

OPLYSNINGSTIDEN OG HAYDN¹⁾

Carsten E. Hatting

Titlen peger mod en problemkreds, der både indadtil og udadtil, dvs. såvel med hensyn til sin substans som til sin historie er af kompleks natur. Sådanne problemer findes behandlet hos de fleste af de forfattere, som – i komponistbiografier, i beskrivelser af stiludviklingen eller af ændringerne i musikkens eksterne relationer – har beskæftiget sig med det 18. århundredes musik. Forskellige udgangspunkter har, som regel, betinget forskellige synspunkter ikke blot på musikalske forhold, men også på omfanget af begrebet ”oplysningstiden” og den historiske betydning, evt. virkning af de ideer, begrebet anses for at rumme.

Det er måske muligt at se to hovedtendenser i de forskellige opfattelser af oplysningstidens funktioner i Europas historie. Den ene vil lægge vægt på sammenhængen mellem den rationalistiske filosofi og oplysningens ideer. Det bliver her betonet, at det 17. århundredes store filosofiske systemer danner grundlag for de dominerende tanker i det følgende århundrede, en tid i hvilken den ”rene” filosofi var mindre markant, mens moralsk, politisk, opdragende, oplysende og kritisk litteratur tog et mægtigt opsving. Denne tendens gør sig i nyere musikhistorisk litteratur gældende f.eks. i Paul Henry Langs *Music in Western Civilization*²⁾ – omend han også som særligt begreb bruger udtrykket ”the enlightenment of the 18th century” – og i Eberhard Preussners artikel ”Aufklärung” i *MGG*³⁾. I den sidstnævnte beskrives en til den for filosofien svarende kontinuitet i den æstetiske litteratur. Athanasius Kirchers affektelære (1650) udvikler sig uden skarpe overgange til Batteux’ *Traité des beaux arts* (1743), ligesom rationalismen fra Descartes glider over mod Immanuel Kants ”sapere aude” – ”vov at vide!”⁴⁾.

En anden tendens viser sig i den kronologisk mere begrænsede indstilling til oplysningstiden i Donald J. Grouts *A History of Western Music*⁵⁾ og i Georg Kneplers *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*⁶⁾. Selv om de er fundamentalt uenige om, hvorfra impulserne til historiens udvikling udgår, finder de begge sammenhænge mellem udbredelsen af oplysningstidens ideer og den musikalske stiludvikling i det 18. århundrede, dvs. udviklingen bort fra barokken og hen imod klassikken og romantikken. Et af de senest udkomne bind⁷⁾ af *The New Oxford History of Music* bærer titlen ”The Age of Enlightenment 1745–1790”

og betegner således i nogen grad en opfattelse af oplysningens musikhistoriske betydning i kraft af den kronologiske afgrænsning. Dog må det beklageligvis tilføjes, at bogen, bortset fra Gerald Abrahams åndfulde forord, rummer meget få betragtninger over musikkens forhold til ekstra-musikalske ideer.

Hvorfor denne beklagelse? Vil det ikke blot hindre forståelsen af musikkens historie at forbinde den med filosofiske, moralske og politiske ideer? Forsøgene på at finde fælles principper blot for de forskellige kunstarter har – siden Wölfflins "Begriffspaare" – ført til endeløse diskussioner om den rette betegnelse for og afgrænsning af historiske perioder. Og det er indlysende, at en yderligere udvidelse af perspektivet rummer mulighed for nye forhindringer for en bred consensus. Alligevel er vanskelighederne ved at operere med en mere kompleks historieopfattelse næppe større end dem, der er forbundet med forsvaret for en autonom musikalsk stiludvikling. Musik blev ikke i det 18. århundrede – så lidt som til andre tider – komponeret for at demonstrere et stadium i en stiludvikling, men for at opfylde et tilstedeværende, undertiden overvejende praktisk behov og som medium for en menneskelig udtryksvilje.

