

Carl Erik Kühl

BEGYNDELSEN PÅ SKABELSEN

Indledning

På sin første London-rejse (1790-92) hører Haydn *Händel's* oratorium "Messiah", som allerede på det tidspunkt er blevet briternes nationale musikalske klenodie. Haydn er stærkt grebet. Det fortælles, at han brister i tårer under "Hallelujah-koret": "Han [Händel] er dog den største af os alle!" Udsagnet er for så vidt betegnende for både Haydn's beskedenhed og selvbevidsthed. Han *taber* i sammenligningen med Händel. Men han *tåler* sammenligningen. Han er med i det internationale fællesskab: "os alle".

I 1794-95 er Haydn atter i England. Hér viser nogen ham en libretto til et oratorium, udarbejdet til Händel, der imidlertid ikke har gjort brug af det. "The Creation" hedder det, forfatteren er (i dag) ukendt. I sin kerne er teksten en række bibelstykker (især fra 1.Mosebogs første genesis og *Salmernes Bog*), men frem for alt består den af bearbejdede uddrag af *John Milton's* (1608-74) mægtige digt "Paradise Lost" (1667). Haydn's protegé i Wien Gottfried van Swieten oversætter den engelske libretto til tysk. Men Haydn ønsker, at værket skal kunne opføres - og lader det også udgive - på både tysk og engelsk.¹ Der er altså tale om en tysk oversættelse og bearbejdelse af en engelsk tekst, som selv bygger på kraftig

¹ "Die Schöpfung" er musikhistoriens første værk med bilingual tekst.

bearbejdelse/sammenstyknings/edition af Milton. Schiller betegner teksten "... karakterlose Mischmasch". Der *må* være langt til Milton: Hvor "Paradise Lost" har sit tyngdepunkt i faldet og uddrivelsen fra Paradiset, *slutter* "Die Schöpfung" på den sjette dag! Oratoriets første del omfatter skabelsens 1.-4.dag, anden del 5.-6.dag, mens tredje og sidste del intet beretter, men fortrinsvis består af lovprisninger og jubel i form af duetter ved Adam og Eva i pastoralt scenario. Håndteringen af Milton er mildest talt selektiv og for så vidt raffineret.

Der kan ikke herske nogen tvivl om Haydn's egen kristentro og loyalitet over for den katolske kirke. Men den er givetvis præget af oplysningstidens universelle verdensfromhed. Og "Die Schöpfung" er netop så rummeligt i sit forhold til skaberen, til skabelsen og til det skabte, at alle tidens store teologiske strømninger kan tage værket til sig. Den anglikanske ortodoksi finder i værket støtte til fordringen om loyalitet over for skaberværket. Deisterne tilslutter sig den lovprisende fremstilling af naturen, i hvilken de finder evidens for Guds eksistens. I Wien indebærer de josefinske reformer teologisk set en tilnærmelse til protestantisk teologi, men også et mere "puritansk" syn på gudstjenesten. Til Haydn's undren tillades det ikke, at "Die Schöpfung" opføres i en kirke.

Værket påbegyndes efteråret 1796 og viser sig at koste Haydn større anstrengelser end noget andet værk.² Selv har han berettet, hvorledes han dagligt måtte knæle ned og bede Gud om styrke. Især har værkets begyndelse været en kraftprøve. Det ligger i opgavens natur, og det vender jeg straks tilbage til. I slutningen af 1797 er han færdig. Efter en privat uopførelse 1798 opføres det for første gang offentligt på Burgtheater i Wien i 1799, første gang uden for Wien i Buda 1800.

² Hér kan han altså slet ikke måle sig med Händel, der skrev "Messiah" på *tre uger!* (Læs en levende fremstilling heraf i Stefan Zweig's "Stjernestunder".)

Snart efter trykt og opført over hele Europa. Dets popularitet som oratorium overgås i dag kun af ”Messiah”. I 1808 – året før Haydn’s død – opføres værket på universitetet i Wien under ledelse af *Antonio Salieri* (1750-1825). Det fortælles, at Haydn efter korets udbrud ”... und es ward **Licht!**” – altså ganske tidligt i værket – rejste sig op i stolen, pegede opad og sagde: ”... det kom déroppefra!” Så brød han sammen og måtte bæres ud. Beethoven, 38 år gammel og for længst ”den store”, kommer hen til ham, kysser hans hånd, og – fortælles det – Haydn vinker til ham og andre omkring ham med en gestus som en velsignelse.

