlatt verk.⁸²⁹ Og jeg baserer denne observasjonen blant annet på at Grüner-Hegge forsøkte å få Irgens-Jensen til å vende tilbake til sine tidligere verk for å revidere dem videre. Irgens-Jensen var altså umotivert og kanskje også til dels deprimert. Når man så vurderer dette elementet i forholdet til at detaljrikdommen falmer i verkens siste kilder, åpner det samtidig opp for hvor problematisk det er at komponisten vender tilbake til sine verk 10–15 år etter at de først ble ferdigkomponert. Dette er en edisjonsfilologisk problemstilling som arter seg nokså forskjellig når man sammenligninger

826 Hauge 2003: 55

827 Vollsnes 2000: 267. Vollsnes omtaler dette elementet en rekke ganger i løpet biografien om Irgens-Jensen.

828 «[Det er i Virkeligheden meget interessant at dirigere det samme Værk med forskjellige første Rangs Orkestre og jeg har baade lært deraf og nydt de forskjellige Fortrin som disse tre Orkestre (Kjøbenhavn, Amsterdam, Stuttgart) har fremvist], The Royal Library, Copenhagen (=DK-Kk), CNA I.A.d., letter from Nielsen til Beckman dated 14 February 1913. Also the tempos, which Nielsen chose when conducting his own works, seem to have varied considerably according to circumstances. Thus the orchestral material to *Saga Dream* reveals that at the premiere in 1908 the work played 9 1/2 min., whereas the performance in Gothenburg in 1919 took 11 min., and in 1920 Nielsen wrote to Röntgen that the duration is 8 min.; cf. DK-Kk, CNS 61c and 61d (orchestral material) and DKKk, CNA I.A.c., letter from Nielsen to Röntgen dated 23 February 1920.» (Nielsen 1913, 1920, sitert i Hauge 2003: 55–56)

829 Som sånn sett stiller seg på linje med det Goehr hevder i tidligere anvendte sitat: «But these developments only partially account for the extent to which many composers became strategically uninterested in the performance of their works.» (Goehr 1992: 229)

sakstilfellene Grüner-Hegge/Irgens-Jensen og Hamerik/Nielsen. For verken komponisten eller dirigenten er på dette tidspunktet den samme *leseren* lenger og har derfor heller ikke den samme nære kontakten med den umiddelbare opprinnelsen som verkene sprang ut ifra.

Det tidsmessige perspektivet avdekker også et annet interessant problem, for hvor er man i tidspennet mellom 1920–1955? Dette har altså å gjøre med tidspunktet for Grüner-Hegges inn gripen i Irgens-Jensens verker og den omkringliggende historiske konteksten. Grüner-Hegges omfattende endringer i komponistens symfoni fant sted i 1952, og vi befinner oss da langt inn mot midten av det 20. århundre. Dette er mange år etter Hameriks revisjonsforslag til Niensens første symfoni i 1928. Altså mange år etter at den første modernismen, og ytterligere noen få år etter at etterkrigstidsmodernismen hadde etablert seg i Norge. Med andre ord har vi her å gjøre med den preskriptive og autorative notasjonen, i en klar moderne *Werktreue*. Men det jeg derimot *hevder* og synliggjør i denne avhandlingen går i diametralt motsatt retning av modernismen og det som er en forventet teksttrohet til verket. For praksisen som synliggjøres gjennom Grüner-Hegges uttalelser og de bevegelser som kommer til syne i Irgens-Jensens kilder, går grunnleggende *mot* en moderne total *Texttreue*. Med andre ord synliggjør jeg et stort paradoks, som her kommer til syne langt inn på midten av det 20. århundre.

Det vil alltid være en versjons- og *Fassung*-problematikk som helt unngåelig hviler i den fremtidige kritiske forskningen på Irgens-Jensens verker. Og i et slikt syn kan vi også langt på vei hevde at vi heller ikke har god nok kjennskap til *Urfassung*-stadiet av Irgens-Jensens verkproduksjon. Der Irgens-Jensen selv ikke var i stand til å definere et endelsepunkt for revisjonsprosessene, peker dette prosjektet nå på noen svært viktige og interessante erfaringer. For kan det være slik at vi i altfor liten grad har kjennskap til Irgens-Jensens hele kunstnerskap, og hvor vi altfor stor grad har hvilt vår kjennskap på de versjoner som i stor grad har vært preget av en og samme utøver?

I denne vurderingen er det viktig å være bevisst på hvilken rolle fortolkende utøvere hadde i arbeidet med nye verk og verk som var i ferd med å etablere seg på repertoaret. Og ikke minst hva de påførte verkene underveis i en slik verkutfoldelse. I dette synet er det derfor grunnlag for å hevde at Grüner-Hegge, gjennom sitt omfattende arbeid med Irgens-Jensens verker, i stor grad har bidratt til å sementere hvordan vi forstår og fremfører Irgens-Jensens verkproduksjon i vår tid. For empirien og kildeanalysene peker i klar retning på at Irgens-Jensens manuskripter også taler for en *Urfassung*-praksis. Det betyr at vi, gjennom forskningen, må reetablere en *Urfassung*-forståelse av komponistens verkproduksjon, for å sidestille de ulike versjonene med hverandre. Først da vil vår tolkning åpnes opp for hvordan vi kan lese og forstå Irgens-Jensens verker i vår tid.

Oppsummering

Vi har nå sett nærmere på hvordan *Werktreue*- og intensjonsbegrepet har kommet til syne i dette prosjektet, og hvilke parallelle erfaringer Irgens-Jensen prosjektet deler med annen internasjonal forskning. Langt på vei kan vi nå ane slutten for denne avhandlingen, men det er allikevel noen løse tråder som krever en forklaring videre, slik jeg har antydnet i teksten over. På en side har vi både en stor mengde empiri og en historisk-kontekstuell informasjon som hevder at Grüner-Hegge gikk for langt i sin inn gripen i Irgens-Jensens symfoni. Her kan man langt på vei diskutere i hvilken grad deres personlige vennskap åpnet opp, og gav rom for en slik formativ tilnærming til komponistens verk. Men det vil samtidig være et noe tynt forsøk på å isolere en liten bestanddel av en mye større problemstilling. For det er vanskelig å se bort fra at Grüner-Hegges formative tilnærming til orkesterpartiturene, ikke bare gjaldt Irgens-Jensens verker alene.

I horisonten rundt Irgens-Jensens verkproduksjon og hans samtidige medkomponister, hviler det en stor bredde med norsk orkesterrepertoar fra mellomkrigstiden. Og der hviler det en tradisjon. Følgelig må vi stille oss selv spørsmålet om hvilke forgreininger forskningserfaringene fra Irgens-Jensen prosjektet skaper inn i hvordan vi forholder oss til denne tradisjonen? I neste kapittel skal vi se nærmere på hvordan erfaringene fra Irgens-Jensen prosjektet vil være av høy relevans for andre edisjonsfilologiske prosjekter på andre norske

komponister. Vi skal derfor se nærmere på hvordan Grüner-Hegges formative tilnærmingen til orkesterpartiturene også grep inn i andre verk av norske komponister fra mellomkrigstiden.

3.4 Musikkhistoriske implikasjoner

Vi har nå sett nærmere på den oppføringspraktiske tilnærmingen, innvirkningen og omfanget av Grüner-Hegges redaksjonelle arbeid med Irgens-Jensens verker. Slik jeg har indikert underveis i denne avhandlingen gjelder denne tilnærmingen ikke bare Irgens-Jensen verker alene, men også en rekke verk av andre norske komponister. Før vi tegner oss et bilde av hvordan dette arbeidet utfoldet seg, må vi samtidig sette Grüner-Hegges handlinger inn i et forhold til den kontekst jeg mener han fortjener å bli vurdert ut fra. Frem til nå kan noe av Grüner-Hegges redaksjonelle arbeid fremstå som regelrette overtramp, og som en ypperlig representasjon av det Goehr har omtalt som «conceptual imperialism». Men som jeg allerede antydte i forrige kapittel, vil en slik betegnelse være en grov feiltolkning av det arbeidet Grüner-Hegge stod i spissen for. Dette vil jeg derfor drøfte mer inngående i avhandlingens aller siste kapittel.

Det er flere historiske kilder som peker på det faktum at Grüner-Hegge opprinnelig kom fra en komponistbakgrunn, men at han heller prioriterte å bli orkesterdirigent. Og det av et internasjonalt format. Helt fra barndomsårene var Grüner-Hegge sett på som et av landets aller mest profilerte og musikalske vidunderbarn.⁸³⁰ Men utover i livet viste det seg at dirigentgjerningen ble viktigere for ham enn komponistgjerningen, til tross for at han komponerte enkelte verk i ny og ne. Vel vitende om hans bakgrunn, er det derfor interessant å se hva han tilførte det norske orkesterrepertoaret gjennom sitt dirigentvirke. I musikkhistorisk sammenheng hadde Grüner-Hegge en særdeles viktig rolle i arbeidet med å utfremføre, programmere og videre bidra inn i den store utbredelsen av norske orkesterverk. Både i et nasjonalt og internasjonalt formidlingsøyemed. Dette var et omfattende arbeid som hovedsakelig pågikk i mellomkrigsårene, men også godt inn i etterkrigstidsmodernismen. Og slik vi har erfart hans arbeid i dette forskningsprosjektet, kan det i overført betydning gi utslag i hva, og hvordan, vi tenker om utviklingen av vår egen norske orkestermusikk.

Vi må med andre ord etablere en forståelse av hvordan vi som redaktører skal plassere en utøvers formative tilnærming til en rekke komponisters notetekster fra denne perioden i norsk musikkdiv. Dette vil i høy grad gjøre store utslag for en rekke edisjonsfilologiske undersøkelser på utsiden av dette prosjektet. I en slik vurdering er det nærliggende å forsøke og forstå hvilken betydning dette vil ha for vår oppfatning av den norske orkestermusikken, tatt i betraktning at samme dirigent har bearbeidet, justert, og revidert en rekke verk av andre norske komponister.

Med min historiske distanse er det betimelig å spørre seg hvilken praksis som da setter premissene for den norske verktradisjonen.⁸³¹ For det forvaltes jo en tradisjon under alt dette, hvor tradisjonen fungerer som en premissgiver; herunder med sin fremføringshistorikk, verkhistorikk, orkesterhistorie, biografiske historie m.m. Hvordan forholder vi oss da til partiturlidene oppe i det hele? For i edisjonsfilologisk sammenheng representerer kildene nemlig *en helt konkret studie*.

I en kritisk vurdering av Grüner-Hegges formative tilnærming er det samtidig viktig for meg å understreke at dette ikke på noe måte handler om å skape et usympatisk bilde av dirigenten. Eller på noen måte bringe hans ettermæle ned og svartmale hans renomme for ettertiden. I en utvidet forskningshorisont ville dette vært en altfor tynn og ubegrunnet målsetting. Å hevde at utøveren Grüner-Hegge opphøyde seg selv *over* de andre norske komponistenes arbeider, og reviderte deres verker for egne konserter, vil være en tabloid fremstilling

830 «[Grüner-Hegge] var ansett som et musikalsk vindunderbarn, som både komponerte og spilte krevende klaververker. Hans første trykte komposisjoner ble laget allerede i seksårsalderen, og han ble tatt med til Edvard Grieg og satt på hans fang og spilte sine små verker.» (Vollsnes 2000: 29)

831 som allerede nevnt i forrige kapittel

og en grov forenkling. Det ville også være en ganske uproduktiv debatt. Her er det viktig at vi evner å se hva en slik sammenstilling bidrar til, inn i den forståelseshorizonten som Irgens-Jensen prosjektet er en del av.

Som jeg nevnte i denne avhandlingens innledning hviler det på motsatt side et åpenbart behov i bunn for den kritiske vurderingen videre. For vi trenger *mer* kunnskap om Grüner-Hegges liv og virke, og vi trenger mer kjennskap til bredden av arbeidet han har befattet seg med. I et større bilde vil dette åpne opp for hvordan vi forstår Grüner-Hegges vurderinger, detaljene i hans arbeid, komponistene han omgav seg med og den orkestertradisjon han var en del av. Både på et historisk-biografisk nivå, så vel som et edisjonsfilologisk nivå. Med andre ord burde vi etterstrebe å få en mer presis musikkhistorie. En musikkhistorie som også inkluderer partiturlidene og tar komponistenes arbeid i kildene med i betraktningen. På den måten vil forfattelsen og forvaltningen av musikkhistorien bli mer utfyllende, og hvor edisjonsfilologien vil fylle en helt sentral rolle i dette.

Når vi går på konsert, og lytter til verk som Grüner-Hegge har arbeidet med og videre bidratt til å utforme, bør denne informasjonen også videreformidles til musikere, dirigenter, og publikum. Både publikum og musikere har et behov, og en rett til å vite hvilket verk, hvilken versjon og hvilken komponist man fremfører og lytter til. Det er først når denne informasjonen blir tilbakeholdt at det i stor grad fører med seg et troverdighetsproblem, og bidrar til et ufullstendig bilde av den musikkhistorien vi ser inn i. Jeg mener også at en slik mangelfull praksis heller ikke er rettferdig, verken ovenfor komponistene og minst av alt ovenfor Grüner-Hegge selv.

Jeg vil derfor i følgende avsnitt gi ytterligere noen eksempler på Grüner-Hegges formative partiturarbeid. Disse eksemplene belyser noe av bredden av hans omfattende arbeidspraksis og hvordan denne griper inn i vår forståelse av sentrale verk fra musikkhistorien. Reidar Storaas belyser følgende om Geirr Tveitts Suite nr. 1 fra *Hundrad Hardingtonar*, i sin biografi om komponisten *Mellom triumf og tragedie, Geirr Tveitt – ein biografi*. Storaas skriver:

Fødselshjelpar: Suite nr. 1 i si endelege form, utgjeven av Wilhelm Hansen 1959, er tileigna Odd Grüner-Hegge. Under innstuderinga til konsertar i Oslo-filharmonien og grammofoninnspeling gav den røynde kapellmeisteren [Grüner-Hegge] ei rekkje råd som førde til strykingar og klanglege brigde i høve til det opphavelige partituret. Karakterdrag og instrumentale poeng kom då fram på anna vis enn komponistens intensjon. Det nære samarbeidet med dirigenten gjennom inngåande konferansar, utdjupande brev, drøftingar under opptak og redigering der også komponisten fekk seia si meining, gav utteljing.⁸³²

I bunn for Storaas sin argumentasjon foreligger det brev⁸³³ mellom Grüner-Hegge og Tveitt som konkret belyser disse uoverensstemmelsene mellom dirigenten og komponisten. Uoverensstemmelsene kommer også tilsyne slik det også blir adressert gjennom Julie Røsslands masterarbeid⁸³⁴ på Tveitts første suite fra *Hundrad Hardingtonar*.

Også Engeset belyser lignende problematikk i sitt forord til den kritiske utgaven av Tveitts Suite nr. 4, *Bryllupssuiten*, fra *Hundrad Hardingtonar*. Dog slår han ikke her fast hvem som stod bak hovedinitiativet til disse revideringene. Likevel bør det nevnes at Engeset selv valgte å fremstille Tveitts *Urfassung* av suitens siste sats *Hardingøl*. Dette fordi den opprinnelige satsen forvaltet en rekke egenartede varianter som skilte seg klanglig, artikulativt og gestisk fra sisteversjonen av satsen. Engeset skriver:

832 Storaas 2008: 218–219

833 I privat eie hos Gyri Tveitt.

834 Husebø 2022

Geirr Tveitt (1908–1981) si fjerde orkestersonate frå HUNDRAD HARDINGTONAR vart urframført i Universitets Aula 20. feb. 58 i Oslo av Oslo Filharmoniske orkester, dirigert av Odd Grüner-Hegge (1899–1973). 14 av 15 satsar vart framført (55: ”Når kvite skaut i sumarbrisen bylgjer” var ikkje med). [...] I åra som fylgde vart delar av Suiten framført i ulike samanhengar, og mange av satsane gjekk gjennom nokså omfattande revisjonar. Nokre av satsane vart spela inn (LP) av Oslo Filharmoniske orkester og Odd Grüner-Hegge tidleg på 60-talet, i revidert form. Desse revisjonane vart gjort delvis i partiturskopiar og delvis i orkesterstemmene. Sidan det ikkje lenger var samsvar mellom partitur og stemmer vart ikkje suiten spela i sin heilskap før Oslo Filharmoniske orkester tok den opp igjen 4. og 5. mai 1995, dirigert av Bjarte Engeset (1958–), i ein versjon editert av Bjarte Engeset.⁸³⁵

I sin 7. sans, *Almanakk for 1939*, skildret Grüner-Hegge selv følgende scenario fra sine besøk hos komponisten David Monrad Johansen i Asker våren 1939. Dirigenten skrev ned følgende ord i almanakkens aller siste sider:

Mine besøk hos David Monrad Johansen våren 1939 gjaldt hans bestillingsverk «Pan» som jeg hjalp ham å skrive – både å komponere og instrumentere fordi han var syk og ikke kunne få verket ferdig i tide.⁸³⁶

Pan av Monrad Johansen blir sett på som ett av komponistens betydeligste orkesterverk. At Grüner-Hegge var involvert i utformingen av verket, i tillegg til at han dirigerte det ved en rekke anledninger, er derimot nokså ny og ukjent kunnskap.

Per Vollestad refererer også til en spesifikk meningsutveksling mellom Grüner-Hegge og komponist Christian Sinding. Til tross for aldersforskjellen mellom de to, hvor Sinding var den mest erfarne, var Grüner-Hegge likevel nokså bestemt på å tilføre endringer i Sindings 3. symfoni. Vollestad skriver følgende i sin biografi om komponisten:

Grüner-Hegge ble kjent med Sinding i 1920. Etter at Sinding flyttet hjem var de mye sammen, og Grüner-Hegge har gitt et levende bilde av komponisten i et intervju med Øystein Gaukstad. Sinding ville ifølge Grüner-Hegge ha sine ting spilt fort, veldig fort. Men han var ikke uvillig til å høre andre mulige løsninger. Da Grüner-Hegge skulle fremføre Sindings tredje symfoni, tillot dirigenten seg å endre flere sider i en av satsene. Han skrev det hele ut, og tok det med til Sinding. Sinding så på endringene: «Du har rett gutt, men jeg vil skrive det med min egen hånd.» Dermed tok Sinding med seg utkastet hjem og skrev inn endringene, og symfonien ble fremført i denne versjonen.⁸³⁷

Her hører det med til historien at Grüner-Hegges endringer i Sindings 3. symfoni ble tilført før hans dirigentdebut med Filharmonisk Selskaps Orkester i 1927. Endringene ble altså tilført *etter* at verket hadde blitt urframført med Artur Nikisch i 1921, som symfonien også var dedikert til.

I vurderingen av Grüner-Hegges formative praksis må vi samtidig erkjenne at komponistene også har gitt plass til Grüner-Hegges tilnærming og innspill til deres verker.⁸³⁸ Dette ser vi særlig komme til syne i eksemplet med Sindings 3. symfoni. Sistnevnte eksempel stiller seg dermed på linje med Hauges erfaringer fra Nielsens første symfoni og de instrumentasjonsendringer som Hamerik foreslo for symfoniens fjerde sats. Samtidig kan delvis hevde at eksemplet med Sinding innehar likhetstrekk med tilfellet Irgens-Jensen og

835 Engeset 2008: ii

836 Grüner-Hegge: *Almanakk 1939*: upaginerte siste sider. Kilden er privat eie. Sitat i transkripsjon av Karen Grüner-Hegge, 14. april 2021.

837 Vollestad 2005: 188

838 Grüner-Hegges datter, Karen Grüner-Hegge, forteller også at unge komponister oppsøkte ham hjemme der de bodde i perioden etter 2. verdenskrig. For Odd Grüner-Hegge viste en stor interesse for den yngre generasjonen komponister, hvor han drøftet verk og prosess med de unge og uerfarne komponistene, gjerne over flere dager på rad. Med andre ord overnattet flere av dem hjemme hos dirigenten.

Symfoni i d-moll. Riktignok stiller dette sakstilfellet seg i en noe annen klasse, da det springende punktet er at komponisten motsatte seg dirigentens siste inngripen i verket. Og i denne vurderingen kommer det også et annet paradoksalt aspekt til syne i dette prosjektet. For i sammenligningen av hvordan de tre premiere verkene fra komponistkonkurransen i 1942 utfoldet seg på konsertrepertoaret i årene som fulgte, møtte de tre verkene nokså ulike skjebner. I denne sammenheng er det for eksempel relevant å peke på at Klaus Egge ikke tillot Grüner-Hegge å tilføre noen endringer i sin første symfoni *Lagnadstonar*. Samtidig er vi på motsatt side kjent med at Grüner-Hegge foretok endringer og kutt i Eivind Grovens andre symfoni «Midnattstimen». ⁸³⁹

Når vi nå kan observere hvilken vekslende rolle Grüner-Hegge har hatt oppe i det hele, og ta samtlige ovennevnte verk med i betraktningen, avdekkes det også et helt nytt nivå. Et nivå som setter nye premisser for vår vurdering av forholdet Irgens-Jensen/Grüner-Hegge.