Man kunne spørge, om oplysningen – forstået som "det 18. århundredes oplysning" – egentlig var et filosofisk fænomen. Ganske vist stod der stor respekt omkring filosofferne, især de franske, men emnerne for det 18. århundredes filosofi var mindre metafysiske end dem, der havde optaget filosofien i det forrige århundrede. Interessen rettede sig snarere mod praktiske, fysiske og verdslige områder. Omend intellektualismen, tilliden til den menneskelige fornuft, var overtaget fra rationalismen, så anvendtes den nu til nye formål, til angreb på de nedarvede religiøse, moralske og politiske værdinormer, og til støtte for en optimistisk stræben mod en forbedring af de menneskelige levevilkår ved hjælp af gennemgribende forandringer. Oplysningen skabte idégrundlaget for den franske revolution.

At musikken havde forbindelse med udviklingen af samfundet taler kendte vidnesbyrd fra musikkens socialhistorie tydeligt om. Vigtige musikalske institutioner havde som deres forudsætning tilkomsten af et publikum som en voksende gruppe af anonyme forbrugere af musik. Offentlige koncerter bredte sig fra England og Frankrig til de tysktalende områder – udbredelsen tog den samme retning som den sociale udvikling og de "oplyste" tanker. Musikforlag blev etableret med tidlige koncentrationer i Frankrig og Nederlandene. Musik fik fra nu af tillige betydning som vare, og musikkritiske artikler fandt tidligt optagelse i tidsskrifter og aviser, af hvilke igen de første blev udgivet i England.

I det 19. århundrede indgik disse musikalske institutioner på en sådan måde i musiklivet, at man – som Carl Dahlhaus⁸⁾ har gjort det – kan se dem relateret til såvel æstetiske kategorier (ideen om musikkens autonomi, genrebegrebet) som teoretiske (forestillingen om den musikalske "logik") og til ideen om "klassiske" værker, dvs. værker løsrevet fra den historiske situation og dermed destineret til at indgå som dele af et fast koncertrepertoire. Dahlhaus betragter musiklivet i

det 19. århundrede som en struktur, hvori kompositionstekniske normer, æstetiske ideer og funktionen af musiklivets institutioner som elementer er forbundet med hinanden.

Det fundamentale spørgsmål, der rejser sig i forbindelse med en sådan historiofattelse, angår arten af de historiske relationer, altså grundlaget for at betragte historiske fænomener som sammenhørende. Det kan tage sig ud som en svaghed, at sådanne relationer i reglen ikke lader sig logisk bevise (eller forkaste). Imidlertid har det altid været den historiske videnskabs vilkår at sammenfatte begivenheder og tendenser til helheder uden et sådant logisk fundament. Dahlhaus besvarer spørgsmålet ved at henvise til Max Webers *Idealtypus*, der forstås som en konstruktion, som historikeren skaber på grundlag af empiriske resultater, men som ikke i sin helhed har et specifikt historisk forbillede. I sin anvendelse af modellen gør Dahlhaus opmærksom på, at strukturens elementer ikke skal anses for årsager til eller virkninger af hinanden. Han gør sig umage for ikke at skelne mellem funderende og funderede elementer, og selv den omstændighed, at to forhold ikke er kronologisk sammenfaldende, men at det ene altså kan konstateres som optrædende tidligere end det andet, afstår han fra at benytte som motiv til at påføre strukturen en kausalitet. Som eksempler på tidligere musikhistorisk anvendelse af et lignende princip, og som forklaring på – og led i et temmelig udførligt forsvar for – sin anvendelse af begrebet korrelation (*Entsprechung*) nævner Dahlhaus nogle mere eller mindre omfattende kategorier, i sig selv en slags strukturer, som de musikalske genrebegreber og begreber som national- og personalstil. Som en mere pragmatisk tilføjelse forekommer hans understregning af, at gevinsten med hensyn til forståelighed opvejer de eventuelle unøjagtigheder i overensstemmelse mellem konstruktionen og mængden af indsamlede data om det historiske objekt. Den væsentlige og inspirerende pointe i Dahlhaus' anvendelse af Webers *Idealtypus*-begreb er, at det ikke blot bruges på et socialhistorisk felt – som det umiddelbart ville være at vente, når en model overtages fra en socialvidenskab – men tillige inddrager musikteori og æstetik. Det må medgives, at Dahlhaus holder sig inden for grænserne af *musikkens* historie og tilmed et afsnit af den, der traditionelt er bestemt som én stilperiode. Men hans strukturbegreb kan vise sig nyttig også ved betragtningen af det 18. århundrede samt, måske, til forståelsen af forholdet mellem rent musikalske og ekstra-musikalske fænomener. På den anden side må det forudses, at den historiske struktur i en periode, hvor store forandringer fandt sted eller var under forberedelse, vil vise sig mere kompleks og rumme et større antal paradoksale enkeltforhold.