Librettoen citerer til en begyndelse Mosebogens beretning om, hvad der skete i begyndelsen: ”Im Anfang schuf Gott ...” Men dét er ikke begyndelsen på Haydn’s værk: ”Skabelsen” begynder før skabelsen. Og mit ærinde er at drøfte Haydn’s musikalske udlægning af det, hvorom Skabelsesberetningen i hovedsagen tier: Hvordan det var, *før* skabelsen blev sat i værk, i ”Chaos” som Milton og Haydn kalder det. Med dette emne befinder vi os åbenbart i nabolaget af adskillige klassiske paradokser om det endelige og det uendelige. Haydn’s samtidige, *Immanuel Kant* (1724-1804), kalder dem ”antinomier”, og hans opfattelse er groft taget den, at fornuften ikke kan løse antinomierne, men heller kan lade være med at producere dem. Haydn’s projekt er *in virtu* en potensering af paradoxien. Hans tonesprog er klassicistisk, idealerne er balance og naturlighed. Hvordan kan han da fremstille det mørke, det kaotiske, det onde? Hvorledes kan der overhovedet gives en ”Vorstellung des Chaos”?

1. Skabelsens parametre.

Hvis vi tænker aristotelisk, er verdens skabelse en *forandring*. Men når talen er om forandring, er der tre ting, vi må kunne spørge om: (1) Hvad er det, der forandrer sig? - Forandringens subjekt. (2) Med hensyn til hvad forandrer det sig? - Position; størrelse; kvalitet; eksistens. (3) Fra hvad (*ex quo*) til hvad (*ad quid*) forandrer det sig? - Fra neden for trappen til oven for trappen; fra 72 kg til 89 kg; fra blond hår til gråt hår; fra eksistens til ikke-eksistens. Peter gik op ad trappen; Peter tog på i vægt; Peter blev gråhåret; Peter døde.

Applicerer vi dette på Skabelsen og Skabelsesberetningen – hvad fx Thomas Aquinas og andre af middelalderens skolastikere uforfærdet gjorde – får vi:

(1a) Det, der forandrer sig, er Verden.

(2a) Verden forandrer sig med hensyn til eksistens dvs. med hensyn til det at være eller ikke-være.

(3a) Verden forandrer sig fra ikke at være til at være.

Vel, det drejer sig altså om *metafysikkens* første spørgsmål om væren og ikke-væren? Sådan kan vi ikke lade være med at tænke det, for så vidt vi (europæere) – hvad enten vi i øvrigt tænker eller ej – er anvist på metafysikken og har været det i 2.500 år. Men teksten hér er ikke metafysik, den er beretning: *myte*. Dens *ad quid* er ikke ”væren” resp. det værende *in toto*. Og *ex quo* er ikke ”intet” eller ”ikke-væren” som simpel negation af *ad quid*. Det, der kommer ud af forandringen, er *verden*, således som vi er sat ind i den og fortrolig med den.

Myten er på én gang mere naiv og mere ambitiøs end metafysikken. Mere naiv: Et barn kan annamme myten, gribe den som et svar på et spørgsmål. Mere ambitiøs: Den lader sig ikke nøje med betragtninger over den blotte, abstrakte, blodfattige ”væren”, men vil give besked om en hel verden med alt, hvad det konstitutivt indebærer. Måske er den også mere dybtgribende: Hvis vor egen grundlæggende

værenserfaring er den, at der kun er noget, der hedder ”at være” *i en verden* - hvis vor *egen* væren nødvendigvis er væren-i-verden - så *er* verden ikke selv. Den er i metafysikkens herunder metafysikkritikkens egne termer (som de er introduceret af Kant) en transcendental betingelse for, at der er noget, der hedder at ”noget er”. ”Det mystiske er ikke, *hvordan* verden er, men *at* den er”, siger Wittgenstein.³ Særlig mystisk, kan vi tilføje, fordi verden netop ikke er et værende, samtidig med at vi ikke kan lade være med at tænke den som et værende. Det metafysiske spørgsmål om værens herkomst ender i apori. Eller det må *række tilbage* til beretninger, fortællinger, myter. Det må indlade sig med selve verdensforholdet: dette at verden er *konstitueret*. Og konstitutionen *er* konstitueringen. Den sker, den er en akt, in casu en skaberakt/skabelsesakt.