Vi må merke oss at dirigentens rolle ofte omtalt i kraft av å inneha en helt legitim redaktørrolle, i kritiske diskurser rundt Grüner-Hegges rolle i Irgens-Jensens kompositoriske arbeider. Og vi argumenterer da relativt ofte for at denne redaktørrollen helt og holdent er fundert i deres mangeårige vennskap. Et vennskap som er basert på et personlig og profesjonelt tillitsforhold. Med andre ord stolte de begge på hverandre og kunne sånn sett finne utfordring og refleksjon i hverandres ulike kompetansefelt.

Derimot må vi heller stille oss spørsmålet om dette egentlig er en anvendbar plausibel argumentasjon i en edisjonsfilologisk tilnærming, eller ei. Er det plausibelt å argumentere for at Grüner-Hegges inngripen i komponistens verker skal kunne tillegges *mer validitet* og *legitimitet* på grunn av hans livslange vennskap til komponisten? Selv når vi samtidig ser hvor stort nedslagsfelt Grüner-Hegges revisjonsarbeid også utgjør ovenfor andre komponister fra samme periode? Kan man egentlig hevde at Grüner-Hegge kjente Geirr Tveitt og Christian Sinding like godt, da han også valgte å gripe inn i disse komponistenes verker? Kan man egentlig argumentere for at dirigenten i det hele tatt var like godt og subtilt inngående kjent med Tveitts stil og uttrykk, som han var med Irgens-Jensen? Et argumentasjonsgrunnlag som forklares med at: «*de var venner, de stolte på hverandre og derfor godkjente Irgens-Jensen det meste Grüner-Hegge kom med av innspill*», er etter mitt skjønn ikke en plausibel forklaringsmodell i edisjonsfilologiske vurderinger. Slik jeg ser det representerer dette heller en todeling, hvor komponisten og den skapende prosessen er en side, og den oppføringspraktiske tilnærmingen en annen. Selv om Grüner-Hegge var komponist ved siden av, så var han fortsatt *en annen komponist, en annen stemme* og hadde *en annen forventning* både som utøver og komponist.

At Grüner-Hegges omfattende inngripen i Irgens-Jensens verker tillegges egenskaper av universell betydning, og at denne representerer en «eneautorisert forståelse» av denne komponistens verker for all ettertid, fremstår derfor særdeles begrenset. Det fremstår også særdeles begrenset når vi tar andre dirigenters tilnærming til Irgens-Jensens verker mens han levde med i betraktningen, samt hva disse også bidro med i formidlingen av komponistens verkproduksjon. Et slikt aspekt produserer nok et nytt nivå i den kritiske vurderingen av samarbeidet mellom Grüner-Hegge og Irgens-Jensen.

Mange vil nok mene at Grüner-Hegges formative praksis var relativt respektløs ovenfor komponistenes opprinnelige verkprosesser den gang. En slik holdning vil dog være lite produktiv i seg selv, utover at man kan argumentere for at dette representerer ulike måter å betrakte komponistenes arbeider på. Dessuten vil en slik ureflektert betraktning heller ikke stille seg i et forhold til den tradisjonen Grüner-Hegge var en del av, eller de oppgaver han befattet seg med utenfor podiearbeidet. For eksempel må vi her ta med i betraktningen at han i en årrekke⁸⁴⁰ satt med en rekke sentrale verv i Norsk Komponistforenings sakkyndige råd.⁸⁴¹ Her kommer vi nok ikke unna at han var en sentral maktfaktor til tross for at rådet ikke hadde en oppnevnt

839 Vollsnes 2020: 14. Viser for øvrig til Peter Szilvays utgavearbeid på Grovens Symfoni nr. 2 «Midnattstimen», hvor Grüner-Hegges foreslåtte kutt er utelatt og hvor komponistens notetekst er lydfestet på innspillingen Kristiansand Symfoniorkester / Szilvay: NAXOS 8.573871, lansert 05/2020, <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.573871>. Viser også til Guri Egge redegjørelser av sin fars arbeid på sin symfoni nr. 1.

840 Bare i etterkrigstidsperioden alene satt Grüner-Hegge i Komponistforeningens sakkyndige råd fra 1946–1963.

841 Lange 1967: 136

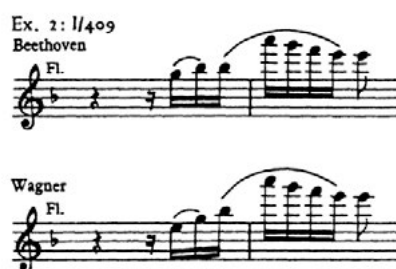
leder. Det sakkyndige rådet utøvde en nokså stor definisjonsmakt gjennom å forvalte en innstillingsrett i komponistforeningen, hvor de blant annet behandlet hvilke verker som skulle formidles til utlandet og hvilke verker som burde motta publiseringsstøtte m.m. I vurderingen av Grüner-Hegges rolle i rådet må det også understrekes at han gjentatte ganger ble gjenvalgt og hvor det er innlysende at komponistforeningens medlemmer også stolte på ham.

Disse refleksjonene er derfor ikke uten relevans for en rekke edisjonsfilologiske undersøkelser senere, hvor de vil eksponere mange viktige spørsmål relatert til et stort omfang av utslagsgivende kildekritiske vurderinger. Ikke bare i forhold til Irgens-Jensen, men også i forhold til andre norske komponister som Grüner-Hegge hadde en faglig interaksjon med. Spørsmålet vil dermed i større grad dreie seg om i hvilken grad vi skal la en utøvers rolle den gang, få prege vår forståelse av disse verkene i nåtid? På nåværende tidspunkt fremstår dette som en nokså sementert tradisjonsforvaltning av sentrale verk i den norske orkestertradisjonen. Men en edisjonsfilologisk forskning vil kunne bidra med å tilføre nye perspektiver på dette.

At samarbeidet mellom Grüner-Hegge og Irgens-Jensen produserte resultater i komponistens verker er allerede en etablert oppfatning. Dog vet vi at årsakene til Grüner-Hegges inngripende revidering den gang ikke lenger er virksomme, og vi har heller ikke tilgang til noen av dirigentens pragmatiske vurderinger fra den gang. Derimot ligger det nå andre muligheter og forhold til rette for realiseringen av disse aktuelle verkene. Både gjennom verkene i Irgens-Jensen prosjektet og i arbeidet med andre komponisters verker som Grüner-Hegge var involvert med. For eksempel foreligger det i dag andre forhold i omgivelsene rundt verkutfoldelsen enn på den tiden. Vi har et annet publikum, et annet profesjonelt nivå på musikerne, og dermed også et annet nivå på orkestrene. Vi har kanskje også en bedre tilpasset konsertakustikk. I tillegg har vi også utviklet andre estetiske preferanser og vi har andre erfaringer med og forståelse av samtidens verk. I tillegg har vi kjennskap til bredden av den kontinentale kunstmusikken, både i et historisk perspektiv og fra vår egen samtid. Alle disse aspektene virker nå inn på hvordan vi kan gjengi både Irgens-Jensens og andre komponisters verker i nye kritiske utgaver. Dette vil så igjen virke inn på hvordan vi forholder oss til deres verkproduksjon i det 21. århundre, både på konsert og i innspillinger.

I tillegg må vi ta et annet aspekt med oss i betraktningen. For det vil være av større verdi for forskningen videre at vi søker å forstå hvordan dirigenten tenkte om revidering og verker i prosess den gang. Til nå har vi først og fremst drøftet dette elementet gjennom komponistens kilder og i lys av Dadelsens «samtidige» betraktninger på 1950- og 1960-tallet. Men det vil også være fruktbart for forskningen å forsøke og forstå hvilken kontekst Grüner-Hegge var en del av. Det vil si hvilken historisk linje han stod i et forhold til og hvordan vi så vurderer hans formative partiturtilnærming ut ifra dette. En slik forståelse vil jo også synliggjøre hvordan dirigentrollen har gjennomgått betydelige endringer, fra Grüner-Hegges tid og frem til nå. Da er det naturlig å se nærmere på hvordan dirigentene tilnærmet seg og forholdt seg til verker som hele kunstestetiske konsepter. Dette blir derfor denne avhandlingens avsluttende tekst.

3.5 Et forsvar for Odd Grüner-Hegge



Figur 7: Ex 2 i McCaldins tekst

[...] Here Beethoven's writing for flute and oboe is very idiosyncratic and although clarity can be achieved with a little re-arrangement in the exposition, the later passage requires some substantial changes to the flute part (ex. 2), as well as other smaller adjustments to the subsidiary lines. Though few musicians today would take such bold steps, it is worth noting that both Weingartner and Mahler embraced Wagner's suggestions for this passage.⁸⁴²

Gjennom de problemstillinger som har kommet til syne i denne avhandlingen har vi kanskje fått et noe problematisk forhold til de revisjonsarbeider og den verktilnærming som Grüner-Hegge stod for. Det være uansett i hvilken inngripende grad revisjonsarbeidene har forløpt i og i hvilken grad Irgens-Jensen, og de øvrige komponistene, selv aksepterte disse endringene. Ved aksept valgte de kanskje også å fremstille kilder som inkorporerte disse endringene. Det som da hovedsakelig kommer til syne er på den ene siden hvordan vi forstår edisjonsfilologiens oppgave. Det vil si nå, i en nåtid. Hva vi velger å gjengi i ulike utgaver. Da avdekker vi også hvilke musikkhistoriske paradokser som kommer til syne gjennom denne fagdisiplinen. På en annen og mer positiv side avdekker det også hvordan dirigenter og musikere i det 21. århundre nå har et mye mer nyansert perspektiv på det å forholde seg til ulike utgaver. Det vil si hva de forskjellige utgavene forsøker å tilføre og oppnå, hvorpå musikere nå har en større forståelse av deres ulike egenart. Med andre ord er vi bedre skikket til å skape et bredere informasjonsgrunnlag for både nåtidens og fremtidens musikere. Fra et personlig syn vil jeg gjerne legge til at dette først og fremst er et positivt tegn. Både for musikere og dirigenters arbeidssituasjon med norsk orkestermusikk, i tillegg til vår bransjes fremtid. For her er det flere motstridende krefter som er i spill på samme tid. Mange hevder i våre dager at det som betegnes som det klassiske repertoarfeltet blir smalere og smalere med årene. Altså at verkutvalget som fremføres ukentlig på ulike orkesterprogram stadig blir smalere og mindre variert. I forlengelsen av dette hevdes det også at publikum kun ønsker seg *re-presentasjoner* og *re-manifestasjoner* av de samme verkene, igjen og igjen. Dog med ulike dirigenter, orkestre og solister til ulike tider.

Men det er et tankekors at en slik «innskrenkende» utvikling går i en noe motsatt retning av den teknologiske og samfunnsmessige utviklingen ellers. I tillegg går den også i motsatt retning av vår nåtidige forståelse av både den nasjonale og den internasjonale kunst- og kulturhistorie. For vår forståelse av historien søker samtidig også en egen utvidelse, hvor en utvidet forståelse også er en mer nyansert forståelse. Med andre ord er det grunnlag for å konstatere at vår egen samtid har gjort oss mer avhengig av et behov for et bedre og mer fyldig informasjonsgrunnlag. Dette gjør naturligvis også utslag i hvordan vi forholder oss til noteutgaver av vår egen musikk.

Dersom nåtidens dirigenter er villige til å studere brevkorrespondanser eller faksimileutgaver av Beethovens 9. symfoni for å forstå verkkontekstuelle forhold bedre, burde dette også være et overførbart ideal. Et ideal for hvordan vi forholder oss til vår egen musikkarv. Med andre ord bør det være forventet at vi kan forholde oss

842 McCaldin 1980–1981: 102

til våre egne norske orkesterverk og vår egen musikkhistorie på samme måte. Først da er vi bedre i stand til å kritisk drøfte våre komponisters verkproduksjon, men òg til å finne flere aktuelle interpretasjonsinnganger til verkene slik de foreligger. Altså flere måter å realisere og aktualisere våre egne verker på. Alt i alt vil vi da kunne oppleve bedre forhold rundt tilnærmingen til verkene, både vitenskapelig og kunstnerisk.

Det jeg da peker på, i lys av disse vurderingene, er hvordan vi nå har en tendens til å være noe avsporet på en rekke detaljer i sentrale verk fra vår orkestertradisjon. Dermed er vi også upresise på sentrale detaljer i vår egen musikkhistorie. Særlig hvis vi ukritisk velger å forholde oss til *én* utøvers påvirkning på, og utgaver av, en annen komponists⁸⁴³ verker. For det er tross alt Ludvig Irgens-Jensen og hans arbeid i kildene som er i senter for dette forskningsprosjektet. Han er på alle måter en sentral komponist i vår musikkhistorie og han komponerte på ingen måter sin verkproduksjon i et vakuum. Verken i den historiske perioden han var en del av, eller i et vakuum av utøvere rundt ham. Med andre ord er det Irgens-Jensen selv som setter premissene for sine komposisjons- og revisjonsprosesser. Det er også han som setter premissene for hvordan verkene forvalter innholdet og de narrativ som kommer ut av disse prosessene. Dette har avhandlingen til nå forsøkt å belyse i substansiell grad.

Derimot har vi avdekket et annet vakuum. Det har å gjøre med i hvor liten grad vi kjenner til detaljene i Grüner-Hegges omfattende arbeid med Irgens-Jensen musikk, og med musikken til den øvrige komponiststanden i Norge. Her kan vi særlig ta med i betraktningen hvordan hans ulike «performative» versjoner formidles og synliggjøres ovenfor musikere, publikum og ulike forskningsmiljø. Dette er generelle trekk som nokså konkret kommer til syne i denne avhandlingen, og som videre peker på behovet for mer forskning. Både i edisjonsfilologisk forstand omkring de verker han befattet seg med, men også i en øvrig historisk-biografisk forstand på Odd Grüner-Hegge selv.

For vår avsluttende vurdering i denne avhandlingen blir det derfor særdeles viktig for meg å understreke at jeg på ingen måte anser noe av det jeg har beskrevet i tidligere kapitler som *en «feil»* av Grüner-Hegge. Verken faglig eller etisk. Dette vil kanskje fremstå noe motstridende i forhold til hva jeg har problematisert og synliggjort i kapitlene over. Men min innfallsvinkel til denne avsluttende vurderingen er at Grüner-Hegges arbeid ikke på noen måte er fundert i et syn hvor han idealiserer en form vanskjøtsel eller destruering av *noe opprinnelig* fra komponistene. Altså, hvor dirigenten utelukkende søker å forme verkene kun i sitt eget bilde, uten noen form for selvregulering eller kritisk selvrefleksjon. Jeg mener dette til tross for at jeg har gått nokså hardt ut og synliggjort det vi kan omtale som en uheldig og en noe «eklektisk» og regulerende praksis. Det som derimot blir fullstendig utslagsgivende for min vurdering, er at vi først og fremst må forstå at hans estetiske syn bunner i et annet ideal. Vi må altså forsøke å sette dette synet i en annen forståelses-horisont, slik at Grüner-Hegges innsats og arbeider kommer mer til sin rett. Selv er jeg fullstendig klar over at et slikt tiltak befinner seg i grenseland for hva dette prosjektet egentlig adresserer, og hvilken problematikk det søker å avdekke. Likevel er det viktig å synliggjøre disse aspektene for de som skal tilnærme seg dette forskningsemnet og andre tilstøtende forskningsfelt etter meg.

Det er derfor nødvendig å holde to separate vurderinger adskilt fra hverandre på samme tid. For selv om vi har synliggjort mange problematiske aspekter ved Grüner-Hegges formative tilnærming til komponistenes verker, må vi samtidig forstå hva slags musiker han var. Det vil si hvilken tradisjon han var en del av, og hva han også forsøkte å tilføre og gjøre for Irgens-Jensen, og norsk musikkliv for øvrig.

I

I en utvidet forståelse av Grüner-Hegges arbeid er det ytterst nødvendig at vi er bevisste på hvilken tradisjon han står i et forhold til. Som nevnt i dette kapitlets innledning startet Grüner-Hegges musikalske karriere som pianist og komponist, før han etter hvert valgte å dedikere seg helt til orkesterdirigeringen. I en slik forståelse

843 eller flere komponisters

står Grüner-Hegge i en tradisjonslinje med andre norske komponister som også dirigerte og markerte seg på et internasjonalt nivå, som for eksempel Johan Svendsen, Johan Halvorsen og til dels Edvard Grieg.⁸⁴⁴

I tillegg er det viktig at vi synliggjør den andre tradisjonslinjen som Grüner-Hegge står i et forhold til, og som kanskje er noe mer underkjent, og det er en tysk kapellmestertradisjon. Her går det nemlig en ren historisk linje mellom Odd Grüner-Hegge og Felix Weingartner, slik blant annet Nesheim⁸⁴⁵ peker på. Og slik det innledende sitatet i dette kapittelet antyder, er dette en tradisjonslinje som går fra Weingartner og Mahler, helt tilbake til Wagner.

Ett av eksemplene som ble trukket frem i kapittelet om notasjonsstilanalyse var Mahlers bearbeiding av Beethovens 9. symfoni, som henvist til gjennom Denis McCaldins artikkel «Mahler and Beethoven's Ninth Symphony». I artikkelen redegjør McCaldin for det estetiske synet som lå til grunn for den tyske kapellmestertradisjonens tilnærming til sentrale verk i orkesterrepertoaret. Og McCaldin anskueliggjør noen svært gjenkjennelige trekk i deres konseptuelle tilnærming:

‘Tradition is laziness’, Mahler once said, ‘In every performance the work must be born anew’. This attitude stimulated and shocked many of the audiences that heard his interpretations of the standard repertoire. Not only were tempi, dynamics and phrasing often unexpectedly different, but on occasion Mahler also retouched the orchestration. Some of his re-workings, such as the arrangement of Beethoven’s String Quartet op. 95 for string orchestra, seem very eccentric today, but the adjustments to the Ninth Symphony, many of which are derived from Wagner, deserve deeper scrutiny.⁸⁴⁶

McCaldin argumenterer altså her for hvordan en formativ tilnærming til verkene også ble ansett som både en radikal og stimulerende tilnærming, da det var en legitim måte å *reaktualisere* verkene på. Enkelte elementer i denne tilnærmingmåten deler også likhetstrekk med det vi kjenner fra den instruktive utgavetradisjonen, slik det blant annet kommer til syne i Hans von Bülow’s arbeider.

McCaldin går også i dybden på hvordan Mahler behandlet en rekke musikalske parametere i sin performative versjon av Beethovens 9. symfoni. I disse analysene trekker McCaldin også Felix Weingartner med i vurderingen. Dog får Weingartners tilnærming til verket får en noe mildere omtale enn både Wagners og Mahlers versjon. McCaldin synliggjør også et annet sentralt aspekt:

Weingartner, being a conductor, is more technical. His book [monografien *On the performance of Beethoven's Symphonies*] was published in 1906 and is therefore contemporary with many of Mahler’s own performances (most of which were given between 1886 and 1909). The preface makes it apparent that the writer, while respectful of the musicologist’s view concerning the sanctity of the original, still wished to present the Ninth Symphony in a manner that would appeal to *fin-de-siècle* German musical taste. [...] Weingartner took considerable care to define what alterations he considered were artistically justified. Like Mahler, he modelled his observations on Wagner’s principles and his own experience. He recommended the utmost prudence in making changes to Beethoven’s text in case the composer’s ‘own peculiar style’ suffered. [...] In general his recommendations concerning the Ninth Symphony were less extreme than Wagner’s. He accepted that notation could be altered to advantage (i.e. phrasing, dynamics, etc.) and that there was the need for some ‘instrumental interference.’⁸⁴⁷

844 Noen vil kanskje også sette Olav Kielland i en lignende linje, men størsteparten av Kiellands verkproduksjon kom til flere år etter at han først hadde debutert som dirigent. Med andre ord får man heller der et inntrykk av at dirigentvirket kom først og komponistgjerningen en del år senere.

845 «Grüner-Hegge fortsatte med konsertering og komponering, men interesserte seg mer og mer for å dirigere. Han fikk anledning til å reise ut, og hadde studieopphold i Berlin, Wien og Basel, under lærere som Camillo Hildebrand og Felix Weingartner.» (Nesheim 2009)

846 McCaldin 1980–1981: 101

847 McCaldin 1980–1981: 103

Weingartner plasseres altså i dette landskapet, hvor vi kan observere at det lå en annen tradisjon til grunn for en formativ tilnærming til verket. I tillegg hevder McCaldin at et sentralt trekk ved Weingartners praksis er at dirigenten forsøker å stille sin tilpasning av verket på linje med komponistens unike stil, noe som er verdt å merke seg. Dette er et likhetstrekk vi også kjenner i fra Grüner-Hegges egne tanker, noe jeg kommer tilbake til senere i dette kapittelet. Men vi ser også at det kommer enkelte ulikheter til syne, både i sammenligningen mellom Mahler og Weingartner, og implisitt også hos Grüner-Hegge. Disse ulikhetene bør vi også plassere i forhold til de ulike kapellmestertradisjonene som sprang ut av de historiske miljøene rundt konservatoriene i Weimar og Leipzig. Disse ulikhetene ser vi blant annet konturene av den dag i dag, hvor de to forskjellige skolene således har skapt og forvaltet ulike idealer innen kapellmestertradisjonen. Og setter vi Grüner-Hegge i et forhold til dette, så bør vi også vurdere Johan Svendsen, Olav Kielland og til dels Johan Halvorsen m.fl., i et forhold til dette.