Institueringen og udbredelsen af en offentlig koncertvirksomhed skete i direkte fortsættelse af musikdyrkelsen i klubber og saloner, eller med Jürgen Habermas' ord, der hvor den nye offentlighed (*Publizität*) voksede frem først som litterært og siden som politisk fænomen, i området mellem det private og det, der i en anden forstand var offentligt, statsmyndigheden⁹). Den nye offentlig-

hed tog form gennem diskussioner (menneskets offentlige brug af fornuften¹⁰) og socialt-kulturelle aktiviteter som skuespil og musik¹¹). Den var ikke alment tilgængelig, selv om det undertiden netop var det, den udgav sig for at være, men krævede som adgangsbetingung to ting: ejendom og dannelse¹²). Musikens funktion blev at tjene som samlende og socialiserende medium for middelklassen, hvor den tidligere hovedsagelig havde været at støtte repræsentationen ved hoffet og i kirker – funktioner, der fortsat bestod, men hvis betydning var vigende.

Svarende til de sociale forandringer finder et musikalsk stilskeft sted, der dog ikke skal forstås som en udvikling fra senbarok til fuldmoden wienerklassik, idet der slås bro over en forberedende periode med forskellige stiltendenser. Stilskeftets historiske betydning ses klart i det, det sker i århundredets anden fjerdedel, den indledende fase, da behovet for fornyelse melder sig. Langt vigtigere end samlingen af stilstrømninger i den wienerklassiske stil, som det er så fristende at bruge som mål for den musikalske produktion i de foregående årtier, er selve reaktionen mod barokstilen, der omtrent samtidigt¹³) opstår forskellige steder i barokken, og som ytrer sig i en vis variation af stilarter. De fleste steder var reaktionen ikke mere radikal, end at mange kompositionssædvaner fortsat blev fulgt, og svingningerne mellem tradition og opposition førte til en bemærkelsesværdig stilistisk uensartethed. De forskellige tendenser har som bekendt fremkaldt en rigdom af betegnelser for stilbegreber, og de er igen samlet i begrebet "midcentury style"¹⁴), der set i lyset af barokmusikkens stiltraditioner almindeligt kan karakteriseres med udtrykket: forenkling. Den logisk gennemførte kontrapunktiske sats og den omhyggelige stemmeføring, der findes i den overvejende del af musikken fra århundredets begyndelse, dementeres ikke. Men ofte består satsen i antydninger i stedet for en detaljeret udarbejdelse af enkeltheder (som når f.eks. Telemann i sine "Sept fois sept et un Menuet" (1728) overlader det til den spillende¹⁵) at tilføje mellemstemmer til den tostemmige sats i det omfang, det skønnes nødvendigt). Udeladelse af melodiske detaljer understreger motivernes treklangsprægede karakter, og i harmonikken som i tonaliteten trænger de enkle dominant-tonika forhold de mere farverige parallellforhold i baggrunden. Metrikken præges af regelmæssige firetakts perioder, selv i mere traditionelt sekvenserede partier af musikken, og mange træk fra danseformerne – de mindst komplicerede – bevares i nye formyter.

Enkelthed er ofte, fra Scheibe¹⁶) og frem i tid, blevet sat i forbindelse med det naturlige eller ukunstlede. Det forekommer mindre vigtigt at bestemme, hvorvidt en forenkling af stilen stemmer overens med træk af tidens egentlige folkemusik (selv om Szabolcsi og andre har vist, at det i Haydns musik ikke sjældent faktisk er tilfældet), end at erkende at komponisterne valgte at skrive i en enkel, "naturlig" og "folkelig" stil. Over for den indvending, at de ovenfor kort antydede forenklingstendenser blot skulle være en nutidig tolkning af stiludviklingen i det 18. århundrede, kan som supplerende argument anføres

de samme stiltræks forekomst i genrer som opera buffa, opéra comique og Sing-spiel, hvor alene intrige og rollekarakteristik vidner om en tilstræbt folkelighed.