Et utslagsgivende premiss for McCaldins argumentasjon er nemlig at Weingartner, på sin side, også anerkjente den vitenskapelige tilnærmingen til originalen. Dermed fremstilte han ikke sin performative versjon for å erstatte den andre. Dette er veldig interessant, da Weingartner visste at hans versjon kunne eksistere side om side med den originale. Dette gir også et inntrykk av at det Weingartner forfekter i sin monografi tenderer å være til dels fremoversynt og ikke minst i en viss takt med Urtext miljøet i Berlin i årene 1895–1899.^{848,849} Weingartner presenterer en til dels mild motstemme som tar opp i seg urtekstidealer, og hvor han presenterer en temperaturendring og en mykere holdning til det skrevne verk.

Om vi overfører en slik grunnlagsgivende erfaring til vår forskning på Irgens-Jensen, ser vi at dette produserer en ulik praksis dem imellom. For dette aspektet kommer ikke helt til syne, verken i Grüner-Hegges eller komponistenes arbeider. Når komponistene tillater at Grüner-Hegges kommentarer får forme verkene relativt fritt, blir musikere og publikum alltid presentert for en versjon som er i endring. De får derfor aldri muligheten til å sammenligne og sidestille de endrede versjonene med de *opprinnelige*. Det betyr ikke at dette er galt eller en faglig feil fra Grüner-Hegges side alene, snarere heller at det er et ansvar som komponistene også hadde. For det kan både være akkurat slik enkelte av komponistene ønsket det, og problematisk på samme tid.⁸⁵⁰ Når vi mangler en dialektikk mellom de originale og performative versjonene side om side, avdekker det også hvor lett det kan være å feilaktig forveksle disse med hverandre. Særlig når vi ikke har tilgang til de opprinnelige versjonene og hvor de performative versjonene av ulike verk er tilpasset og formet etter en og samme utøvers innspill. For på hvilket grunnlag dannes så en verkresepsjon og en orkestertradisjon på da, når disse fremføres gjentatte ganger i konsertsalen og publiseres i utgaver hvor «redaktøren» er sømløst og usynlig integrert i den publiserte notetekst?

Om vi i tillegg vurderer originalene i forlengelsen av at de er ulike originaler, til ulike verk fra ulike komponister, ser vi også et annet nivå i denne betraktningen. For dersom vi mister tilgangen på de ulike originalene, har vi ikke også da mistet de ulike komponistenes og de ulike verkenes særtrekk og egenarter? Blir ikke så samtlige verk fargelagt, preget og til dels “uniformert” av den samme sekundære fargepaletten? Igjen er dette en kritisk betraktning som Grüner-Hegge ikke kan lastes for, men som vi i retrospekt kanskje er i en bedre posisjon til å vurdere de kritiske aspektene ved nå.

848 «Urtext classischer Musikwerke, herausgeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichlichen Akademie der Künste zu Berlin.» (Feder and MacIntyre 2011: 154)

849 «It was in response to such editions [interpretive editions] [...] that the Königlische Akademie der Künste in Berlin began to issue *Urtext* editions[.]» (Grier 1996: 151) Grier refererer her til lanseringen av samleutgavene *Urtext classischer Musikwerke*, fremstilt i 1895 av det kongelige kunstakademi i Berlin, som publiserte samleutgavene på forlagshuset Breitkopf & Härtel i årene 1895–1899. Redaktørene *Carl Kerbs*, *Ernst Naumann*, *Engelbert Röntgen*, og *Ernst Rudorff* søkte seg altså tilbake til originalene – de *opprinnelige* versjonene av verkenes notetekst, som frem til da hadde blitt kraftig forringet med tilleggelser og redaksjonelle endringer i transkripsjonsprosessen, utført av tredjeparter.

850 Slik vi har sett en slik problematikk har kommet til syne i verktilfellet med Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll*.

Som tidligere nevnt argumenterer McCaldin for at Weingartner stod for en noe mildere linje i tilnærmingen til Beethovens original, til sammenligning med Mahler.⁸⁵¹ Særlig kommer dette til syne innenfor rekomposisjonsbegrepet, hvor McCaldin understreker følgende:

RECOMPOSITION. It is characteristic of Weingartner's whole approach to the symphony that, unlike Wagner and Mahler, there is no attempt to re-compose Beethoven's original score.⁸⁵²

Slik McCaldin behandler dette setter han rekomposisjonsbegrepet også i et forhold til en prinsipiell grense for Weingartner. Dermed er dette ytterligere et aspekt som skiller Weingartner fra Grüner-Hegge. For sistnevntes versjon av Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll* kan på mange måter anses som et forsøk på å skape en annen variant av symfonien, med et annet narrativ. Om dette egentlig kan betegnes som et rekompositorisk inngrep, blir et betraktelig større tolknings spørsmål. Her vil det være ulike oppfatninger. McCaldin legger til grunn at kutt og strykninger, i forståelsen av begrepet *deletions*, er å anse som rekompositoriske grep. Men i Irgens-Jensens tilfelle bygger den tosatsige versjonen av symfonien utelukkende på komponistens eget materiale. I tillegg var komponisten selv involvert i fremstillingen av både partitur og orkestermaterialet som formaliserte disse kuttene. Dermed forblir studiet av disse, hvor komponisten endrer et materiale etter påtrykk fra dirigenten, en stadig tilbakevendende problemstilling. Derimot vil en kontinuerlig vurdering av dette ikke bare ha en overføringsverdi til videre forskning på Irgens-Jensens verker, men også andre edisjons-filologiske prosjekt som går nærmere inn i Grüner-Hegges formative partiturarbeider.

I tillegg må vi ta et annet aspekt med i betraktningen av symfonien. Slik vi har sett i både Grüner-Hegges omtaler av eget arbeid, samt de verker han knyttes til i andre kilder, får vi et inntrykk av at tilfellet med Irgens-Jensens symfoni også er et helt spesielt særtilfelle. Så langt dette forskningsprosjektet har kunnet ettergå, har vi ikke kunnet avdekke at Grüner-Hegge stod for like inngripende innhogg i andre verk, slik at verknarrativene ble endret. Ei heller med andre komponister. Og da tatt i betraktning at innhogget var så inngripende at komponisten valgte å ta til orde mot det. Denne hendelsen fremstår derfor heller som et helt unikt tilfelle. Med andre ord var det kanskje en uønsket og vanskelig situasjon for dem begge, når vi vurderer dette i lys av deres mangeårige personlig vennskap og dype tillitsforhold.

Et særdeles viktig aspekt som vi i høy grad må ta med i betraktningen når det gjelder Grüner-Hegges formative tilnærming, er at det hele springer ut av en positiv og idealistisk tidsånd. McCaldin presiserer følgende:

Questions concerned with the reinterpretation of music from the past are invariably complex. Mahler altered many scores, particularly his own, in his attempt to find 'definitive' versions and his motives were always sincere.⁸⁵³

Dette er viktig poeng som vi på ingen måte må underkjenne. For i vurderingen av dette aspektet videre er det naturlig at vi trekker frem hvordan Grüner-Hegge selv omtaler *motivet* for sin rolle som «fødselshjelper». I det tidligere omtalte intervjuet med Gaukstad skildrer Grüner-Hegge hvilke tanker som ligger bak hans redaktørvirksomhet, og hva han har forsøkt å bidra med i sitt arbeid med en rekke verk:

G-H: Man må se på det stoff man har til behandling, den stil man har til behandling, den personlighet man skal ha innflytelse på, hva vedkommende bringer selv, hva vedkommende sånn –.

851 «CHANGES IN ORCHESTRATION. As has already been indicated, Mahler's attempts to improve the clarity of the part-writing go much further than those of his predecessors. This is particularly true in terms of deletions to Beethoven's original score. Many of these changes must be viewed as re-composition, a procedure which Weingartner roundly criticized: 'on no account are we justified in a re-instrumentation of his [Beethoven's] works according to the principles of the modern orchestra.' Yet the number of these deletions is substantial, suggesting perhaps that for Mahler at least, without them, unacceptable problems of balance and projection still remained.» (McCaldin 1980–1981: 107)

852 McCaldin 1980–1981: 104

853 McCaldin 1980–1981: 109

Jeg må forsøke da å arbeide i samme linje, i samme ånd, som vedkommende har, og se hva kan jeg hjelpe dette med slik at hans ånd kan blomstre enda bedre på dette her. Det er sånn jeg ser på det.

Da kan man jo bringe tekniske ideer, kunstneriske idéer, kan man også si. Altså idéer med stoff, behandlingen av stoffet, si at det er ikke uttrykket nok, det vil lønne seg om han gjorde noe mer utover der og der og komme direkte med forslag om det. Ellers er det som oftest nokså vanskelig hvis man ikke bringer eksempler på det og sier at det kan gjøres slik og slik, f.eks. slik og slik. Men tar man standpunkt til det jeg foreslår, og er det brukbart, all right, men gjør noe lignende eller gjør noe som er i smaken. Man får vedkommende til å ruste opp i egen fantasi.⁸⁵⁴

Slik vi ser av Grüner-Hegges egne uttalelser er dette alle innspill som i sin oppriktighet forsøker å hjelpe. For det er lite ved Grüner-Hegges egen redegjørelse som tilsier at han med sine innspill forsøker å korrigere komponistenes ulike kreative uttrykk, med hensikt om å “kue” deres budskap på noen som helst måte. Snarere fremstår det heller som et oppriktig ønske om å *bidra*, og å istandsette komponistene til å formidle sitt kunstneriske budskap *enda klarere*.

Det er også i denne utledningen vi finner hans faglige, estetiske og stoiske tro på at han yter dette arbeidet til *det aller beste* for det aktuelle verket, og den aktuelle komponist. Arbeidet utføres altså med de aller beste intensjoner for både presentasjonen og formidlingen av verket i en gitt resepsjonskontekst. Om vi vurderer verkerepsjonsbegrepet i forhold til Grüner-Hegges arbeider, kan vi utfra hans siste sitat også få et inntrykk av at dirigenten sitter med en intuitiv følelse. Både for hvordan verket vil bli oppfattet i den samtid det er en del av, og i forhold til hvilken epoke de selv var en del av. Det er også i denne konteksten vi må vurdere Dadelsens problemstilling fra kapittelet om intensjons- og *Werktreue*-begrepet.⁸⁵⁵ For hvem får bestemme hva som er til verkets beste? Her er det interessant for oss, og for senere forskning, å ta et stillingsforhold til den historiske konteksten Grüner-Hegge selv har ført sine vurderinger i.

Når vi nå har adressert de mange vurderinger som føres i denne avhandlingen mellom Irgens-Jensen og Grüner-Hegge, er det ikke til å komme bort fra at den hovedsakelig føres mellom to hovedlinjer. Disse representeres gjennom notasjonshandlingene i kildene på en side og en biografisk informasjon som kontekstualiserer verkshistorikken på en annen. Men en slik tilnærming har også sine åpenbare svakheter. For vi benytter i liten grad en *verkanalytisk* informasjon som adresserer den versjonsproblematikk som kommer til syne i dette prosjektet. Og da en verkanalytisk informasjon som i særlig grad kan vurdere hvorvidt de tidligere versjonene er av høyere kvalitet enn de senere. I denne, og lignende avhandlinger, vil det være et problematisk aspekt å argumentere for noe som fremstår å være begrunnet i *genibegrepet* og *geniestetikk*-argumenter. Det vil si at forskningen utelukkende fokuserer på at Irgens-Jensen var geniet og at ingen andre var i stand til å tilnærme seg hans verkproduksjon, eller uttale seg om hans intensjoner med egne verker. En slik argumentasjon er ikke nødvendigvis særlig overbevisende, og en edisjonsfilologisk forskning på Irgens-Jensens verker skal ikke utelukkende fokusere på å restaurere samtlige verk tilbake til sine opprinnelige *Urfassungs*-stadier. Dette er ikke et uttalt mål for forskningen.

Men samtidig må vi være ærlige på hva denne forskningen egentlig adresserer. Dersom vi skal vurdere kvaliteten til de ulike versjonene, må vi først komme dit at vi er istandsatt til å vurdere dem opp mot hverandre. Og der er ikke vi ikke enda. Med andre ord er det et behov for å åpne verkene opp på nytt. Vi må altså søke oss tilbake til *det opprinnelige*, og analysere hvordan verkene ble utformet som en del av den skapelsesprosessen som omsluttet det enkelte verk. Først da er vi i stand til å sammenligne de seneste versjonene med de opprinnelige. Det i seg selv avdekker også et annet viktig aspekt, for det vil fortelle oss noe om *hvordan* Grüner-Hegge tenkte den gang og *hva* som lå til grunn for hans kritiske observasjoner. Gjennom en slik

854 Grüner-Hegge 1972: 14

855 Se kapittel 3.3.3.

vurdering vil vi kunne erfare at hans måte å tenke om verkene på og hans måte tilnærme seg dem, har sin opprinnelse fra en annen tids tenkning. Dette var en tenkning som også gjorde utslag innenfor hans egne filosofiske og hermeneutiske betraktninger, så vel som kunstestetiske vurderinger. Ut fra Grüner-Hegges horisont var det derfor ingenting galt med disse vurderingene den gang.

En verkanalytisk tilnærming vil da kunne vurdere hvorvidt Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll* var et bedre verk i sin tidligere versjon. Det kan også synliggjøre at Grüner-Hegges grep om å komprimere verket, førte til at det både mistet kontakten med den opprinnelige ideen og samtidig gjorde det dårligere. Men i slike analyser må vi samtidig huske på at verkanalytiske vurderinger også er temporære vurderinger og at de alltid vil fargelegges av den samtiden vurderingen foretas i. Med en slik forståelse til grunn nærmer vi oss et nytt nivå i hvordan vi forstår Grüner-Hegges betraktninger den gang, som vi igjen ikke kan laste dirigenten for.

Med basis i en hermeneutisk tilnærming kan vi også hevde at Grüner-Hegge på mange måter stod for nær til å kunne betrakte og erfare hva en utvidet forståelse av Irgens-Jensens verker vil romme fremover i tid. Han var aldri i posisjon rent historisk til å ta stilling til en «Gadamersk» hermeneutisk tilnærming til *et kunstens væren*. Han var heller ikke i posisjon til å gripe an omfanget av et utvidet og kanskje mer bevisst fortolkningsperspektiv til noteteksten, slik dette behandles av Sørbø. Ei heller i en forståelse av et videreutviklet dynamisk og moderne verkbegrep, slik vi har drøftet via Goehr. I et slikt syn kan man hevde at Grüner-Hegges kunstestetiske betraktninger, musikalske valg og verkkonseptuelle avgjørelser på flere måter var mindre opplyste og svakere informert. Dette til tross for at han var en av svært få mennesker som befant seg svært nær komponistene. Men dermed blir han i enkelte filologiske spørsmål også stående *for* nær til å kunne vurdere hva *fremtidens* betraktninger av Irgens-Jensen verker kan være.

Det er i slike vurderinger det blir vår oppgave å unngå en ukritisk innblanding av den tradisjonen Grüner-Hegge var en del av, med det samme domenet hvor vi samtidig behandler og vurderer komponistens intensjonsbegrep.⁸⁵⁶

For dette begrepet representerer et eget indre domene, som en ekstern utøver aldri kan være en del av, i den notasjonspraksis og *Werktreue*-tradisjonen som vi drøfter i denne avhandlingen. Dog vil utøvere være i stand til å finne nye måter å tilnærme seg og realisere verket på, slik vi oppfatter det som en del av den samtiden vi befinner oss i. Konteksten og den historiske avstanden er altså avgjørende for en rekke vurderinger. Og da avdekker vi også noe annet paradoksalt.

For det som derimot fremkommer av McCaldins artikkel er en redegjørelse om en praksis som hovedsakelig fant sted fra Wagners tid og inn i de første tiårene av det 20. århundre. Men når vi vurderer denne praksisen i forhold til forskningen på Irgens-Jensen, avdekker vi også andre bemerkelsesverdige aspekter. For det er oppsiktsvekkende å observere at Grüner-Hegges formative praksis trolig holdt frem til begynnelsen av 1970-tallet. På en enkel måte kan vi si at dette synliggjør at mange musikalske moter kom til Norge flere tiår etter at de først oppstod på kontinentet, slik også Vollsnes peker på. Dermed har vi kanskje også fått en forskyvning av denne formative praksisen her hjemme. Men det helt paradoksale med denne forskyvningen er at den forløper delvis parallelt, side om side med etterkrigstidsmodernismen og en autorativ moderne notasjon. Dette er også tankevekkende for vår egen praksis nå. Både i forhold til hvilken rolle dirigentene har i ulike verkprosesser. Men også hvilken rolle dirigentene utøver fortsatt den dag i dag, når det foretas større justeringer på instrumentasjon, balanse, artikulasjon m.m. for at verker skal ferdigstilles for utgivelsesøyemed. Her må vi som dirigenter være selvreflekterte på hvilke idealer vi fører videre.

Det er dette som er min vurdering av Odd Grüner-Hegge og hans plass i denne tradisjonen akkurat nå. Men dette er også mine tanker om hvordan deler av denne formative praksisen fortsatt eksisterer i vår tid.

856 Her i form av komponistens intensjon og verkets intensjon

Det er nå to linjer som er interessante å følge videre. Det ene sier noe om Grüner-Hegges situasjon, det andre sier noe om vår egen situasjon. For om vi nå leser forrige kapittel i forlengelsen av ovennevnte betraktning, må vi samtidig erkjenne at det trolig vil være umulig å skille Grüner-Hegges formative arbeid ut fra enkelte komposisjoners domener. Særlig der hvor hans forslag, justeringer og endringer er sømløst sammenføyd i kildene, og der hvor vi ikke er godt nok kjent med hvilken rolle han har spilt underveis i verkprosessene. Kanskje dette er et premiss vi bare må akseptere i enkelte verktilfeller. Men gjennom denne avhandlingen har vi likevel fått et lite inntrykk av hvordan hans arbeidsform også kommer til syne i en rekke andre orkesterverk fra samme periode. Derfor skulle vi gjerne hatt en større forståelse av omfanget av hans arbeid, og hvilke komponister han samarbeidet med på denne måten. Vi bør også ha en større tilgang på mer forskning og kunnskap om hans liv og virke. Dette kan igjen bidra til å synliggjøre en problematikk som vil være relevant for andre edisjonsfilologiske forskningsprosjekter, og andre analyser og studier på andre komponister. Dermed kan Irgens-Jensen prosjektet peke ut noen retninger for hvordan disse forskningsfunnene vil være relevante utover dette prosjektet alene.

Den andre linjen vi kan trekke ut av dette kapittelets innledning, er å belyse hvordan erfaringene fra Grüner-Hegges formative tilnærming også er relevante for vår tid. For den problematikken som kommer til syne gjennom dirigentens betraktninger og komponistens kildemateriale, er overførbart til lignende samarbeid mellom utøvere og komponister den dag idag. Hvor fjern eller nær stiller en dirigent seg til en komponist skapende prosess nå, til forskjell fra da? Hvordan kan dirigentenes råd være til hjelp for komponistene, uten at det griper inn i det domene som komposisjonen springer ut av? Det vil si, hva hjelper vi dem faktisk med? Og hvordan kan vi eventuelt bidra med å få komponistenes budskap tydeligere frem uten at vi initierer revisjonsprosesser som ikke er forankret hos dem selv? Da blir spørsmålet til syvende og sist *hvem*, og ikke *hva*, det er som får dem til å revidere. Er da prosessen forankret hos komponistene selv, eller gir de etter for påtrykk fra eksterne krefter?

I dette synet kan vi nå se tilbake på de drøftinger jeg har ført tidligere i avhandlingen. Her må vi skille mellom hva som er en temporær dirigentinstruksjon på den ene siden, og hva en komponist trenger å tilføre en notetekst for ettertiden på den andre. I denne tilnærmingen må man søke å ha et avklart forhold til hva dirigenten tilfører komponistens arbeid, og hvor komponisten og verket befinner seg i prosessen. Verkets materiale må også få mulighet til å etablere seg, og det etablerer seg ved at ulike dirigenter og musikere arbeider med materialet og henter frem verkets kapasiteter på ulike måter. Dermed blir det også implisitt viktig for oss dirigenter å forstå at vi heller ikke bør tøyse disse stemmene for tidlig i verketableringsfasen. For «*selv om vi ikke får det til nå, så får dere det kanskje til da*» – so to speak! Det trenger ikke å bety at det er noe galt med teksten for det.

II

Vi har nå behov for å returnere til den andre hovedvurderingen i dette avsluttende kapittelet. For vi må ta med i betraktningen hva Grüner-Hegge forsøkte å tilføre og gjøre for Irgens-Jensen, og norsk musikkliv for øvrig.

I denne vurderingen er det to hovedinntrykk som danner seg. Slik jeg pekte på i avsnittet ovenfor lå det altså ingen dårlige intensjoner til grunn for dirigentens bidrag og forsøk på å hjelpe komponistene. Om vi i tilbakeskuende forstand setter dette revisjonsinitiativet i et forhold til Irgens-Jensens aktive år, observerer vi at det rent kontekstuellet også skjer en historisk endring. For Grüner-Hegges hjelp og bistand utvikler og etablerer seg under nokså stabile forhold, fra komponistens tidligst aktive år og frem til slutten av 1930-tallet. Det vi også kjenner som mellomkrigstiden. Her får vi inntrykk av at den faglige bistanden og det dynamiske samarbeidet etablerer en viss stabil rytmikk. Dette var en «samarbeidsrytmikk» som fikk virke nokså fritt helt frem til utbruddet av 2. verdenskrig. Med andre ord kan vi observere forholdene som lå til grunn for deres samarbeidsdynamikk, i en relasjon til den historiske konteksten verkene ble produsert inn i. Men, dette endret seg også senere.

For det andre hovedinntrykket vi må ta med i denne vurderingen er at omgivelsene for resepsjonen av Irgens-Jensen verker endret seg nokså raskt og drastisk i perioden etter 2. verdenskrig. Altså under fremveksten av etterkrigstidsmodernisme, i tiåret 1945–1955. Nesheim gir følgende forklaring på dette skillet:

Felles for forståelsen av modernismen, uavhengig av tid og stil, er troen på den konstante utviklingen og orienteringen mot framskrittet, som ideologisk og estetisk forankring. Stilistiske uttrykk og komposisjonstekniske virkemidler vil imidlertid være i stadig forandring, avhengig av tid og miljø. Norsk 50-talls modernisme er derfor forskjellig fra norsk 40-talls modernisme, [...].⁸⁵⁷

Nesheim peker også på en rekke musikkhistoriske fremstillinger av den modernistiske musikken i de første årene i etterkrigstiden. Dette er omtaler som er ført i penn av henholdsvis Grinde, Gurvin, Lange, Huldt-Nystrøm og en rekke andre.⁸⁵⁸ I tiåret mellom 1945–1955 trekkes en rekke av Irgens-Jensens samtidige, som Fartein Valen, Pauline Hall, Bjarne Brustad, og Eivind Groven, frem i ulike omtaler. I tillegg blir også representanter fra den yngre generasjonen komponister nevnt, som Edvard Fliflet Bræin, Knut Nystedt, Conrad Baden og Per Hjort Albertsen.

Men der hvor Irgens-Jensen tidligere ble omtalt som en av landets første modernister, observerer vi nå at han ikke lenger presenteres i omtalen av den nye modernismen. Det kan altså se ut til at han nokså raskt etter krigen ble ansett som en stilistisk konservativ komponist, og at hans verkproduksjon ble vurdert som en mer avleggs stil. Det hviler et lite paradoks i denne betraktningen, da flere av hans samtidige, som Valen, Hall m.fl., fortsatt ble ansett som relevante modernister. Dette inntrykket sammenfaller også med Vollsnes sin vurdering, som i tillegg synliggjør følgende:

Hans gode venn Odd Grüner-Hegge mente at det var flere årsaker til at Irgens-Jensen trakk seg mer tilbake i de siste år av sitt liv og var nokså taus som komponist. Det virker som han følte seg nokså fremmed for mye av den eksperimenterende musikken som for alvor ble toneangivende i Europa etter annen verdenskrig. Han så med mistro på mye av det nye som kom. Mye av det han hørte viste tendenser han mente var ødeleggende for musikkens fremtid. Og han ville ikke – som så mange andre komponister – forsøke å forandre sin stil i håp om å følge med tiden. Den tidligere radikaleren var i forhold til tidens nyere musikk blitt mer konservativ, og han har kanskje trodd at hans musikk ikke lenger hadde apell.

Men Irgens-Jensen hadde på samme tid ikke fordommer mot den nye musikken i sin alminnelighet. Han aksepterte og hørte med interesse på moderne musikk av gode musikere som Egil Hovland og Arne Nordheim, som han anså som et stort talent.⁸⁵⁹

Med utgangspunkt i en slik kontekstualisering er det med stor interesse at vi også forsøker å forstå hvorvidt Grüner-Hegges revisjonsinitiativ endret seg for Irgens-Jensens musikk etter krigen, eller ikke. Særlig tatt i betraktning at han i større grad var tettere på de nye impulsene som beveget seg innen datidens samtidsmusikk enn Irgens-Jensen, både nasjonalt og internasjonalt. Her kan vi da belyse, med utgangspunkt i et hermeneutisk tolkningsgrunnlag, at Grüner-Hegges forståelseshorisont også var i bevegelse. Og da kanskje i enda større bevegelse enn den hadde vært tidligere.

Om vi ser tilbake på hvordan jeg har drøftet dette aspektet tidligere, kan vi nå vurdere det ut fra noen nye forhold. Da Irgens-Jensen gikk kritisk igjennom sine egne verk 15 år etter at de først ble komponert, var han ikke lenger den samme som da han først komponerte dem. Dette har vi så langt konkludert med. Men det samme kan vi naturligvis også hevde om Grüner-Hegge. For i en forståelse av at Grüner-Hegges horisont beveger seg, vil heller ikke han være den samme dirigenten som returnerer tilbake til det samme materialet.

857 Nesheim 2001: 7

858 Nesheim 2001: 37–42

859 Vollsnes 2000: 379–380

Det være seg 10–15 år etter at verkene først oppstod. Her må vi ta med i betraktningen at dirigenten traff og samarbeidet med yngre og mer aktive samtidskomponister etter krigen. Dermed fikk Grüner-Hegge stadig nye påvirkningsforhold rundt seg. Særlig om vi sammenligner forholdene og de stilistiske ulikhetene med perioden rundt 1920-tallet. I en slik forståelse er heller ikke dirigenten på noen måte statisk eller upåvirkelig. Han jobbet og befattet seg med nytt repertoar, nye studier og analyser, nye solister m.m. Dermed ble han deltagende i en rekke ulike estetiske og hermeneutiske møtepunkt, hvor han til stadighet ble påvirket av noe nytt. Derfor må hans estetiske smak, vurderinger, innspill og samarbeidsdynamikk med Irgens-Jensen, også ha vært i en utvikling.

Når vi tar denne betraktningen med oss i vurderingen av Grüner-Hegges arbeid med Irgens-Jensens verker etter krigen, aner vi et nytt nivå. Og vi må søke å forstå dette i et forhold til den underliggende historiske konteksten og bruddet som kom med etterkrigstidsmodernismen. Da aner vi kanskje *hvorfor* Grüner-Hegge tok de valgene han gjorde. Og implisitt hva han gjorde *for* Irgens-Jensens musikk, gjennom sine grep.

Om Irgens-Jensen falt tilbake i ulike programvurderinger fordi komiteer og musikere⁸⁶⁰ begynte å anse ham som konservativ og irrelevant, får man et klart inntrykk av at Grüner-Hegge forsøker å motvirke dette. Og han motvirket det ved å reaktualisere og opprettholde komponistens verker på konsertprogrammene. Til tross for at Grüner-Hegge befattet seg med annen musikk⁸⁶¹ og nye oppgaver utenfor podiet⁸⁶², fortsatte dirigenten hyppig å fremføre verker av Irgens-Jensen. Odd Grüner-Hegge dirigerte minst ett verk av Irgens-Jensen omtrent hvert eneste år, fra 1945 til 1961.⁸⁶³ Hvis vi kun konsentrerer oss om antall oppførelser av *Passacaglia* alene, dirigerte Grüner-Hegge verket i 8 ulike konsertproduksjoner i etterkrigstid, blant annet i Birmingham.⁸⁶⁴ I tillegg lydfestet han verket med Filharmonisk Selskabs Orkester i 5 ulike innspillinger i samme periode.⁸⁶⁵

Det later til at Grüner-Hegges initiativ også innebar en betydelig innsats på andre fronter. Slik det fremkommer av intervjuet med Gaukstad får man et inntrykk av at han også spilte en rolle i noteutgivelsene av Irgens-Jensen på Norsk Musikforlag etter krigen.⁸⁶⁶ Gjennom hyppige fremførelser og nye publikasjoner på musikkforlaget, er det plausibelt å tro at Grüner-Hegges innsats bidro til å løfte Irgens-Jensen over det stilistiske bruddet som kom med etterkrigstidsmodernismen. Dermed bidro han til å reaktualisere og forankre Irgens-Jensens verker på orkesterprogrammene videre inn mot vår samtid.

Men dette er min teori, og den er helt og holdent basert på hva jeg har fått et inntrykk av. På hva jeg tror. Dermed er det også helt i grenseland for hva jeg kan tolke på vegne av de kildene jeg har hatt tilgang på. Siden mitt forskningsfelt først og fremst dreier seg om Irgens-Jensens notasjonspraksis i kildene, og i mindre grad analyser av verkresepsjon i etterkrigstidsmodernismen, må jeg overlate denne vurderingen til andre. Det være nye forskningsinitiativ på Grüner-Hegge, Irgens-Jensen og hans samtidige. Jeg har heller ikke kunnet gå inn i kildevurderinger rundt Grüner-Hegges rolle i Monrad Johansens *Pan* eller Sindings 3. symfoni. Men jeg har valgt å inkludere disse eksemplene i denne avhandlingen for å synliggjøre omfanget av Grüner-Hegges formative tilnærming. Ikke for å sverte hans ettermæle, men for å illustrere i hvor liten og usystematisk grad vi kjenner til detaljene i hans omfattende arbeidspraksis. Det peker igjen på et stort behov for en dypere og mer nyansert forskning på Grüner-Hegges liv og virke.

860 Og til dels publikum

861 Fra andre samtidskomponister på den tiden

862 Odd Grüner-Hegge ble konstituert operasjef for Den Norske Opera i 1960

863 Oversikt over samtlige programmer, konserter, innspillinger, og møter mellom Odd Grüner-Hegge og Ludvig Irgens-Jensen ble ført i eget oversiktsdokument av Karen Grüner-Hegge i april 2021. Dokumentet baserer seg på en gjennomgang av samtlige almanakker av Odd Grüner-Hegge i perioden 1919–1969.

864 8. januar 1951

865 Engeset 2009: 7–8

866 Som henvisning til i kapitlene 2.6.2 *Utslag i verkene* og 3 *Filologiske implikasjoner*

Tatt i betraktning mine vurderinger alene, aner vi kun konturene av hva Grüner-Hegges arbeid gjorde for Irgens-Jensen musikk. Og selv om han stod i bresjen for å forkorte, tilpasse og justere komponistens større verkkelheter, oppnådde han likevel at Irgens-Jensens verker fortsatt ble programmert og fremført. Mer enn noen annen norsk dirigent. Noen vil kanskje mene at fremførelsene av Irgens-Jensens musikk i etterkrigstidsmodernismen ikke er noe nevneverdig unikt i seg selv. Men et slikt aspekt tar jeg ikke som en selvfølge, da jeg selv er del av en samtid hvor det kontinuerlig drøftes hvor mye eller lite norsk musikk vi fremfører på orkesterprogrammene.

I et rent oppføringspraktisk perspektiv har jeg ingen motforestillinger mot at vi fortsatt fremfører versjoner av Irgens-Jensen, og andre norske komponisters musikk, som tydelig er fargelagt av Grüner-Hegges hånd. Jeg har selv hatt gleden av å fremføre flere av disse på konserter med norske orkestre.⁸⁶⁷ De fleste av disse kjennetegnes med å være blant de fremste norske orkesterverk fra denne perioden i norsk musikkliv.

Derimot er det viktig at vi ikke underkjenner det faktum at det ofte er Grüner-Hegges versjoner vi lytter til, og fremfører, når vi befinner oss i konsertsalen. Fordi det i seg selv vil også være en måte å ivareta Grüner-Hegges ettermæle og reaktualisere hans «arv» på. Selv om ulike edisjonsfilologiske prosjekter vil klarstille hvor omfattende og inngripende hans arbeid var, vil ikke dette være tilstrekkelig for å belyse hans betydelige rolle i norsk musikkhistorie. Etter mitt syn er det høyst problematisk at hans navn er så tilbaketrukket, ja knapt nevnt, i omtalene av de verk han har vært dypt involvert med. Hans omfattende arbeid og ressursbidrag til den norske komponiststanden, både som utøver og rådgiver, burde i betraktelig større grad vært klarstilt. Både for utøvere, forskere og publikum.

Så vil nok noen mene at dette kanskje ikke er så farlig og at det er helt ok at grensene mellom komponist og utøver er passe unøyaktig utvisket for ettertidens vurderinger. Det kan man gjerne mene. Men vi hever ikke en rådende status på norsk musikk med mindre vi er i stand til å ta den fullt og helt på alvor. Da må vi først og fremst ha kontroll på detaljene og være bedre istandsatt til å drøfte vår egen musikk på stadig mer opplyste nivå.

Vi har nå opparbeidet oss et mer nyansert innsyn i Grüner-Hegges formative praksis. Og vi kan plassere dette innsynet både i et forhold til Irgens-Jensens verkproduksjon, og slik vi har sett det komme til syne gjennom verkeksampler fra andre norske komponister. Vi har også fått en større forståelse av hva slags tradisjon han var en del av, hvilket også gir en slags forklaring på hvilke motiver hans ulike revisjonsinitiativ opprinnelig sprang ut fra.

3.6 Noen avsluttende etiske vurderinger

Avslutningsvis ønsker jeg å adressere etikken rundt bruken av intervjuet med Odd Grüner-Hegge.

En av hovedkildene, og en helt sentral bestanddel i denne avhandlingen, er intervjuet utført av Øystein Gaukstad i 1972. Dette er året før Grüner-Hegges bortgang og intervjuet må derfor også leses med kritikk.

Irgens-Jensen burde gitt sitt syn, og sine uttalelser og eventuelle kritikk av det, men fikk naturligvis ikke muligheten til det da intervjuet ble foretatt ca. tre år etter Irgens-Jensens bortgang. Det betyr at vi ikke har tilgang på Irgens-Jensens tilsvarende svar og forsvar. Det samme kan vi også hevde om Grüner-Hegges forsvar. For her mangler vi også hans syn, kommentarer og eventuelle kritikk til min tolkning av hans uttalelser. Siden vi ikke har noen tilsvarende svar fra hovedpersonene, er det heller ikke mulig å anslå hvordan denne diskusjonen egentlig kunne blitt, med deres tilsvarende svar til stede. Dermed åpner det opp for tolkning, hvor bevegelsene i partiturlidene, Irgens-Jensens personlighet og arbeidsdynamikken mellom de to, blir av relevans.

⁸⁶⁷ For eksempel Monrad Johansens *Pan* med Trondheim Symfoniorkester 15. august 2012 og Irgens-Jensens *Passacaglia* med Bergen Filharmoniske Orkester 12. mai 2016.

I en videre vurdering av dette er det svært viktig å ta med i betraktningen hvor Grüner-Hegge befant seg i livet da intervjuet ble foretatt.

Odd Grüner-Hegge fratradte stillingen i Filharmonisk Selskabs Orkester i 1960 for å overta rollen som operasjef for Den Norske Opera etter Kirsten Flagstad. Grüner-Hegge snakker altså i retrospekt om de mange hendelsene som skjedde i tiårene før, helt tilbake til ungdomstiden. På grunn av at han var konstituert i rollen som operasjef er det en viss sannsynlighet for at han i de siste årene var mer opptatt av politikk, administrasjonsledelse, kulturpolitikk og -økonomi m.m. I tillegg var han nylig blitt pensjonist. Dermed finnes det også en mulighet for at han kanskje ikke hadde samtlige detaljer friskt i minnet.

Men i denne vurderingen vet vi at Grüner-Hegge likevel var godt forberedt for gjennomføringen av disse intervjurundene. Hans utfyllende notat som jeg henviser til tidligere i avhandlingen, gir et nokså klart bilde på det. Med basis i dette notatet finnes det en mulighet for at planen var å gjennomføre ytterligere intervjuer i tillegg til disse, slik Karen Grüner-Hegge blant annet peker på.⁸⁶⁸ Karen Grüner-Hegges observasjon er derfor meget interessant, fordi det også synliggjør Grüner-Hegges motivasjon for selve gjennomføringen av intervjuene. Om vi da vurderer hans deltagelse på de to intervjudagene⁸⁶⁹ i forlengelsen av notatet, fremgår det at han selv var bevisst på at intervjuene var ment for ettertiden. Og om vi da vurderer hans egne forberedelser med notatet i et slikt lys, må vi også være beviste på at han dermed var inne i en prosess. Det vil si en prosess hvor han selv hadde tenkt, vurdert, akseptert og forkastet, hva han ønsket å videreformidle under disse intervjuene. Dette avdekker også et annet aspekt ved Grüner-Hegges forberedelser. Fordi det peker implisitt på at det Grüner-Hegge fremmer i intervjuet, er destillert og konsentrert for dialogen med Gaukstad. Med andre ord fortøner samtalen mellom Grüner-Hegge og Gaukstad seg annerledes, enn slik den naturligvis ville ha vært med Irgens-Jensen og Grüner-Hegge. For det er naturlig å anta at en samtale mellom de sistnevnte, ville vært mye friere i formen.

Et annet hensyn vi må ta når vi videre vurderer *det metodiske* ved å anvende intervjuet styrende i denne avhandlingen, er dynamikken mellom intervjuobjektet Grüner-Hegge og intervjueren Gaukstad. Gaukstad var, ved siden av sitt virke som førstebibliotekar, også opprinnelig pianist, musikkforsker og filolog. I sitt møte med dirigenten fremstår det nokså klart at det etablerer seg en viss dynamikk og rytmikk i samtalen mellom de to på den første intervjudagen, 2. februar 1972. Men her er det behørig å nevne at vi merker en endring mellom de to dagene intervjuene ble foretatt på. Den andre intervjudagen var det også en tredje person til stede i rommet, og samtalen fortøner seg dermed også noe annerledes. Og det fortøner seg annerledes nettopp på grunn av en ny tilførsel i dynamikken mellom intervjuobjektet og intervjueren, her representert gjennom Øistein Sommerfeldts tilstedeværelse.

Karen Grüner-Hegge peker blant annet på at Sommerfeldt tilbragte mye tid med Grüner-Hegge etter at sistnevnte sluttet i DNO, og at Sommerfeldt kan ha vært en pådriver for at intervjuene med Gaukstad kom i stand. Det betyr at også Sommerfeldt kan ha hatt en personlig motivasjon med sin egen tilstedeværelse den siste intervjudagen. I min forståelse av dynamikken mellom Gaukstad og Grüner-Hegge, opplever jeg Sommerfeldts tilstedeværelse som et noe mer forstyrrende element, om vi da sammenligner dynamikken med den første intervjudagen. Og jeg opplever Sommerfeldts effekt både på valg av ordbruk og hvilke temaer som ble adressert den andre intervjudagen. Jeg tar derfor hensyn til dette når jeg tolker intervjuet.

Som jeg nevnte innledningsvis i dette avsnittet ble intervjuet foretatt året før Odd Grüner-Hegges bortgang. Selv om han fremstår nokså klar i sine uttalelser, og har mange spesifikke detaljer friskt i minnet, må vi ta med i betraktningen at Grüner-Hegges helse ikke var som tidligere i livet. Tatt i betraktning hans helsetilstand er det likevel imponerende hvor klarstilt han forklarer en rekke ting, ned på ytterste detaljnivå.

868 K. Grüner-Hegge, personlig kommunikasjon, 14. april 2021

869 Henholdsvis 2. og 24. februar 1972

Det jeg belyser i disse etiske vurderingene er helt sentralt for hvordan vi forstår og forholder oss til hans uttalelser. Det setter også et viktig premiss for hvordan jeg, på linje med en rekke andre forskere, forholder meg til og videre anvender hans uttalelser i denne avhandlingen. Frem til nå har det vært en etablert praksis at flere forskere har anvendt deler av Gaukstads intervju med Grüner-Hegge. Dette mener jeg har satt en presedens for hvordan vi kan anvende hans intervju som viktig kilde. Når jeg så i utstrakt grad velger å bruke betraktelig større utdrag for å belyse forholdet Irgens-Jensen/Grüner-Hegge, gjør jeg dette vel vitende om at jeg fører en allerede etablert praksis videre.

Med andre ord åpner dette opp for en praksis hvor vi bør bruke *hele intervjuet* som en kilde, og ikke kun utvalgte deler av det.

3.7 Epilog

Om vi nå ser tilbake på Nesheims kommunikasjonsmodell som innledet denne avhandlingen, fremstår den i utgangspunktet som et pedagogisk hjelpemiddel. På en enkel og forståelig måte illustrerer den forbindelsesprosessen mellom sender og mottager i en konsertsituasjon. Men om vi vurderer den i lys av hva jeg har adressert underveis i avhandlingen, fremstår Nesheims kommunikasjonsmodell som en veldig forenklet og skjematisk fremstilling på underliggende faktiske forhold. Særlig om vi da vurderer de mange dynamiske prosesser som beveger seg i et verkarbeid, som jeg redegjør for i denne avhandlingen. Disse aspektene tar ikke Nesheims kommunikasjonsmodell stilling til, og modellen åpner dermed ikke opp for at verket kan være i bevegelse og endring mellom komponist og utøver.

Gjennom samtlige kapitler i avhandlingen har jeg belyst ulike sider av hvordan Irgens-Jensen fremstilte sine respektive verker, helt fra skissestadiene opp til fullverdige versjoner. Vi har også sett nærmere på hvilke underrelaterte problemstillinger som melder seg i editeringsarbeidet med denne komponistens verker. I utforskningen av disse problemstillingene har jeg pekt på noen systematiske trekk ved Irgens-Jensens arbeid i kildene. Analysene av disse har produsert en forståelse av hvilke kilder som har bidratt til å gi en mer rikholdig forståelse av komponistens skapelsesprosesser, som er et helt sentralt punkt i dette forskningsprosjektet. Erfaringene fra disse har gitt oss et bilde på hvorvidt kildene har evnet å avspeile komponistens intensjoner med de aktuelle verkene, noe som igjen har en høy overføringsverdi til andre, kommende forskningsprosjekter.