Et slående, omend sent, eksempel på denne tilstræbte stilistiske enkelthed findes i begyndelsen af oratoriet "Skabelsen" i forbindelse med de betydningsfulde ord: "und eine neue Welt entspringt auf Gottes Wort". Netop dette værk har Martin Stern i sin grundige analyse af librettoen¹⁷⁾ placeret som intimt sammenknyttet med de dominerende litterære og teologiske tanker i tysk oplysning. Selv om han ikke går ind på en tilsvarende analyse af musikken, er han i stand til at godtgøre, at Haydn betragtede sin musik som et værdigt sidestykke til van Swietens libretto, og at han anså værket for en helhed af tekst og musik.

Haydns værker indtil ca. 1768 repræsenterer en blanding af traditionelle og eksperimentelle stiltræk og kan næppe anses for at sprænge grænserne for stilkonglomeratet "midcentury style". De tidlige symfonier, kvartetter og divertimenti er klare udtryk for den enkelhed, som – hvadenten Haydn erkendte det eller ikke – svarer til de samtidige omskiftelser i samfundet. Er dette nu end i overensstemmelse med den struktur, der er ved at tegne sig, så bliver det næste problem, hvordan gennembrudsværkerne fra årene omkring 1770 passer i billedet. Karl Geiringer¹⁸⁾ synes at opfatte dette stadium i Haydns udvikling som et andet udtryk for oplysningen i musikken, idet han ser en forbindelse fra Rousseau til den tyske "Sturm und Drang", som efter hans mening kommer til musikalsk udtryk netop i disse værker. Dette synspunkt har vundet stor udbredelse og støttes af, at også Vaňhal og Mozart omtrent ved samme tid skrev værker af lignende karakter. Men man kunne også antage, at disse værker repræsenterer en rent musikalsk udvikling. Haydn kan have følt et personligt behov for en intensivering af udtrykket (ikke at fortolke som resultat af en "crise romantique") og set at dette måtte nås ved hjælp af en koncentration af stilmidlerne, en udstrakt brug af traditionelle polyfone procedurer (aldrig helt glemt i Wien) og en mere differentieret dynamik. Det kan have været en personlig musikalsk indsigt som denne, han tænkte på, da han fortalte Griessinger, at han "musste original werden"¹⁹⁾. Men erkendelsen af Haydns skabende potentiel igennem værkerne fra disse år skal ikke skjule den omstændighed, at deres stil har hentet mere fra "midcentury style" end fra barokmusikkens sædvaner.

Hvis disse værker markerer realisationen af personlige bestræbelser, så er de imidlertid samtidig de første eksempler på musik, som forklarer sin eksistens ved hjælp af sit eget indhold – autonom musik, som vil høres for sin egen skyld – snarere end ved hjælp af sin funktion. Det musikalske forløb bestemmes af en lovmæssighed, en musikalsk logik, som substantialiseredes af Forkel i fortællingen til hans "Allgemeine Geschichte der Musik" i 1788²⁰⁾. Atter møder vi et element af Dahlhaus' struktur.

Der er iøjnefaldende modsætninger i billedet af Haydn som oplysningstidens musiker. Han var på traditionel vis ansat som Kapellmeister ved et fyrstehof – en ansættelse, som han ikke på noget tidspunkt ses at have opponeret imod –

og dog mødte han musiklivets nye struktur gennem sine forretningsmæssige forbindelser med musikforlagene og gennem sine positive reaktioner på bestillingerne fra Paris, Cadiz og Neapel såvel som i sin accept af Salomons invitationer til London. Endvidere tjente størstedelen af hans produktion uden tvivl til at udfylde repræsentative og underholdende funktioner ved hoffet, og dog antog hans personlige stil et væld af stiltræk fra den enkle og folkelige stil, i hvilken komponister henvendte sig til middelklassen – antog dem og kultiverede dem. Den omstændighed, at sådanne modsigelser ikke synes at have anfægtet Haydn personligt, kan eventuelt sige noget om Haydns personlighed, men ikke gøre paradokserne uvedkommende. De må betragtes som typiske for en periode, hvor gennemgribende ændringer fandt sted.