I innledningen presenterte jeg også et annet relevant spørsmål: *Hva vil intensjonen med de nye utgavene av Irgens-Jensens musikk være? Hvilken funksjon skal de fylle?*

I avhandlingens siste kapitler har jeg lagt særlig vekt på Odd Grüner-Hegges rolle, både med fokus på ulike eksempler fra hans arbeidspraksis, men også på hans rolle som en betydelig aktør. I dette er jeg bevisst på hva hans arbeidspraksis faktisk illustrerer. Fordi det illustrerer en oppføringspraktisk formativ tilnærming, som igjen har gitt oss et noe redusert bilde av Irgens-Jensens fullstendige kunstnerskap over tid. Når en sats i symfonien, satser i en suite og lengre strekk i verkene ble sløffet og utelatt, kan vi nå fastslå *at* dette skjedde. Dette gir også intervjuet med Grüner-Hegge et klart bilde på. Men selv om dette prosjektet kun har gått i dybden på tre verk, kan vi ikke i detalj si nøyaktig hva som har skjedd i de øvrige verk. Dette gjenstår for andre forskningsprosjekter å gå i dybden på. Likevel sier det noe om hvordan Grüner-Hegge tenkte om dette i sin tid. Det avdekker hans holdninger til verkene som ble forelagt ham, synet på sitt eget kunstneriske credo, og eventuelle praktiske hensyn de måtte fatte underveis. Dermed avspeiler det en tidsånd, en tradisjon og hvordan Irgens-Jensens verker ble forstått den gang. Men forholdene som omsluttet Grüner-Hegges liv og virke, og ikke minst dirigentenes rolle og selvforståelse, har endret seg fra da. Dette vil dermed også påvirke oss i hvordan vi kan forholde oss til Irgens-Jensens verker i vår tid. Fremfor å bli presentert for ferdigfremstilte «sannheter», er utøverne nå mer bevisste på å forholde seg til et bredere informasjonsgrunnlag som gir dem muligheter og utfordringer til å fatte mer opplyste valg. Utgavene vi fremstiller må derfor også preges av dette.

Men jeg er bevisst på at musikken vi har foran oss kan være mange ting. Først og fremst representerer notene et symbolspråk, hvor symbolene fysisk manifesterer noe komponisten tar ned fra sin inspirasjon og hukommelse. En hukommelseslapp og en anvisning for noe fremtidig. Det samme kan også hevdes om de trykte utgavene man har foran seg. At de kun er en fremstilling av et nyansert og avansert symbolspråk, som fysisk manifesterer verket i en trykt materiell versjon. Men om vi sammenligner den fysiske manifestasjon av symbolene med hva komponisten opprinnelig tenkte om verket, vil symbolspråket kun være en blek gjenspeiling.

Det jeg da skriver om i denne avhandlingen og i de medfølgende edisjonene, er et produkt som hovedsakelig er fremstilt og består av Irgens-Jensen. Hans arbeid, idéer og prosesser. I denne tilnærmingen er Irgens-Jensens notebilde *absolutt*, på samme tid som det også *ikke* er det. Fordi vi vil alltid tolke hans notebilde og symbolspråk på nye måter.

Derfor er jeg også fullt klar over at jeg ikke er i stand til å favne over og få med meg alt. Det jeg fremstiller er en mer midlertidig fremstilling av hans notebilde, slik disse vil bli gjengitt i de senere publiserte utgaver.⁸⁷⁰ Min fremstilling av dette vil kanskje endre noe for det oppføringspraktiske feltet. For jeg har vist at jeg kan åpne opp for en ny tenkning om det som tidligere har vært en oppføringspraktisk tradisjonell tilnærming. Men jeg åpner samtidig også opp for at andre videre kan ha ny tenkning om det jeg har produsert i dette arbeidet.

Dette stiller seg i et forhold til hva vi drøftet i avhandlingens innledning, hvor Niels Krabbe blant annet adresserte de utfordringer som kom med lanseringen av *Carl Nielsen Udgaven*.⁸⁷¹ Her redegjorde Krabbe for den legitimeringsutfordringen de fikk da de skulle møte ulike forventninger fra det oppføringspraktiske feltet. Til sammenligning med dette forskningsprosjektet, vil dette naturligvis også være et helt relevant aspekt. Når dyptgående kildestudier og komponistenes arbeidsprosesser tas med og avspeiles i de nye utgavene, kan det også komme til å formidle et konflikterende materiale som bryter med en allerede etablert fremføringspraksis av Irgens-Jensens verker. Altså vil det også kunne bryte med utøvernes forventning.

Men slik vi har sett fra de mange diskusjoner jeg har ført i denne avhandling, vil det ikke være forsvarlig å møte denne eksterne forventningen. Verken på vegne av de verkprosessene som avspeiles i komponistens kilder, eller på grunnlag av de premissene som lå til grunn da Irgens-Jensens verkproduksjon utfoldet seg på konsertrepertoaret. Med andre ord, premissene som lå til grunn for verkresepsjonen i den perioden Irgens-Jensen levde. For her var det en annen aktør med i bildet som også tilførte verkene substansielle endringer. Dermed blir det på prinsipielt grunnlag heller ikke det kritiske utgavearbeidets generelle oppgave.

Som jeg nevnte innledningsvis vil man gjennom nye kildeobservasjoner⁸⁷² bidra til å avdekke nye perspektiver i verkshistorikken, som igjen komplementerer vår forståelse av komponistens kunstnerskap. Gjennom den medskapning som edisjonen og editeringsarbeidet representerer, bidrar den dynamiske innfallsvinkelen til å istandsette utøverne til å fatte ulike og mer opplyste valg. Dette vil igjen muliggjøre ulike varianter av fremførelser, fremfor at de kun opprettholder og viderefører fortidens inngåtte tradisjoner, gjennom en stadig gjentagende ukritisk tilnærming. Dermed vil den dynamiske innfallsvinkelen som ligger til grunn for edisjonen også bidra til å utvide forståelse av verket, både i nåtid, men òg i fremtiden. Og da oppnår vi flere

870 Det er også ganske sikkert at den raske teknologiske utviklingen vil gi oss muligheter til formidling og diskusjon av nye og spennende dynamiske edisjoner. Her har vi enda ikke sett til det fulle hva kunstig intelligens (AI) vil bringe av muligheter til industrien, både i forhold til brukerne/leserne og de oppføringspraktiske miljøene, og ovenfor forskningsmiljøene.

871 «As indicated above, in the course of time various musicians have made changes in Nielsen's instrumentation. In fact a particular performance tradition has been passed on from one generation of musicians to the next, and because of Nielsen's status in Denmark it has been viewed as inviolable. It has therefore sometimes been regarded by Danish musicians as a problem – for some even as sacrilege – when *CNU* has had to break with this tradition for philological reasons, and has published a version of the music which differs from the tradition in a number of respects. In this area the well-known mutual scepticism between the musician and the musicologist has sometimes flared up; in a few cases so much so that orchestras have quite simply refused to play from the revised parts and have demanded the old music back on their desks! [...] the very fact that a number of hitherto unprinted works can now be studied and compared with the well-known canonical works has given rise to new analytical approaches to Nielsen's music.» (Krabbe 2009: 102-103)

872 Og eventuelle funn av nye kilder

varierte fremførelser som aktivt forholder seg til kildene, fra forskjellige hermeneutiske posisjoner – fremfor å bygge videre på en sementert fremføringstradisjon som springer ut av en ukritisk verkformidlingspraksis.

De kritiske edisjonene som vil bli publisert i kjølvannet av denne avhandling, tar nå opp i seg denne problematikken.

Klaverkvintetten, som allerede er antatt for publisering, tar allerede stilling til dette. De to siste orkesterverkene *Canto d'omaggio* og *Symfoni i d-moll*, befinner seg nå i en prosess hvor nyoppdagede kilder gir oss en mer nyansert empiri. Med disse ser vi allerede at diskusjonen som springer ut fra arbeidet er uunngåelig, og langt på vei bekrefter de samme empiriske erfaringene vi har fra *Klaverkvintetten* og andre verker.⁸⁷³ I ferdigstillingen av de to siste verkene i prosjektet ser vi at disse edisjonene også evner å ta en stilling til ovennevnte.

Sammen med avhandlingen vil de senere publiserte edisjonene avspeile hvordan jeg har gått frem, og hvor jeg befinner meg i arbeidsprosessen med disse akkurat nå. Det avspeiler både hvordan jeg som utøver, forsker og redaktør har tenkt, vurdert, akseptert og forkastet, for å opparbeide meg et fundament⁸⁷⁴ for mine versjoner av notepartiturene. Grunnlaget for edisjonene selv. Det er dette synet som ligger til grunn for de edisjonene som vil bli publisert senere. Og da kan mine dokumenterte edisjoner og mine lydfestinger av disse, danne et nytt utgangspunkt for stadig nyere versjoner og fremføringer.

Personlig tror jeg derfor av flere årsaker at vi ikke vil møte de samme reaksjonene i Norge, slik de erfarte i Danmark. Irgens-Jensen er ikke nasjonalkomponist på linje med Grieg, og innehar dermed ikke den samme status som Nielsen har i Danmark. Derfor hviler det en større sannsynlighet for at verkerepsjonen av de nye utgavene av Irgens-Jensens musikk, heller vil følge noen av Christian Eggens erfaringer fra arbeidet med Fartein Valens verker. I denne vurderingen legger jeg også det faktum til grunn at søket mot *det opprinnelige* fra komponisten, allerede er en prosess som ble igangsatt for flere år siden. Det oppføringspraktiske feltet har allerede forankret en tilbakestillingsprosess⁸⁷⁵ mot komponistens opprinnelige intensjoner, om enn noe problematisk⁸⁷⁶, slik disse initiativene illustreres gjennom nye innspillinger av komponistens *Symfoni i d-moll*.

873 Slik som Fosshems nye utgave av *Japanischer Frühling*. Dog vil det alltid være enkelte variasjoner i erfaringene med kildearbeidet til ulike verkene.

874 Med andre ord et utgangspunkt for forskningsprosessene

875 Viser til Bjarte Engesets og Eivind Aadlands innspillinger av Irgens-Jensens *Symfoni i d-moll*, med henholdsvis Bournemouth Symphony Orchestra og Trondheim Symfoniorkester.

876 I filologisk forstand.

Kildemateriale

Bøker og artikler

- Abbate, C. (2004). Music: Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry*, 30(3), s. 505–536.
- Arbo, J. (1943). Filologen som overrasket verden med musikk. *Norsk Musikkliv*, 1, s. 6–9.
- Bue, M. s. (2010). *Grieg Gesamtausgabe og Carl Nielsen Udgaven*. (Master), Universitetet i Oslo, Oslo.
- Christophersen, B. M. (2015). *Panoramic constraints: A study of Johan Svendsen's musical sketches and exercises*. [PhD]. Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Christophersen, B. M., Engeset, B., Fossheim, J., Jonassen, A. S., Langdalen, J., Norheim. Ø., (2016). *Johan Svendsen Verker. Prinsipper for utgaven*. Norsk musikkarv.
- Cooper, B. (2004). *Beethoven and the Creative Process*. Oxford: Clarendon Press
- Dadelsen, G. v. (1961.). Die «Fassung letzter Hand» in der Musik. *Acta Musicologica*, 33(1), (jan.–mar., 1961), s. 1–14.
- Dadelsen, G. v. (1972). Über den Wert musikalischer Textkritik. I (Red.) G. v. Dadelsen & K. Dorfmueller, *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmider zum 70. Geburtstag*, Frankfurt a.M.
- Dalaker, I. L. (2005). *Thomas Tellefsen i norsk og fransk musikkultur – en resepsjonshistorisk og verkanalytisk studie*. [PhD], Det historisk-filosofiske fakultet, Institutt for musikk, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Dalhaus, D. (1978). Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipen, *Fontes artis musicae*. 25, (1), (Januar-März, 1978), s. 19–27
- Dansk Center for Musikudgivelse (2013). *Retningslinjer for nodeutgivelser*. DCM, [versjon 1.0, November 2013]. Kongelige Bibliotek, København
- Deppman, J., F. D., Groden M. (2004). *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*. Penn. University of Philadelphia, Pennsylvania Press.
- Donin, N. (2012). Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes: Towards a Cross-fertilisation. Kap. 1, 1–26, i D. Collins (Red.), *The Act of Musical Composition: studies in the creative process*. Farnham, UK: Ashgate
- Driscoll, M.J. (2010). The Words on the Page: Thoughts on Philology, Old and New. I J. Quinn & E. Lethbridge (red.), *Creating the Medieval Saga: Versions, Variability, and Editorial interpretations of Old Norse Saga Literature*, s. 85–102. Odense: Syddansk Universitets-forlag.
- Engeset, B. (2011). Johan Svendsen (1840–1911) – Nytt liv til eit musikalsk livsverk. *Studia Musicologica Norvegica*, 37(1), s. 7–30.
- Erauw, W. (1998). Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works. *Acta Musicologica*, 70(2) (Jul. – Dec., 1998), s. 109–115.
- Feder, G. (2011). *Music Philology: an introduction to musical textual criticism, hermeneutics, and editorial technique*. (B. C. MacIntyre, oversettelse), Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Fischer, M (1989). Jerome J. McGann, Social Values and Poetic Acts, Review, *Blake/An Illustrated Quarterly*, 23 (1), (Summer 1989), s. 32–39
- Fjeldsøe, M. (1998) Om videnskabelig editionstekning, I *Musik & forskning*, 1998 (23), 159–176. København: Akademisk forlag.
- Foltmann, N. B., Hauge, P., Michelsen, T. (2007). *Retningslinjer for Carl Nielsen Udgaven*, CNU, Kongelige bibliotek, København, [revidert versjon 28. juni 2007]
- Fossheim, J. (2019). *Ludvig Irgens-Jensen. Japanischer Frühling*. [Kritiskvitenskapelig utgave, NMO 13990A]. Norsk musikkarv og Norsk Musikforlag.
- Gabler, H. W. (2005). Textual Criticism. I M. Groden & M. Kreiswirth (Red.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2. utgave, s. 901–909.

- Gadamer, H. G. (2010). *Sannhet og metode*. (L. Holm-Hansen, oversettelse). Oslo: Pax.
- Geertinger, A. T. (2016). Editing Niels W. Gade's Cantata Comala. Some problems regarding final intentions. *Danish Yearbook of Musicology*. 40.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. New York: Oxford University Press.
- Goehr, L. (1998). *The Quest for Voice*. (2004-utgave). New York: Oxford University Press.
- Greetham, D. C. (1994). *Textual Scholarship: an introduction*. New York: Routledge
- Grier, J. (1996). *The critical editing of music*. New York: Cambridge University Press.
- Hall, P., Sallis, F. (2004). *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hauge, P. (2003). Carl Nielsen and Intentionality. Concerning the Editing of Nielsen's Works. *Carl Nielsen Studies*, 1, 42–81. <https://tidsskrift.dk/carlnielsenstudies/article/view/27722>
- Haynes, B. (2007). *The end of early music – A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Johnson, D. (1985). The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory. I J. Kerman (Red.) *California Studies in 19th Century Music*. Berkeley: University of California Press.
- Jost, P. (2007). Zwischen Überarbeitung und Neufassung. Zu den beiden Partiturausgaben von Claude Debussy La Mer (1905–1909). I R. Emans (Red.), *Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie, Helga Lühnings zum 60. Geburtsdag*. Laaber.
- Kinderman, W. (2009). Introduction: genetic criticism and the creative process. I J. E. Jones et al. (Red.); *Genetic criticism and the creative process: essays from music, literature, and theater*. Rochester, NY: University of Rochester.
- Kondrup, J. (2011). *Editionsfilologi*. København: Museum Tusulanum.
- Krabbe, N. (2009). The Carl Nielsen Edition. *Carl Nielsen Studies*, IV(7), 88–106.
- Kruse, B. (2011). Den tenkende kunstner – komposisjon og dramaturgi som prosess og metode. Oslo: Unipub.
- Kydland, A. J. (2020). Rådhusmusikk og byjubileum. I Eivind Groven. *Hjalarljod Ouverture*. [Kritiskvitenskapelig utgave] P. Szilvay & B. Engeset (Red.). NMO 14570A. Norsk musikkarv og Norsk Musikforlag.
- Lange, Kristian (1967) Norsk komponistforening gjennom 50 år. Oslo: Norsk komponistforening
- LaRue, J. (2011). *Guidelines for Style Analysis*. Harmonie Park Press.
- Massey, D. (2007). The Problem of Ives's Revisions, 1973–1987. I *Journal of the American Musicological Society*, 60(3) (Fall 2007), s. 599–645
- Mattes, A. (2016). *Franz Berwald: belysningar och reflektioner*. I Ternhag, G. (Red.) *Svensk tidskrift för musikforskning* 2019 ; Vol. 101. Möklinta: Gidlund.
- McCaldin, D. (1980–1981). Mahler and Beethoven's Ninth Symphony. I *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 107 (1980–1981), 101–110. Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association
- McGann, J. (1992). *A critique of modern textual criticism*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia
- MIC/NB (2008) *Vern og publisering av den klassiske norske musikkarven*, (Red.) Bjørkås, S., Engeset, B., Holbæk-Hanssen, H., Nesheim, E., Norheim, Ø., Vollsnes, A. [Rapport]. MIC/NB-Noter, Nasjonbiblioteket, Oslo.
- Møller, T. E. (2017). *Sources, Structures and Surface: Philological and Analytical Studies in Fartein Valens's Orchestral Works*. [PhD] Department of Musicology, Faculty of Humanities, University of Oslo.
- Nesheim, E. (2001). *Modernismens døråpner i Norge: Finn Mortensens musikk i lys av etterkrigsmodernismen*. [Dr. Philos]. Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo. NMH publikasjon 2001:1
- Orning, T. (2014). *The polyphonic performer*. (PhD). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Sanved, Kjell B. (1951): *Musikkens Verden*, Forlaget Musikkens Verden A/S, Oslo, 1. utgave.
- Sanved, Kjell B. (1963): *Musikkens Verden*, Forlaget Musikkens Verden A/S, Oslo, 1951. 2. utgave.

- Schubert, G., Harsh, E., (1999). On the editorial principles of the Kurt Weill edition. I *Notes*, serie 2, 56(2) (Dec., 1999), s. 340–343
- Steingo, G. (2014). The Musical Work Reconsidered, In *Hindsight. Current Musicology*, (97). <https://doi.org/10.7916/cm.v0i97.5326>
- Storaas, R. (2008). *Mellom triumf og tragedie, Geirr Tveitt – ein biografi*. Oslo: Samlaget.
- Sørbø, J. G. (2017). *Forgangen romantisk klaverpraksis: Fortolkning av utvalgte Beethoven-sonater og Chopin-etyder med utgangspunkt i Hans von Bülow's instruktive noteutgaver*. [PhD], Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Talbot, M. (2000). *The musical work: Reality or invention?* Liverpool: Liverpool University Press.
- Tanselle, G. T. (2001). Textual criticism at the millenium. I *Studies in Bibliography*, 54 (2001), s. 1–80. Bibliographical Society of the University of Virginia.
- Tanselle, G. T. (2018). Notes on recent work in descriptive bibliography. I *Studies in Bibliography*, 60, (2018), s. 1–93. Bibliographical Society of the University of Virginia. DOI: <https://doi.org/10.1353/sib.2018.0000>
- Tegen, M. (1977). Franz Berwald samlade verk. Några intryck av de hittills utgivna volymerna. *Svensk tidskrift för musikkforskning*, 1977(2), 81–84. http://www.musikkforskning.se/stm/STM1977/STM1977_2Tegen.pdf
- Thingsrud, L. (2000). Musikk til et rådhus. I *Tobias Informasjonsblad for Oslo Byarkiv*, 2000(1), Alsvik, B., Brøten, M., Somdal-Åmodt, T. Thingsrud, L., (Red.), s. 14–15. https://www.oslo.kommune.no/OBA/tobias/pdf_arkiv/Tob2000-1.PDF
- Tomlinson G. (1984). The web of culture: A context for musicology. I *19th Century Music* 7(3). University of California, April 1984.
- Treitler, L. (1993). History and the ontology of the musical work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 51(3), Philosophy and the Histories of the Arts (Summer, 1993), s. 483–497.
- Treitler, L. (1999). The historiography of music: Issues of past and present. I N. Cook & M. Everis (Red.), *Rethinking music* (s. 356–377) Oxford: Oxford University Press
- Vollestad, P. (2005). *Christian Sinding*. Oslo: Solum.
- Vollsnes, Arvid O. (2000). *Komponisten Ludvig Irgens-Jensen: Europeer og nordmann*. Oslo: Aschehoug.
- Vollsnes, Arvid O. (1996). *Modernisme på norsk – komponisten Ludvig Irgens-Jensen*. Garantiforlaget.
- Vollsnes, Arvid O. (2020). 'Speak low'. The "Norwegian Society of Composers" 25th Anniversary in 1942 –Some Aspects on their Music Competition. I *Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik* (s. 93–114) Waxmann: Münster, New York
- White, H. (1997). "If It Ain't Baroque, Don't Fix It": Reflections on Lydia Goehr's 'Work Concept' and the Historical Integrity of Musical Composition." I *Acta Musicologica* 69(1), (Jan. – Jun., 1997) s. 94–104

Annet materiale

- Engeset, B., Nesheim, E., Norheim, Ø., Vollsnes, A., Bjørkås, S., Holbæk- Hanssen, H. (2008). *Vern og publisering av den klassiske norske musikkarven*. [Rapport] MIC/NB (Musikkinformasjonscenteret og Nasjonalbiblioteket)
- Engeset, B. (2007) *Rondo Marziale* [Upublisert forskningsnotat om Irgens-Jensens *Rondo Marziale*] Datert Oslo. 14. februar 2007. Arkivert hos NB noter, (tidligere Musikkinformasjonscenteret (MIC), Nasjonalbiblioteket, Oslo.
- Engeset, B. (2009). *Fagmiljø for editering*. [Upublisert forskningsnotat om kritisk musikkedisjon].
- Engeset, B. (2009/2020). *Ludvig Irgens-Jensens Passacaglia*. [upubliserte forskningsdokument: Forord og kritisk kommentar til ny anotert utgave]. Edizione rivista, N.M.O. 6846, Norsk musikkarv og Norsk Musikforlag, 1952/2020.
- Engeset, B. (2012). *Om det vitenskapelege fundamentet for Svendsenprosjektet*. [Upublisert forskningsnotat]

- Engeset, B. (2013, april). *Notasjonsstilanalyse som metode i musikkedisjon – eksempelet Svendsen*. [Upublisert forskningsartikkel]. Innlegg presentert ved Musikkarvkonferansen 2012 «Musikken og kildene», Griegakademiet, Bergen, NOR, 30. november 2012 og ved The Nordic Musical Heritage Network, Det Kongelige Bibliotek, København, DK, 24. april 2013.
- Engeset, B. (2015). *Johan Svendsen si håndskrift*. [Upublisert forskningsnotat]
- Hagen, O. T., (1925). Brev til Hr. disponent Munthe-Kaas, Oslo. Datert II/III 25 Wien. (2. Mars 1925) i brevsamling 683, Nasjonalbibliotekets brevsamling.
- Holm, L.T. (2013). *Ludvig Irgens-Jensen (1894–1969). Fra Klaverkvintett til Symfoni i d-moll, et kritiskvitenskapelig edisjonsprosjekt*. [Prosjektbeskrivelse for doktorgradsstipendiat i oppføringspraksis, tilknyttet Musikkarvprosjektet]. Norges musikkhøgskole.
- Holm, L.T. (2019). *Perspektiver på musikkfilologiske metoder*. [Vitenskapsmetodiske essay for doktorgradsprogrammet i oppføringspraksis]. Norges musikkhøgskole
- Holm, L.T. (2021). *Prinsippet Fassung letzter Hand i Irgens-Jensens verker*. [Essay i DRVALG for doktorgradsprogrammet i oppføringspraksis]. Norges musikkhøgskole
- Langdalen, J. (2014). Svendsenprosjektet [Upublisert forskningsnotat]

Forskningsintervju

- Gaukstad, Ø. (2. februar og 24. februar 1972). Intervju av Odd Grüner- Hegge. [Lydbåndopptak] kat. Lyd b/287-289. Musikkksamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo. Den delen av intervjuene som angår Ludvig Irgens-Jensen ble transkribert av Vollsnes, A. (1985, juli)
- Gunnarson, T. (primo april 1969). Intervju av Ludvig Irgens-Jensen. [Lydbåndopptak] kat. Lyd b/194-195. Musikkksamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo. Transkripsjon ved Vollsnes, A.

Kilder i privat eie

- Grüner-Hegge, O. (1972). *Notat for intervju*. Upublisert, i privat eie. I transkripsjon av Grüner-Hegge, K. (2020, 8. mai). Oversendt pr. epost 27. mars 2021
- Grüner-Hegge, O. (1939). *Almanakk 1939*. Kildens siste upaginerte sider ble transkribert av Grüner-Hegge, K. (2021, 14. april) Oversendt pr. epost, 14. april 2021
- Hovland, E. (2000). Intervju. [Lyddopptak i minidisc-format]. Intervju utført av Hanne Akselsen, Gressvik/Fredrikstad.

Noteutgaver

- Hurum, A. (2017). *Bendik og Aarolilja*. [Musikktrykk]. Kritiskvitenskapelig utgave ved Holm, L.T. NB noter (Norsk Musikkinformasjon MIC)
- Irgens-Jensen, L. (1948). *TEMA CON VARIAZIONI*. [Musikktrykk]. N.M.O. 7807a. Norsk Musikforlag A.-S., Oslo.
- Irgens-Jensen, L. (1950). *PARTITA SINFONICA*. [Musikktrykk]. N.M.O. 7834 b. Norsk Musikforlag A.-S., Oslo.
- Irgens-Jensen, L. (1952) *PASSACAGLIA*. [Musikktrykk]. Edizione rivista, N.M.O. 6846. Norsk Musikforlag A.-S., Oslo.
- Irgens-Jensen, L. (2009). *Rondo Marziale*. [Musikktrykk]. Kritiskvitenskapelig utgave ved Engeset, B. NB noter (Norsk Musikkinformasjon MIC)
- Irgens-Jensen, L. (2019). *Japanischer Frühling*. [Kritiskvitenskapelig utgave, NMO 13990A.] Utgave ved Fossheim, J. Norsk musikkarv og Norsk Musikforlag

- Irgens-Jensen, L. (2023) *Klaverkvintett*. [Musikktrykk. Upublisert forskningsresultat]. Kritiskvitenskapelig utgave ved Holm, L.T.
- Irgens-Jensen, L. (2023). *Canto d'omaggio* (1950). [Musikktrykk. Upublisert forskningsresultat]. Kritiskvitenskapelig utgave ved Holm, L.T.
- Irgens-Jensen, L. (2023) *Symphony in d-minor* (1942–1952). [Musikktrykk. Upublisert forskningsresultat]. Kritiskvitenskapelig utgave ved Holm, L.T.
- Kjerulf, H. (1977–1998). *Halfdan Kjerulf samlede verker*. Utgave ved Grinde, N. Musikk-Huset A/S –, Oslo. Publikasjon M.H. 2090
- Nordraak, R. (1942–44). *Rikard Nordraaks samlede verker*. Kritisk utgave ved Gurvin, O. & Anker, Ø. Musikk-Huset A/S –, Oslo. Publikasjon M.-H. 815
- Schumann, R. (2006) *Piano Quintet E flat major*, op. 44. [Kritiskvitenskapelig utgave, Urtext Edition, HN 355 · ISMN 979-0-2018-0355-5] Utgave ved Ernst Hertrich, G. Henle Verlag.
- Tveitt, G. (2008). *Suite nr. 4 «Brudlaupssuiten»*, fra *Hundrad Hardingtonar*. [Praktisk/kritisk utgave]. Engeset, B. (2008). Foreløpig upublisert.
- Valen, F. (2019) *La Isla de las Calmas for orkester*, op. 21. [Kritiskvitenskapelig utgave, NMO14112A] Utgave ved Engeset, B. Norsk musikkarv og Norsk Musikforlag.
- Valen, F. (2019) *Nenia for orkester*, op. 18 nr. 1. [Kritiskvitenskapelig utgave NMO14077A]. Utgave ved Engeset, B. Norsk musikkarv og Norsk Musikforlag.

Musikkmanuskripter:

- Irgens-Jensen, L. *Canto d'omaggio*. Mus. ms. a 5817. Musikksamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo
- Irgens-Jensen, L. *Canto d'omaggio*. NB noters arkiver, Nasjonalbiblioteket, Oslo.
- Irgens-Jensen, L. *Der Gott und die Bajadere*, Mus. ms. a 5791/7275. Musikksamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo
- Irgens-Jensen, L. *Passacaglia*, [Gaveavskrift tilegnet Issay Dobrowen]. Ukatalogisert kilde ved Nasjonalbiblioteket i Oslo, pr. 11.02.2022.
- Irgens-Jensen, L. *Passacaglia*, [Gaveavskrift av klaverreduksjon, til Leif Bruun]. Ukatalogisert kilde ved Nasjonalbiblioteket i Oslo, pr. 11.02.2022.
- Irgens-Jensen, Ludvig. *Quintett*, G 3001, IRG. NB noters arkiver, Nasjonalbiblioteket, Oslo.
- Irgens-Jensen, Ludvig. *Quintet*. Klaverkvintett. Mus. ms. a 5866. Musikksamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo
- Irgens-Jensen, L. *Sinfonia (Re minore)*. NB noters arkiver, Nasjonalbiblioteket, Oslo.
- Irgens-Jensen, L. *Suite fra Drifteparen*. IV. Mus. ms. a 5781. Musikksamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo
- Irgens-Jensen, L. Symfoni d-mol[1]. Ukatalogisert kilde (Mus. ms. a ????) ved Musikksamlingen, Nasjonalbiblioteket, Oslo

Anmeldelser, avis- og nettartikler

- Abrams-Husso, L. (2020, 24. april). *Classical Music Practice, Contemporary Music, and the Work Concept*. <https://www.lucyabrams.net/news/2020/4/16/contemporary-practice-and-the-work-concept>
- Anderson, M. (1999, 7. juli). *Classical: Norway's sounds and visions*. The Independent, Culture. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical-norway-s-sounds-and-visions-1104781.html>
- Bernstein, C. (1986) McGANN AGONIST. Org. publ. i Sulfur 15, January 1986. Republisert i *Attack of the Difficult Poems* University of Chicago Press, 2011. https://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_McGann-Agonist.html
- Boorman, s. (2017b). Urtext. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28851>

- Ebdrup, N. (2012, 27. februar). *Hva er hermeneutikk?* <https://forskning.no/filosofiske-fag/hva-er-hermeneutikk/722732>
- Gillies, M. (2023, 23. August). *Fingerprints of Musical Genius*. <https://quadrant.org.au/magazine/2023/07/fingerprints-of-musical-genius/>
- Husebø, Trond (2022, 13. juni). *Søndagsstykket med Julie Røssland*. Dirigentløftet. www.dirigentloftet.no
- Marston, Nicholas (2001). Sketch. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42828>
- Michelsen, K. (2009, 13. februar). *Johan Daniel Berlin*. Norsk biografisk leksikon. https://nbl.snl.no/Johan_Daniel_Berlin
- Nesheim, E. (2009, 13. februar). *Odd Grüner-Hegge*. Norsk biografisk leksikon. https://nbl.snl.no/Odd_Grüner-Hegge
- Nilstun, C. (2023, 21. januar). *Filiasjon*. Store norske leksikon (2005–2007). <https://snl.no/filiasjon>
- Nordheim, Ø. (2007, 25. oktober). *Vern av den norske musikkarven*. Ballade. <https://www.ballade.no/bransjen/vern-av-den-norske-musikkarven/>
- Rannem, Ø. (2023, 29. oktober). *Typografi*. Store norske leksikon. <https://snl.no/typografi>
- Rasmussen, T., Seim, T. K. (2018, 3. september). *Eksegese*. Store norske leksikon. <https://snl.no/eksegese>
- Svendsen, T. O. (2019, 17. juli). *Odd Grüner-Hegge*. Store norske leksikon. https://snl.no/Odd_Grüner-Hegge
- Veggeland, N. (2019, 26. desember). *Habermas og vitenskapskritikken på sitt beste*. <https://khrono.no/habermas-og-vitenskapskritikken-pa-sitt-beste/423195>

Musikkopptak – album

- Groven, E. (2020). Eivind Groven (1901–1977), *Symphony No. 1 ‘Towards the Mountains’, Symphony No. 2 ‘The Midnight Hour’* [Innspilt av Peter Szilvay og Kristiansand Symfoniorkester]. NAXOS. [Verket er ikke utgitt på forlag]
- Irgens–Jensen, L. (1992). *Ludvig Irgens–Jensen, Passacaglia & Partita Sinfonica*. [Irgens-Jensens fiolinsonate innspilt av Stig Nilson og Jens Harald Bratlie]. SIMAX Classics. [Opprinnelig komponert 1923. Verket er ikke utgitt på forlag]
- Irgens–Jensen, L. (2002). *Ludvig Irgens Jensen: Japanischer Frühling* [Album innspilt av Eivind Aadland og Bergen filharmoniske orkester]. SIMAX Classics. [*Canto d’omaggio* ble opprinnelig komponert i 1950. Verket er ikke utgitt på forlag]
- Irgens–Jensen, L. (2011). *Ludvig Irgens-Jensen: Symphony in D Minor – Air – Passacaglia* [Album innspilt av Bjarte Engeset og Bournemouth Symphony Orchestra]. Naxos. [*Symfoni i d-moll* ble opprinnelig komponert i 1942, den lydfestede versjonen av symfoniens 1. og 2. sats har sin opprinnelse fra 1952/57. Den lydfestede versjonen av symfoniens 3. sats har sin opprinnelse fra 1945/48. Verket er ikke utgitt på forlag]
- Irgens–Jensen, L. (2012). *Ludvig Irgens Jensen: Symphonic Works* [Album innspilt av Eivind Aadland og Trondheim Symfoniorkester]. CPO. [*Symfoni i d-moll* ble opprinnelig komponert 1942, den lydfestede versjonen av symfoniens 1. og 2. sats har sin opprinnelse fra 1952/57. Den lydfestede versjonen av symfoniens 3. sats har sin opprinnelse fra 1945/48. Verket er ikke utgitt på forlag]
- Irgens–Jensen, L. (2017). *Irgens–Jensen, Halvorsen, Sinding*. [Irgens-Jensens fiolinsonate innspilt av Jonas Båtstrand og Helge Kjekshus]. SIMAX Classics. [Opprinnelig komponert 1923. Verket er ikke utgitt på forlag]

Nettsteder

Omtalte nettsteder tilknyttet edisjonsfilologisk forskning:

<https://www.musikkarven.no/om/>

<https://www.musikkarven.no/aktuelt/aktuelle-saker/nordic-musical-heritage-network.html>

<https://www.musikkarven.no/komponister/svendsen/prosjektet/prinsipper/svendsenprinsipp.pdf>

<https://www.musikkarven.no/komponister/svendsen/>

<https://www.musikkarven.no/komponister/svendsen/Publikasjoner/>

<https://www.musikkarven.no/komponister/valen/>

<https://www.musikkarven.no/komponister/valen/publikasjoner/>

Edvard Grieg samlingen. Omfang og historikk. <https://bergenbibliotek.no/grieg/samlingens-omfang-og-historikk>

Dansk Selskab for Musikforskning. DANIA SONANS (Kilder til Musikkens Historie i Danmark)

https://www.musikforskning.dk/dania_sonans.html

Ircam Center Pompidou, Nicolas Donin: <https://www.ircam.fr/person/nicolas-donin/>

Nodeudgivelser og værkfortegnelser fra Det Kgl. Bibliotek. Carl Nielsen Udgaven, Hartmann-udgaven og

Dansk Center for Musikudgivelse (DCM). [https://www.kb.dk/find-materiale/samlinger/](https://www.kb.dk/find-materiale/samlinger/nodesamlingen/nodeudgivelser-og-vaerkfortegnelser-fra-det-kg-l-bibliotek)

[nodesamlingen/nodeudgivelser-og-vaerkfortegnelser-fra-det-kg-l-bibliotek](https://www.kb.dk/find-materiale/samlinger/nodesamlingen/nodeudgivelser-og-vaerkfortegnelser-fra-det-kg-l-bibliotek)

Franz Adolf Berwald (1796–1868), Sämtliche Werke. [https://www.baerenreiter.com/programm/gesamt-](https://www.baerenreiter.com/programm/gesamt-und-werkausgaben/berwald-franz/)

[und-werkausgaben/berwald-franz/](https://www.baerenreiter.com/programm/gesamt-und-werkausgaben/berwald-franz/)

G. Henle Verlag, Peter Jost: <https://www.henle.de/us/navigation/58fdc17540ab48f1a9540959c75c2a38>

Jean Sibelius (1865–1957) Complete Works (JSW), edited by the National Library of Finland and the

Sibelius Society of Finland. <https://www.breitkopf.com/work/6198/complete-works-jsw>

JSW – Jean Sibelius Works <https://www.kansalliskirjasto.fi/en/jean-sibelius-works/history-jsw-project>

Jean Sibelius Works, a major undertaking, is advancing. [https://www.helsinki.fi/en/faculty-arts/news/](https://www.helsinki.fi/en/faculty-arts/news/jean-sibelius-works-major-undertaking-advancing)

[jean-sibelius-works-major-undertaking-advancing](https://www.helsinki.fi/en/faculty-arts/news/jean-sibelius-works-major-undertaking-advancing)

Søketjenesten *Hanske*, Nasjonalbiblioteket, Oslo: https://beta.nb.no/dhlab/privatarkiv_navn/

Øvrige nettsteder

Det Norske Akademis Ordbok. Å syle <https://naob.no/ordbok/sysle>

Ålesund Symfoniorkester. Ludvig Irgens-Jensen, *Canto d'omaggio* – urfremføring av førsteversjon

<https://aaso.no/?p=648>

Appendiks:

Intervju med Odd Grüner-Hegge (utsnitt)

INTERVJU

med

Odd Grüner-Hegge

(utsnitt)

foretatt av førstebibliotekar Øystein Gaukstad hjemme hos Grüner-Hegge 2.2.72 og 24.2.72. Denne siste gang var også komponisten Øistein Sommerfeldt med i samtalen.

Lydbåndopptakene finnes i NMS/UBO (kat. Lyd b/287-289) og omfatter tre ruller à 1800 fot innspilt på hastighet 3 3/4'. Innspillingen er gjort med Musikkksamlingens Nagra båndopptaker og er av god kvalitet.

De avsnitt av intervjuet som angår Ludvig Irgens-Jensen og hans musikk, er her tatt ut og transskribert av Arvid O. Vollsnes i juli 85. For å få frem meningen klartest mulig, er en del typiske "muntlige" ord, gjentakelser o.l. strøket selv om dette går ut over intervjuets atmosfære.

Grüner-Hegges uttalelser er markert ved *G-H*, Gaukstads spørsmål og kommentarer er merket *ØG*, og Sommerfeldts *ØSf*.

[Om Schönbergs tidlige musikk]

G-H: Fra 15-årsalderen kjente jeg Schönbergs seks klaverstykker [op. 19, fra 1911] som han skrev på den tiden. Jeg synes det ikke har vært skrevet noen bedre siden, av atonal musikk. Irgens-Jensen og jeg var veldig interessert i det der. Ludvig [Irgens-Jensen] kunne dem sogar utenat, han. Det var jo morsomt.

Vi var gode venner med Arnulf Øverland på den tiden. Da han var hjemme hos oss, spilte Ludvig disse klaverstykkene. Øverland syntes det var så grusomt, det var så latterlig. Den innstillingen har jo mange hatt.

[Om Hindemith]

ØG: Traff De Hindemith noen gang?

G-H: Ja, han var jo også her.

Det var i Berlin allerede i 1920. Da reiste Ludvig Irgens-Jensen og jeg sammen til Berlin. Han reiste videre til Paris, og jeg tror at han, Ludvig, bare var en kort tid i Berlin. Da var vi på konsert der, og ved hjelp av felles bekjente kom vi sammen med ham [Hindemith]. Han spilte i kvartett, bl.a. sine egne kvartetter men også andre ting. Jeg husker jeg var på flere av disse kvartettene. Det var altså gjennom felles bekjente ..., ja, han var jo så opptatt.

[Om ungdomsårene, samværet med Irgens-Jensen og om Irgens-Jensens verker]

G-H: Jeg begynte å komponere i meget ung alder og begynte endog å skrive sonater og suiteer og klaverstykker allerede i 13–14 års alderen. Det var i grunnen på den tiden Irgens-Jensen ble en daglig gjest i vårt hjem, fra 1913. Han var da en klassekamerat av en eldre venn. Vi gikk på samme skole, nemlig Vestheim skole. De kom hjem og musiserte, spilte kammermusikk, og særlig var det ikke minst Reger som de hadde fått tak i notene til, alle fiolinsonatene, og spilte da det. Og Brahms-sonatene selvfølgelig og sånn. Men det var særlig Reger som var interessant, interessant nytt.

Selvfølgelig ble det til at vi kom inn på komposisjon, og [han] var veldig interessert i det jeg gjorde, selvfølgelig. Men jeg oppdaget jo nokså snart, i alle fall etter et par år, jeg tror det var i 1918 for første gang, at jeg overrumplet ham ved å si "Du komponerer også?" "Hvem har sagt det?" "Din søster." Det var selvfølgelig bare løgn. "Å, har hun sagt det," sa han, og ble sånn ... "Ja, du komponerer da," sa jeg.

Dagen etter kom han med en hel bunke noter og viste hva han hadde skrevet. Og det var sånn som han den gang skrev, en hurtigskrift, nærmest en egen oppfinnelse, en stenografisk noteskrift.

Og det var jo ikke mulig for andre å lese, bare han selv kunne alt dette. Han skrev jo så fort som lyn. Han hadde en tykk bunke med. Jeg husker han holdt på med en kvintett, med sang, over “Reisen” [Le voyage] av Baudelaire. Dette var i fem satser, fem avdelinger. Hver avdeling tok vel en times tid, så dette ble jo fem timer tilsammen. Dette var jo virkelig en enorm rikdom, men også temmelig ... –, jeg vil si litt uryddig, i form og sånn, men også et oppkomme som slo meg alldeles over ende altså. Jeg husker hvor forbløffet jeg var over dette.