Eksemplet fra "Skabelsen" har en anden karakter. I dette værk sætter Haydn bevidst ind på at gøre sin musik til ét med en tekst, der giver udtryk for en optimistisk, non-konfessionel kristendom, i dyb overensstemmelse med oplysningens tankegang. Hans brev²¹) til den bøhmiske skoleleder Karl Ockl, også citeret af Stern, må læses som en personlig bekendelse til indholdet af værkets libretto. Om ikke tidligere i sit liv, opfatter Haydn sig i året 1801 som kunstner af oplysningstiden.

Men snarere end denne bekendelse må hans musikalske stil, betragtet som del af al menneskelig aktivitet i en omskiftelig tid, være bestemmende for hans plads i historien. Stil er ikke blot et arbitrært valgt udtryksmedium, den er i sig selv udtryksbærende.

NOTER

- 1) Artiklen er en oversættelse af mit bidrag til Haydn Conference, Washington 1975. Det bemærkes, at formuleringer og henvisninger er valgt specielt med denne anledning for øje. Det har foruden en begrænsning af omfanget f.eks. medført, at reference til Søren Holm: Oplysningstiden. Kbh. 1959, der næppe er tilgængelig for andre end skandinaviske læsere, er undgået. Men tillige, at opbruddet fra den rene stilforskning har fået så stærkt en vægt.
- 2) New York 1941, pp. 430-32.
- 3) Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band I. Kassel und Basel 1949-51, Sp. 810-22.
- 4) Fremsat i: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? Berlinische Monatsschrift 5. Dezember 1783. Her citeret fra Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Band VI. Frankfurt a/M 1964.
- 5) New York 1960, pp. 411-16.
- 6) Band. I. Berlin 1961. S. 24-110.
- 7) Vol. VII. London 1973.
- 8) Gedanken zu einer Strukturgeschichte der Musik des 19. Jahrhunderts. Foredrag ved det musikvidenskabelige kollokvium Česka hudba, Brno 1974.
- 9) Jürgen Habermas: Borgerlig offentlighed. (Oslo) 1974, s. 27.
- 10) Immanuel Kants formulering af det essentielle grundlag for oplysning, op. cit. S. 55.
- 11) Habermas: op. cit., s. 36-37.
- 12) Habermas: op. cit., s. 79.
- 13) Se f.eks. William S. Newman: The Sonata in the Classic Era. Chapel Hill 1963, p. 59.
- 14) Jens Peter Larsen: Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music. Studia Musicologica 9, 1967, p. 123.
- 15) Under forudsætning af, at stykkerne udføres solistisk.
- 16) F.eks. i Der Critische Musicus. Erster Theil. Hamburg 1738. Her citeret fra Bach-Dokumente. Band II. Kassel, Basel . . . 1969, S. 286-87.
- 17) Martin Stern: Haydns "Schöpfung". Geist und Herkunft des van Swietenischen Librettos. Haydn-Studien I/3. 1966.
- 18) Karl Geiringer: Joseph Haydn, Protagonist of the Enlightenment. Studies on Voltaire and the eighteenth century. Vol. XXV. Genève 1963.
- 19) G.A. Griesinger: Biographische Notizen über Joseph Haydn . . . hrsg. von Franz Grasberger. Wien 1954. S. 17.
- 20) I "Vorrede" og s. 49-52. Den historiske betydning af Forkels synspunkter er understreget af Dahlhaus, op. cit.
- 21) Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen . . . hrsg. von Dénes Bartha. Kassel, Basel . . . 1965, S. 373.

SUMMARY

The article is a translation of a paper read at the Haydn Conference, Washington 1975. Following the same lines as Karl Dahlhaus' sketch for a structural history of music of the 19th century (see note 8) it suggests the possibility of conceiving the changes of musical style, of the social functions of music (including the appearance of new musical institutions), and of the political relations in European countries as elements of a structure, to which also the ideas of the enlightenment belong. Seen in this light, the picture of Haydn as a musician illustrates most of the paradoxes typical of musical life in his time.

The original English text will appear in full in the report of the conference.