Så kom han da hver dag og ville høre min mening om de forskjellige ting, og således kom et samarbeid i stand slik at jeg kom med mine petimeter-anmerkninger om alt det han hadde gjort og fikk ham faktisk til å forme det på en mer .., hva skal jeg si, – ordentlig måte både ved stemmeførsel og litt av hvert. Og dette var jo han nettopp en mester i. Han kunne jo sin Bach og kunne alt dette som heter stemmeførsler svært godt, det lå ham i blodet. Men jeg fikk ham til å skrive mindre ting, f.eks. sanger, og gjøre det ferdig, gjøre det *helt* ferdig. Det var jo bare skisser han lavet, han brød seg ikke om å skrive noter, som han sier. Han brød seg ikke om å ha en ting ferdig, han ville ha gleden av å komponere det, han ville ikke ha glede av å skrive det ut. Det interesserte ham ikke, som han sa meget flott. Siden fikk han jo en annen oppfatning.

Senere så var det denne “Passacagliaen”, det var nå mange år senere det da. [... og prisbelønnet.] Følgelig ble det oppført, og originalen har jeg da der. Men det ble for en stor del ominstrumentert, forenklet betraktelig.

ØG: Det var etter råd fra Dem?

G-H: Ja, det var jeg som grep inn der. Men så hadde han jo omtrent samtidig “Tema med variasjoner”, og den har han jo forandret svært meget. Han hadde da en kvintett og en fiolinsonate, alt dette var omkring 1924–25, tror jeg det var, så sent.

Men før den tid hadde han en bunke sanger, til alle mulige forskjellige tekster. Franske, tyske, han var veldig opptatt av det. Og Øverland-sangene, Øverland-tekster. Ja, det var jo alt mulig. Jeg tror han hadde noe sånn som 500 sanger den gangen. Han produserte i ett trekk, – skrev om natten, og kom neste dag til meg “Hør på dette!” Det var virkelig en blomstrende tid.

Det er ganske klart at jeg stakk jo fort pipen i sekk da jeg fikk en sånn begavelse ved siden av meg. Jeg tenkte bare på den lette måten han kunne forandre på. Jeg kunne bare si en ting, så kunne han i neste øyeblikk komme med 10 forslag, forskjellige forslag. Det var overskudd. Han kan si at han ikke var sikker, men det behøver man jo ikke bebreide noen når man har en sånn overflod at man simpelthen kan finne 10 utveier på en vanskelighet. Det var overflod, ja. Jeg må si jeg trodde på ham, at han var et geni. Men hans selvkritikk, etterhånden, den ble jo sterk. I de senere årene hadde han hele tiden sine forferdelige tvil, en hemmning i hele hans skaperevne, – likelede som hans konservatisme ble stadig mer fremtredende etterhvert. Det var ikke det i begynnelsen.

ØG: De nevnte at han var interessert i atonal musikk også.

G-H: Jada. Som sagt, det vi holdt på med i guttedagene var disse klaverstykkene, seks, av Schönberg. Disse studerte vi jo forlengs og baklengs, analyserte og videre sånt noe. Det var jo atonale, gjennomført, rendyrket.

ØG: Så nevnte De at Arnulf Øverland hadde hørt dem.

G-H: Ja, vi spilte jo dette her for Øverland. Men Øverland var jo ikke akkurat særlig begeistret for dette. Han var full av forakt for Schönberg, det forsto han ingen ting av, syntes det var kattermusikk, som han sa. Men han var begeistret for Ludvigs sanger til hans tekster. Han syntes det var skjønt. Det likte han. Det er jo også vakre ting, må jeg si.

ØG: De oppførte hans “Gott und Bajadere”..

G-H: Jada. Det var et av hans tidlige verker. Jeg tror nesten det var det første orkesterverket han hadde, som siden ble omarbeidet. “Gott und Bajadere” hadde han lenge skrevet på. Han renskrev det etter hans kantate, den som nu heter “Heimferd”. I “Heimferd” brukte han et av temaene fra “Gott und Bajadere” men som han da ikke benyttet i den senere form av “Gott und Bajadere”. Det var det første, de tekstene der. Det passer godt at han stjal det fra “Gott und Bajadere” og laget et helt nytt til “Gott und Bajadere”.

- ØG: Det foreligger altså flere komposisjoner av Irgens-Jensen som er skrevet med denne spesielle skriften?
- G-H: Ja. Det var for at han måtte få inspirasjonen ned og det måtte gå så fort, – han kunne ikke skrive så fort som hans inspirasjon kom, og derfor så brukte han dette. Siden så skrev han vel mer ordinært, det gjorde han vel. Men han brukte meget besifring så han slapp å skrive ut allting. Understemmer og bassganger og sånn noe var jo noe som falt av seg selv.
- ØG: Dette er det ikke mulig for andre å finne ut av?
- G-H: Jeg tror ikke det. Nå vet jeg ikke hvor meget han har kastet, det vet jeg ikke. Men jeg vet at hans sønn var her forleden dag og hadde med seg en hel bunke av hans tidligere saker, men også av ting som har vært spilt. Kvintetten, for eksempel, som Ludvig like til det siste har villet forandre på og rette på. Fiolinsonaten har han jo også forsøkt å bearbeide. Den finnes i flere utgaver, bl.a., men jeg tror at han har festet seg ved ---. Og hva han kom til der, det er uklart, for vi kunne ikke finne ut av disse noter, som hans sønn hadde med her, hva som egentlig var siste utgaven. Det får man ta på skjønn. Men den er jo ikke trykt, og den ble vel oppført første gang, – ja jeg kjente den jo fra mange år tidligere –, men jeg tror den ble første gang oppført i 1926. Det synes jeg er et vakkert verk. Men som sagt, det var ikke ferdig.
- Så hadde han en kvintett som ble spilt på en musikkfest i Finland, i Helsingfors. Disse notene er mer eller mindre blitt borte, men jeg hører at hans venn ---. En av hans venner har fått manuskriptet av ham, og det er slik det ble spilt den gang.
- Og så er det alle sangene. Der tror jeg det er meget som kunne bevares. Men han har vært veldig kresen og strøket og sagt at han ikke bryr seg om det og ikke om det. Hans første “Japanischer Frühling” er for klaver og sang. Den ble utgitt i 1920 på eget forlag.
- Jeg husker da Wilhelm Hansen interesserte seg for min trio og som også godtok den, ba han om å få noen verker av Ludvig å trykke. Men Ludvig ville ikke, nektet. Han sa “Jeg er ikke ferdig med det.” Han vek tilbake og ville ikke ha det utgitt. Det vidner jo om en kresenhet jeg beundrer. Han var aldri ferdig med det, det er jo riktig, – ble ikke ferdig.
- ØG: Når det gjelder “Passacaglia” så har man altså en siste..
- G-H: Ja, den siste er trykt hos Norsk Musikforlag. Jeg har den første i manuskript, dvs. det er et avtrykk som de gjorde i London, for de måtte jo fordele disse verkene til konkurransen, måtte ta avtrykk av dem. Og et av de avtrykkene har jeg. Og så ble det trykket i Norsk Musikforlag, først i en utgave, så en utgave til.
- Den siste er slik den skal være, og det er den som er innspilt på grammofon også.
- ØG: Det gjelder “Tema med variasjoner” også?
- G-H: Ja. Variasjonene er også trykt, og da har vi alltid spilt dem med en forkortning som han selv har antydnet i notene. Vi har vært enige om det. Og der har vi plukket ordentlig mye. Det har vært forferdelig vanskelig fordi variasjoner er så vanskelige. Enten må man skrive dem sånn i stykke for stykke Variasjon 1, variasjon 2, variasjon 3, osv. Eller også må man få en symfonisk linje ut av det. Jeg har alltid sagt at man skal tenke seg en Beethoven, en Brahms, som har kunnet lage lange variasjonsverker som går i ett trekk, altså at man ikke føler stopp. Det sa jeg til Ludvig at det er jo det som du skulle hatt i et symfonisk verk som disse variasjonene. Dette gjorde at han forandret svært meget, – fikk ham til å gjenta tingene slik at det ble mer en helstøpt form og sånt noe. Men det har ikke vært lett å få det til, men jeg synes allikevel det er et godt verk. Og så hadde han jo hele slutten, – hele siste delen er jo amputert kolossalt. Slutten er jo egentlig slutten av en fuge, – kjempefuge, som det der er strøket hele begynnelsen på.
- Det er det at Ludvig var ikke praktisk, men jeg var praktisk. Som eksekutør hadde jeg følelsen av at her er det for meget. Dette flyter ikke. Det er ikke poenger, det er for langt mellom poengene, eller sånt noe. Det var min eksekutørfølelse. Dette er utakknemmelig å gjøre. Det kjeder der, og det kjeder der, som jeg sa til ham meget brutalt. Forkort der, gjør det sånt.
- Det samme var det jo med mange andre ting. Han hadde “Driftekaren”, f.eks., som vi spilte i Nationaltheatret. Under hele forestillingen var der musikk, hele veien. Det var jo upraktisk. Selv om det var et lite orkester, og selv om jeg som dirigerte tvang styrken lengst mulig ned, var det vanskelig

for disse stemmene som ikke sang men skulle snakke disse ting, at de måtte skrike. Fordi hvor poengene virkelig kom, steg jo Ludvigs musikk opp til klimaks, et forte. Men da forsvant stemmene på scenen. Så vi måtte liksom klemme det ned hele tiden.

Det var mye praktfull musikk der. Essensen er jo trukket ut i den suiten.

ØG: “Heimferd” er et verk som blir stående.

G-H: “Heimferd” ja, det har jeg da også vært med på også fra første stund av. Det vil si, han kunne ikke akkurat vise meg noe av det på forhånd. Jeg var jo i juryen, så jeg måtte ikke vite om det. Det var i 29–30. Men jeg hadde jo sett en del av det, så jeg visste hvem det var, og det var ikke noen tvil om hvem det var. Vi spilte disse tingene. Som jurymedlem var jeg sammen med Eyvind Alnæs, og vi spilte da dette firhendig etter partitur så godt det lot seg gjøre. Alnæs var jo veldig begeistret for dette her, og jeg var på forhånd begeistret. Det vil si jeg var mer og mer betatt av dette verket etter hvert. Og det fikk jo første prisen, selvfølgelig. Det andre var jo Arne Eggens, jeg synes mindre vellykkede verk.

“Heimferd” er jo aldeles merkelig godt, synes jeg. Men også der begynte vi, da vi skulle oppføre det, da kom jeg med min petimeter-syn. Upraktisk, så og så der, og fikk inn masse forandringer, i instrumentasjon og videre sånt noe, ble det jo en god del forandret før oppførelsen i 1930 i Filharmonien. Men det var jo et verk som lå mitt hjerte så nært i den grad. Jeg syntes det var et skjønt verk, og inspirert hele veien. Fikk jo kanskje lite grann, – hvor han går inn og lar munkene synge litt vel meget, der fikk jeg vel forkortet en del, for det var litt for meget. Men ellers ble det en ren suksess. Vi spilte det vel 11–12 ganger i trekk i løpet av en sesong, og akkurat høsten ble det vel 11 ganger som jeg husker, i trekk altså. For det var jo utsolgt, utsolgt, utsolgt. Det var den tid da som man kunne ha utsolgte konserter. Ja, det var merkelig.

Fordi det var en måltekst, på “målet”, så var det ikke særlig bra, for den samme som hadde skrevet teksten, Gullvåg, var ikke noe likt i Trondhjem fordi han ville sette navnet Nidaros på byen. Av den grunn ville de ikke ha “Heimferd” i Trondhjem. Derfor ble det Oslo i stedet for jubileet i Trondhjem. Så tok Filharmonien i Oslo det, og jeg dirigerte da selvfølgelig. Ja, det var en suksess.

ØG: Så ble det omarbeidet til scenisk verk.

G-H: Ja, det var like etter krigen det. Da kom Hans Jacob Nilsen til Ludvig og sa at dette er jo et glimrende verk for scenen. Og det var det jo i høy grad. Ludvig ringte meg øyeblikkelig, og jeg sa at det måtte være storartet. Vi skulle spille det akkurat som det var, ikke noe tillegg, akkurat som kantaten. Da passet altting på scenen.

Jeg syntes det var en fabelaktig prestasjon av Hans Jacob Nilsen, og vi spilte det da i Det Norske Teater. Med den lille orkestergraven var det fryktelig vanskelig. Men vi fikk presset oss ned, og vi fikk vel litt av salen også til hjelp. I hvertfall spilte vi det som det var, og med denne fantastiske regien til Hans Jacob Nilsen. Jeg syntes det var storartet, og jeg hørte det var mange som sier det. Jeg fikk jo ikke tid til å se så mye på det, men det var i alle fall godt.

Dessverre, om dette har jeg spurt Ludvig mange ganger senere, om han ikke kunne huske hva de hadde gjort med den regien der. Men se det, det kan han ikke gjøre. Det er synd at det er gått bort. Der var Hans Jacob Nilsen enestående. Det finns ikke folk som kan gjøre det etter. Han var jo så å si en musiker han.

[Irgens-Jensen som menneske]

ØG: Irgens-Jensen var jo også et meget fint menneske.

G-H: Åja, nesten for fint. Han kunne aldri bekvemme seg til å ---, jo, oss imellom, dvs. når vi snakket om andre ting, kunne han bli temmelig skarp. Dvs. skarp, skarp på ham, skarp nei, det vil jeg ikke si. Men si ting som var slående som han ikke ville si, til vedkommende eller sånt noe, – han ville aldri støte noen. Men man fikk jo rede på hans meninger om både det ene og annet når man var på tomannshånd. Han ville aldri si noe til andre, og jeg kan ikke huske et øyeblikk at han spontant har uttalt seg krasst om andre. Aldri.

ØG: Han holdt seg jo svært meget for seg selv, i hvertfall i de siste årene.

G-H: Ja. Det hadde så mange grunner. Han var så nedfor, så i den grad knust. Som det fine mennesket han var, hadde han ikke krefter. Det var rent private ting. Men jeg tror ikke det tynget ham –.

Jeg tror nok på en annen side at det kan ha tynget ham litt at han ikke har kunnet eller villet, vil jeg heller si, følge med den raske utvikling som musikken har tatt, til hva han selv mente –. Han kunne jo selv sitte og finne på ting som de ville godta som –, ta til sitt hjerte disse våre dagers store. Han kunne alt dette her. Det var ikke noe vanskelig for ham det. Men han ville jo aldri i et tilfelle sette dette ned på papiret eller gå den veien. Nei, det ville han ikke, men han kunne gjøre det når som helst, når som helst kunne han gjøre det. Men han kunne ikke for sin samvittighets skyld forlate den linje han hadde, og den var sterkt forankret i det klassiske.

Enskjønt den var ikke det i grunnen før 1920, eller sånn. Da var han langt mer radikal, men ikke på den veien som jeg er, men langt mer sånn –. Men dette forlot han, han syns det var en falsk vei, en gal vei, han ville ikke det. Han gikk den omvendte veien, ble konservativ fra å være det stikk motsatte. Det er nokså merkelig.

Ofta sa jeg til ham senere, at i grunnen er det synd at – en ting er det at du har skrevet disse verkene, men kunne du ikke heller kikke gjennom dine gamle noter og se på hva du skrev før 1920 og se om du ikke kunne bruke det. Det gjorde han, men han fant ikke noe han ville gå god for. Han var kommet vekk fra det. Det er inspirasjonen som kommer, kanskje inspirert av mange nye retninger, men som han ikke ville godta.

Han var jo en sterk personlighet, må jeg si, en sterk, sterk personlighet. Det er bare synd at han ikke –, jeg kan si at det er ikke meget han kunne gjøre etter la meg si 1935 eller sånt noe, fordi han syslet med disse tingene. Det var enda glød i ham da han skrev “Drifte karen”, det var vel i slutten av 30-årene. Da var det enda adskillig glød i asken.

ØG: Dette at han ikke gjennomgikk en regulær skole, det er forsåvidt ganske interessant. Han har lært seg selv alt –

G-H: Ja, man må si han er autodidakt. Hvis man kan si det at man ikke kan være sin egen lærer og fremfor alt studere tingene så grundig som han har gjort. Han var jo som bekjent et skolelys, det var han jo, beste eksamen, præcæteris osv., tatt sine universitetsksamener også, etter nesten en liten tvang, men forlot det hele, ville overhodet ikke inn i studiet på noen som helst måte, men konsentrerte seg om musikken.

ØG: Han var jo en lærd filolog, faktisk.

G-H: Ja, men hans beskjedenhet var alltid så overdreven. Han var jo flink f.eks. i fransk og sånt noe, han kunne jo lese som ingenting franske dikt; han kunne jo nyansene i dem i den grad at han følte dette oversatt i musikken så måtte hver nyanse bety noe for ham i sproget. Siden, han fornektet alt dette. “Jeg er en idiot på det der sproget”, en merkelig mann.

I det hele tatt en overbeskjedenhet som har skadet ham meget. Tenk om han hadde hatt litt av de andres frekkhet! Og dristighet! Ja, det vil jeg si. Men det skulle vel være så. --

I alle fall et merkelig oppkomme. En sol som størknet etterhvert. Det var vondt å se hvor han altså –. Ja han så det jo selv, sa det jo selv, og de siste årene beholdt han alt for seg selv.

Hans sønn forteller at han satt i grunnen og stelte med sine gamle saker. De var om ham hele tiden, og han levde tilbake i det, forsøkte å gjøre noe ut av det. Jeg har ikke sett noe resultat. I årevis. Vi så hverandre nokså sjelden, det var i Komponistforeningen, i TONO av og til. Ellers var han hjemme. Man behøver ikke å si akkurat hva tingene kom av, det var jo nokså privat, men han var knust altså. Det var vondt det hele.

ØG: Men det var jo rent personlige opplevelser og hadde ikke noe forbindelse med hans innstilling til musikk?

G-H: Nei. Der kan jeg bare si at jeg tror kombinasjonen med at retningen tok så mange nye veier som han foraktet dypt, – inni seg, i sitt hjerte foraktet han det siste. Det må jeg også si er tynn suppe. Det finns noen som har begavelse der, men bare se hvor lettvindt det hele gjøres, så blir man forundret over at man godtar sånt noe.

[2. del av samtale mellom
Odd Grüner-Hegge,
Øystein Gaukstad og Øistein Sommerfelt,

tatt opp i hans hjem av Øystein Gaukstad 24.2.72.
(Transkribert av AOV juli 85.)]

[G-H og Ludvig Irgens-Jensen gjennomgikk “Tristan” i alle detaljer da G-H var 15 år.]
[Om dirigenten som “fødselshjelper” for komponisten]

G-H: Det er hyggelig å kunne være behjelpelig med fødselen av et nytt verk, f.eks., hvor komponisten er usikker. Det er jo ikke alle som har hatt den rutinen, f.eks., til å kunne si hvorledes en ting skal klinge. Og at man har kunnet rette på ting som har vært dårlig, vært mindre overbevisende, sette prikken over i-en.

ØG: Det har da vært en veldig viktig side av Deres virksomhet..

G-H: Ja, som dirige nt har det faktisk vært noe av det viktigste jeg har gjort, å kunne være behjelpelig på alle mulige måter, med instrumentasjon og forbedringer, – detaljer. Kunne si at det klirer bedre enn det som er gjort. Det har gledet meg, – har vært en inspirasjonskilde også for meg. Det er liksom jeg har fått en delaktighet i det, og det har vært en tilfredsstillelse for meg.

Særlig må jeg tenke på Ludvigs symfoni. Den var jo 55 minutter opprinnelig og har jo gått ned til 28. En sats er riktignok tatt bort, og det er blitt et selvstendig verk av det senere. Men resten, jeg var svært voldsom i å konsentrere verket, få poengene friskere frem, på den måten så skar jeg vekk en hel masse, – overflødig, etter min mening. Og Ludvig ynket seg og sa “Du skjærer i mitt kjøtt!” “Nei, bare i flesket!” sa jeg.

[Turen til København og Irgens-Jensens forlovelse.]

G-H: Det er jo litt personlig det der, – med at han var dødsens forelsket. Han hadde først vært forelsket i en som han hadde vraket i første stund, for da var han opptatt av andre igjen. Da han så kom til sans og samling igjen så fløy han etter hun som han hadde vraket! Satt i bil utenfor og ventet på at hun skulle komme og kjørte så ved siden av. Det fortalte han selv, i hvert fall.

Midt oppe i denne elendigheten var han helt nedfor, lå på sofaen hos meg, ja, det gjorde han jo hver dag, og meditererte og sukket. Så var det, – Å, det går bånd?

ØG: Ja, skal jeg ikke ta opp dette?

G-H: Æ – , javel, – det er kanskje litt – æ – nærgående dette her.

[Fortsetter direkte.]

Så var det at jeg skulle reise til København, og den som også fant på, – ringte opp til meg dagen i forveien og sa “Jeg har også bestemt meg, så slår vi følge til København. Så kan jeg gå til Wilhelm Hansen og snakke om mine ting.”

Jeg skulle ned til Tyskland, til Berlin, og studere.

Ludvig møter da opp på bryggen til David [Monrad Johansen] og meg, og vi vinker ned og skal ta adjø med ham. Så sier David til ham “Jamen kjære, vær med til Horten da vel, så kan vi få en dram ombord!” Det var den gang det var forbudstid dette her. Så i samme øyeblikk de tar landgangen, hopper Ludvig ombord.

Det var jo jubalong en lang stund inntil vi kom på at han ikke hadde pass. Nei, nei! Det var ikke sann. Han skulle av i Horten. Selvfølgelig gikk han ikke av i Horten!

Da var det virkelig et spørsmål om hvorledes han skulle komme i land, man måtte ha pass den gangen. Så var heldigvis den daværende norske minister i København ombord. Vi troppet opp hos ham, – jeg kjente ham fra før av, og det viste seg at han kunne få Ludvig i land i København, skrive ut liksom en anbefaling.

I København er det klart vi kom på galeien, vi tre. Jeg har et bilde av oss tre på Rådhusplassen, det har David moret seg så skrekkelig over bestandig. Jeg holder på med pressen i buksen, og Ludvig med sånne skorstensrør til bukser.

Vi satt på d'Angleterre til "frokost", ved middagstiden der, og så selvfølgelig gikk det et par damer forbi, det var mange som gikk forbi. David vinker ut, og vi ser til vår forskrekkelse at disse damene vinker igjen og kommer inn. I d'Angleterre var det jo ikke akkurat så forferdelig passende at man kunne slå an der. Det viste seg at de kjente David og trodde at han hadde gjenkjent dem, og det hadde han slettes ikke gjort. Men kort og godt, – etter en hyggelig formiddag, – den ene av damene var altså den nuværende fru Irgens-Jensen. Den annen var en norsk dame som var gift der nede. Vi avtalte at vi skulle komme der og drikke kaffe klokken fire.

Klokken fire kommer vi tre troppende opp der. Det går ikke mer enn et kvarters tid eller så, så sier jeg til Ludvig "Svært så alvorlig du ser ut, da." "Jeg er forlovet, jeg," sier han.

David selvfølgelig, brekende løs, og sier "For noe tull og tøys!" og beroliget meg "Det der er bare noe jeg pleier å gjøre," sier David. [Latter.] Men det var det nok ikke. "Jeg kjenner Ludvig bedre," sier jeg. "Har han først sagt dette, står han ved det. Det nytter ikke å rokke på det."

Så var det jo et dramatisk øyeblikk at den samme dame, fru Irgens-Jensen nuværende, hun fikk telefon om at hennes hjem brente. Det var en bondegård utenfor København. Og Ludvig avsted.

Først må jeg jo fortelle at Ludvig hadde aldri en skikkelig dress. Denne relativt rike mann hadde jo aldri en skikkelig dress. For at han skulle komme i dette selskapet, lånte han min dress, en av mine, jeg hadde to. Han fikk den ene og spankulerte i, og han hadde aldri sett så flott ut. Så var det jo det at han selvfølgelig i denne dressen var ute på branntomten og med på slukkingen, det var ikke så mye igjen av den dressen etterpå. De reddet da huset, i hvert fall nogenlunde.

David og jeg hadde en samtale med Ludvig om natten, i hotellet. Og der gikk vi meget hardt i rette med hans forlovelse. Vi syntes dette var lettsindig av ham, å gjøre dette. "Kjenner du hennes navn," sa jeg. Nei, det husket han ikke. Det var ikke det han hadde spurt etter, han hadde bare vært fortapt i hennes øyne og tenkte ikke noe mere. Fra sin ulykkelige kjærlighet i Oslo så var dette liksom erstatningen. Han hadde plutselig lyst til å gjøre dette hoppet som han tidligere hadde vegret seg for å gjøre. Han hadde jo vært forelsket, men aldri turt forlove seg. Han tenkte "Nu må jeg altså ta sjansen!"

Klokka fire om natten lovet han oss at hvis ikke hun ringte neste morgen, så skulle han glemme det, eller skulle han ikke gjøre nye forsøk, men ta det som det kom. Men den som ringte neste morgen klokken ni, det var henne. Og dermed var Ludvig i det, og tre måneder etter var de jo gift.

Jaja, det var jo mye ----.

[Snakker om ulike komponister han møtte.]

G-H: Så har man også Irgens-Jensen som jeg har fulgt fra barnsben av. Det hører så å si til at man så er oppflasket med den musikken. Da har jeg vært en nesegrus beundrer av ham fra det han begynte å komponere, i allfall [fra] en sånn 1918. Han hadde komponert mye før, men det var fra da jeg først fikk se tingene, 1918, og han lesset på flygelet alle de noter han allerede hadde skrevet. Nå var det jo selvfølgelig mye å begynne å – , – . Og jeg med min petimeteraktige måte å ta det på, jeg lukte løs og brukte min kritiske sans, min sikkert ikke så utviklede på den måten at jeg hadde rett i det, men jeg gjorde det. Men jeg tror at jeg allikevel hadde en sunn sans. Og det tror jeg Ludvig hadde en viss nytte av. Og han kom jo, som jeg sikkert har sagt før her, med så mange alternativer til hvordan man skulle løse de forskjellige ting, at jeg kunne si "Ta nummer tre." Så bare rett på det og det, gjør det og det og så og så og så. Så ble det da.

Da var det småting, f.eks. i de første, "Japanischer Frühling", de første sangene hans, enkelte skrev han jo tidlig, hvor jeg syntes det var aldeles skjønne detaljer. Og alt det harmoniske ved disse tingene, det er jo en lekkerbiskens, hvis vi ser på det litt grundig. Selvfølgelig var vi begge to svært opptatt av Max Regers modulasjonskunst. Vi kunne jo hans, – Ludvig og jeg vekslet om å spille f.eks. hans fiolinsonater sammen med min bror. Det var jo en fem av dem vi spilte, bl.a. de store sonatene,

foruten de små. De små kaller man for, de som er sånn noenlunde, “en lengde av Brahms’ sonater”, det er de små sonatene. Så var det disse “Schaf und ab”[?]-sonatene og alle disse store, C-dur sonaten, som alle sluttet med en fuge. Kjempefuge. Og det er klart at sånt noe imponerte unge mennesker, og spesielt deres klangraffinement, det modulatoriske raffinement han hadde, Reger. Og jeg husker vi kom jo litt i opposisjon og i kladdene til Harald Sæverud nettopp fordi han tålte ikke disse her. Han tålte ikke Mahler, og han brød seg ikke om Reger. Så vidt jeg husker.

Vi gjennomgikk denne barnesykdommen som het Max Reger, – som selvfølgelig var veldig frempå den gangen. Det må jeg si. Og barnesykdommen Mahler, den er kommet til voksen sykdom. Bare se på hans enkle ting, som man den gang kalte “banale”, noe så raffinert som disse sangene hans f.eks. Det er jo så skjønt, og nettopp denne enkelheten. Det finnes ikke én ting som man ikke kunne si: Det er bare en som kunne skrevet, og det er Mahler. Hans egenart slår så gjennom på disse tingene. Selv om denne “wienerstilen”, da tenker jeg på folkevisestilen der nede, som slår gjennom i disse tingene, – det beveges man av. Det er fabelaktig.

Nettopp for det klanglige raffinement hos disse, tok det meg lenger tid, dvs. jeg tok ikke Brahms så fort til mitt hjerte som jeg tok en Mahler, f.eks., eller gjerne da en Reger. Det kom kanskje et par år senere, hvor man altså, ja, verdsetter, det er nå så, men hvor jeg interesserte meg mer for enn Reger. Men det er altså ungdommen, som gjerne vil ha noe spesielt. Og den gang *var* det interessant. Vi hadde ikke grammofonplater, vi måtte lese noter, måtte spille dem. Så det er den store forskjellen. Vi hørte dem ikke i konsert, vi måtte bare få dem inn ved å kjøpe noter. Det er forskjellen på vår tids ungdom. Nå kan de sitte i sofakroken og gasse seg med å lytte på alt sammen, og følge med kanskje i trykte partiturer. Vi hadde jo ikke det, måtte spille det firhendig. Man måtte lære seg alle sine partiturer, og det tok jo lang tid å pugge et partitur. Man får det jo ikke inn gjennom øret, man får det inn gjennom øyet. På den måten lærer man seg til å lese litt, altså. Så skal man forestille seg klangen og instrumentasjonen, det er mange farver det som skal inn og lyde stumt for ens øre.

ØG: Det var vel en aktiv tilegnelse som var verdifull?

G-H: Ja, da lærte man å beundre på en helt annen måte.

[Kjente Strauss “Tot und Verklärung”. Hørte verket i 1909.

Lommepartituret fikk han i 1914–15.

“Till Eulenspiegel”, beundring for den tekniske ferdighet.

Få konserter i Oslo.]

[Om endringer i Irgens-Jensens musikk.]

G-H: [Har de tre første utgavene av partituret til “Passacaglia”]

Så er det da den siste utgaven, den trykte, som er blitt det, som jeg har revidert, det må jeg si, det har jeg revidert selv og fått ham til å si at det skal bli endelig.

[...]

[“Tema med variasjoner”] der har han i den trykte utgaven tatt med alle variasjonene. Vi klipper jo ut hele midtstykket. Han ville gjerne ha det bevart, derfor tok han og føyet dem inn der. Men vi hopper over alt i midten, for det er for langt.

Og så var det det at det variasjonsverket har vi pløyet gjennom. Det er nemlig uhyre vanskelig å skrive et sånt variasjonsverk. En ting er å skrive noen få variasjoner, slik som Brahms har gjort i sine Haydn-variasjoner, hvor man setter punktum for hver variasjon og begynner på en ny. Et stort variasjonsverk må være slik at variasjonene må gå over i hverandre, utfylle hverandre og fortsette hverandre, slik at det blir en stor linje. Det var det jeg kritiserte Ludvig for der, at det er forskjellige variasjoner, men de føyer ikke alltid godt etter hverandre. Jeg har mange ganger sagt til ham gjør det, [blar i partituret], f.eks. her.

Dette er en variasjon, det er der til dit. Så er det neste variasjon, det er den. Så sa jeg til ham den gang “Herregud. Du ser det blir for kortpustet. Det nytter ikke, du får liksom ikke ro på deg. Ikke før har du fått satt deg inn i denne [nynner begynnelsesmotivet i 3. variasjon side 12 i det trykte

partituret]. Den er lekker. Lekker. Så kommer en ny variasjon. [s. 14 i part.]” Men så sier jeg “Hvorfor ikke gjøre denne som et midtparti og gjenta denne variasjonen, for disse hører sammen. For denne krever en ABA, ikke sant. [Viser tydeligvis i partituret.] Så får du det lenger.”

Allting her, skjøtene her og alt sammen har vært et studium, det er et verk som har vært i støpskjeen mange ganger. Men han ville gjerne hatt med de midterste, de som ligger inni her [viser i partituret], – de midterste, han ville gjerne ha med.

Hele slutten her fikk jeg ham til å ta vekk, hele greia. Etter den flotte variasjonen her [viser], ---- nei det var ikke det jeg tenkte på der. Men på selve det som begynte med en kjempe dobbeltfuge.

Begynte her. Opparbeidelse. Det begynte altså, – .

Massevis av sider, en stor fuger. Men så fikk jeg ham til å – . Men så sier jeg til ham “Nei, nu er vi kommet her, – nei, nu tåler vi ikke mere. Vi kan ikke ha noen flere avbrudd, vi kan ikke ha mer å begynne på. Du får ta slutten av det hele,” – hvor vi her springer like på det partiet der, ser du. [Trolig på s. 84 i partituret.]

Så å si hele siste delen, det er bare slutten av fugen. Og det er langt nok i seg selv. Men man klarer ikke – , – det er som i Regers ting, det er vel samme elefantsyken der, for man kan ikke klare å fordøye alle de modulasjonene og alt det der på en gang. Det blir et eneste virvar. Og her får du det klart frem. Du kommer til en konklusjon her, og her får du med deg det aller, aller vesentligste.

Det ble da gjort, og det er kommet i en endelig form, og annet finnes ikke mer. Jeg vet ikke om du husker det? Det er også hele slutten her, --- gjennomarbeidet slik som jeg gjerne ville ha hele denne slutten her. Det ligger i samme sak hele veien her [blar utover]. Det har heller ikke vært sånn i begynnelsen.

Men den står på beina nå, den gjør det. Og enda er den ikke helt organisk, aldri blitt en helt stor helhet, blitt ennu. Men det er i all fall den beste utgaven, det er den der.

Han hadde jo på den tiden, lenge før “Heimferd” noe som het “Gott und Bajadere”. Det verket er jo der. Han har jo endog, fra det verket “Gott und Bajadere”, stjålet ting til sin “Heimferd”, lånt av seg selv. Og så selvfølgelig strøket det i “Gott und Bajadere” da. Det verket spilte vi vel i 35.

ØSf: Det verket kjenner jeg ikke overhodet.

G-H: Joda, det er et nydelig verk. Det er med kor, og altsangerinne [eller mezzo-sopran, samt bass-baryton].

ØSf: Hvem har teksten til det? Hvor kommer den fra?

G-H: Goethes, vel. Og det synes jeg er et alldeles nydelig verk, fint og følsomt verk. Skrevet i et par og tyve, vel, ja før den tid, tror jeg det var. Holdt på med det i ca. tyve-årene. Det er tidlig da, må jeg si det er.

Men det fikk jeg ham til å gjøre ferdig, det var ikke ferdig, det var bare skisser alt sammen. Så fikk jeg ham til å gjøre det ferdig, maste på ham. Vi spilte det så sent som i -35.

Og ellers, –. “Passacaglia” er som sagt omarbeidet noen ganger. Det var forferdelig tykk sats, og så videre sånt noe.

Hva er det for noen andre verker da? Ja, det som jeg fikk, – kvintetten hans. Han har en veldig kvintett, spilt en gang eller noe sånn. Og så har han en fiolinsonate, som ble spilt her da vi var i København og bumlet. Da reiste han fra den oppførelsen, han gruet seg så skrekkelig. [Latter.] Den har kanskje vært spilt senere.

Det verket har vi etterlyst. Det finnes vel kanskje, har han ikke levert inn noen ting i ...

ØG: Nei, han har ikke levert noe.

G-H: Nei, det er sønnen som har det da. Han hadde det med her forleden dag til meg og ba meg se på det. Både den og kvintetten. Her ser jeg Ludvig har gjort så mange rettelser som jeg ikke forstår. Antagelig har han syslet med disse verkene, særlig fiolinsonaten har han forandret på. Jeg vet ikke hva det endelige ønsket er hos ham, det har vi nok drøftet i sin tid, men det var den tiden, omkring -27 vi holdt på med den.

Det var altså de verkene. og så har han jo –, –. Selvfølgelig holdt han på med den sangsyklusen “Japanischer Frühling” som var anderledes for klaver enn den ble for orkester. Det er enkelte utvidelser, enkelte “utposninger”, som jeg nok har vært med på å råde ham til å gjøre, for å få en større form. Og han har laget mange orkestermellomspill. Jeg er ikke helt glad for dem, bestandig, men jeg

har nå spilt det der. Man kan jo sammenligne med originalen, den er trykt, på eget forlag i 1920. Men da det kom i større format med orkester og sånn, følte han at dette var for stakkåndet, for kortpustet, og at man måtte gjøre noe med det.

Og så var det det han skrev, som jeg syntes var veldig godt. Vi hadde en oppførelse på Nationaltheatret av "Driftekaren". Det lille kammerorkesteret der, selv det var for sterkt for den som skulle tale på scenen. Ludvig var jo litt upraktisk. Han frydet seg over, det var nesten for ham som skulle han skrive en opera. Det var ikke skuespillerne så glad for, at de måtte skrike sine replikker. Vi hadde en fem-seks oppførelser på Nationaltheatret og jeg fikk dempet det ned en massevis, dempet så langt det overhodet lot seg gjøre for det lille kammerorkesteret, som der var.

Siden så ble det da i større format, en suite av det, plukket ut noen av de ting som var mest gangbare. Det er mange flere deler av suiten som han har skrevet ut, men vi kuttet ut det der. For det var en passe form. Suiteform. Det var i grunnen akkurat en passe smak å få. Det synes jeg er et godt verk, nydelig verk.

Han syslet jo forferdelig meget med studier. Ja, bortsett fra alle de minst 4–500 sangene han har skrevet. Det var slikt som han kunne skrive ned på et blunk i 20-årene. Der har jeg inntrykk av at det er svært få som er kommet frem. Men han ville liksom ikke vite noe av det.

ØG: Var det ikke de han skrev i en slags stenografi?

G-H: Jo. Det er vanskelig å finne ut av det.

Han har vel plukket ut det som han gjerne ville beholde av det. Men han har syslet med dette hele tiden. Men vi har i grunnen ikke vært så mye sammen i de senere årene. Det har vært så mange ting. Han har vært så innesluttet, og han har hatt sine personlige vanskeligheter. og det har gjort – . Jeg har ikke villet spørre ham, hva han holdt på med, f.eks. Jeg har vært forsiktig. Så jeg har ikke fulgt ham. Men det er de første årene i grunnen, de første tyve årene, kan man si.

Ja, så kom jo "Heimferd", det er jo for seg, det er jo også gjort mye med. Men det var jo – ...

ØSf: Han var jo på prøver bestandig, da dere –

G-H: Ja, selvfølgelig, selvfølgelig var han det.

[En diskusjon av detaljer i "Tema con variazioni" som er vanskelig å finne ut av, da store deler kun vises i partituret.]

ØSf: Men strittet han ikke litt i mot i begynnelsen, da han hadde skrevet en svære dobbeltfuge og du bare skulle ha slutten på den?

G-H: Jeg var forferdelig sikker, jeg da. "Det skal strykes, du skal ikke gjøre det, bare gjør sånn." Han gjorde det da. Han var kanskje litt sånn –. Men det var først i senere tider, med symfonien, hvor han sier "Du skjærer mitt kjøtt!"

[Om G-Hs rolle som fødselshjelper og bearbeider]

G-H: Man må se på det stoff man har til behandling, den stil man har til behandling, den personlighet man skal ha innflytelse på, hva vedkommende bringer selv, hva vedkommende sånn –. Jeg må forsøke da å arbeide i samme linje, i samme ånd, som vedkommende har, og se Hva kan jeg hjelpe dette med slik at hans ånd kan blomstre enda bedre på dette her. Det er sånn jeg ser på det.

Da kan man jo bringe tekniske ideer, kunstneriske idéer, kan man også si. Altså idéer med stoff, behandlingen av stoffet, si at det er ikke uttrykket nok, det vil lønne seg om han gjorde noe mer utover der og der og komme direkte med forslag om det. Ellers er det som oftest nokså vanskelig hvis man ikke bringer eksempler på det og sier at det kan gjøres slik og slik, f.eks. slik og slik. Men tar man standpunkt til det jeg foreslår, og er det brukbart, all right, men gjør noe lignende eller gjør noe som er i smaken. Man får vedkommende til å ruste opp i egen fantasi.

I hvilken grad kan vi hevde at vi er kjent med den fulle bredden av Ludvig Irgens-Jensens (1894-1969) kunstnerskap? Og gjennom hvilken linse har vi egentlig forstått og gjort oss kjent med det klassiske norske orkesterrepertoaret fra mellomkrigstidens komponister?

Lars-Thomas Holms avhandling er den første i sitt slag i Norge som går i dybden på en rekke musikkfilologiske problemstillinger som har kommet til syne gjennom arbeidet med en vitenskapelig editering av Irgens-Jensens verker.

Avhandlingens drøftinger springer ut fra kjente tekstkritiske og hermeneutiske innfallsvinkler som har frembragt en mer rikholdig forståelse av komponistens skapelsesprosesser. Men forskningsfunnene har samtidig avdekket at vår fremføringstradisjon bygger på en begrenset og stivnet forståelse av Irgens-Jensens kunstnerskap, hvor analysene har frembragt ny viten som beveger seg langt utenfor edisjonsfilologiens tradisjonelle rammer. Blant annet peker flere av funnene på at en nevneverdig mengde verker av mellomkrigstidens komponister var gjenstand for tidvis nokså inngripende revideringer fra enkelte utøvere. Avhandlingen setter derfor et kritisk blikk på det som fremstår som en ukritisk tradisjonsforvaltning av norske orkesterverker fra nevnte periode og formidler betydelige resultater for det oppføringspraktiske og det musikkhistoriske fagfeltet. Avhandlingen fremmer derfor ikke bare nyervervet kunnskap som er relevant for fremtidig editering av Irgens-Jensen, men også kunnskap som blir svært relevant for fremtidig editering av andre komponisters verker.

Dirigent Lars-Thomas Holm har det siste tiåret særlig konsentrert seg om det norske orkesterrepertoaret fra mellomkrigstiden med urfremførelser av Irgens-Jensen, Ulfrstad og Bræin, samt edisjonsarbeid på komponister som Hurum, Brustad, Egge og Okkenhaug. Etter at Holm vant den norske dirigentkonkurranse i 2010 har han ledet internasjonale orkestre som BBC Symphony Orchestra samt orkestre i Norden, Europa og Asia, og jevnlig gjestet alle norske profesjonelle symfoniorkestre. I tillegg har han samarbeidet med solister som Sir Bryn Terfel, Alisa Weilerstein, Lise Davidsen, Mari Eriksmoen, Håkon Austbø m.fl.

Se og last ned våre andre publikasjoner på <https://nmh.no/forskning/publikasjoner>