Metafysikkens spørgsmål om væren og ikke-væren kan tænkes, ikke berettes. Hvad myten beretter, kan til gengæld ikke i teoriens forstand tænkes.

Hvis skabelsens *ad quid* er verden, hvad er da dens *ex quo*? Og med hensyn til hvad sker konstitueringen? Jeg vil – med et unægtelig prosaisk udtryk - kalde dette spørgsmål for spørgsmålet om ”skabelsens *parametre*”. I vor kultur har vi i hovedsagen to sæt af mytologiske forestillinger om sådanne parametre: (a) det jødiske, som vi netop kender det fra Mosebøgenes genesis, og (b) det græske som vi kender det fra myterne.⁴

Milton og især Haydn forholder sig til dem begge – ja, kombinerer dem ”ukritisk” med hinanden. Således begynder “Die Schöpfung”

³ Wittgenstein, L.: *Tractatus logico-philosophicus*, Gyldendal 1963, p.130.

⁴ Den græske mytologi beretter ikke om skabelse i samme forstand som den jødiske: om et skabende subjekt, der med analogi til håndværksmesteren frembringer et værk. Men den sondring vil jeg se bort fra. Det gør Milton og Haydn også!

med "Die Vorstellung des Chaos". Men "chaos" er et græsk begreb, mens teksten begynder med Mosebogens første vers.

I den *jødiske* myte er det afgørende *budet om lys*. Altså: skabelsens afgørende parameter er mørke-lys: *I begyndelsen skabte Gud Himlen og Jorden*. Men det blev der åbenbart ikke nogen *verden* ud af: *Jorden var øde og tom*. (I librettoens den tyske version hedder det "ohne Form und leer", i den engelske "without form and void". Tomhed-fylde er også skabelsesparametre.) Det er Lyset, der "ordner" det, så det bliver "godt". *Gud sagde: 'Det blive Lys!'. Og der blev Lys*. Hvorefter han træder det skridt tilbage, som er nødvendigt for at *se* noget, man har frembragt: *Og Gud så, at Lyset var godt*.

Opfattelsen af Lyset som verdenskonstituerende finder så at sige sin egen belysning i en tid - Haydn's tid – der formulerer sine verdensidealer i oplysningens termer.

I den *græske* myte hedder skabelsesparametret *kaos-kosmos*: Uorden-orden. Altså på ny: ikke fra et metafysisk Intet til "Det værende". Men fra det kaotiske til det ordnede. Det konstitutive ved Verden er *Verdensorden*.

Det kaos, der råder før kosmos, er så kaotisk, at vi end ikke kan beskrive det. Sproget kan ikke tale om tingene, hvis der ikke er en vis orden i de ting, det vil tale om. Og den orden skal være af samme art som – ja, skal simpelthen omfatte – sproget selv. Den skal være *logos*.⁵ Som sådan er *logos* én bestemmelse ved kosmos. Men det er den, der forskyder sig til at være ordnetheden *selv*, når filosofien træder til. Kulturhistorisk hedder det undertiden, at filosofien sætter sig igennem o. 500 f.Kr. som "en

⁵ Termen oversættes netop med 'ord', 'fornuft', 'orden', 'indretning'. Jf. begyndelsen af Johs.Evangeliet: "I Begyndelsen var Ordet [logos]." Verden er forståelig, fornuftig, beskrivelig, beboelig, til at regne med.

overgang fra mythos til logos”. Hvis verden i konstitutiv forstand er *beskrivelig*, bliver meningen med at *fortælle* den en anden.⁶

Vel, Chaos er *også* den store tomhed, og det kan lyde sært: Hvad ”kaotisk” kan der være ved det tomme? Svaret er, at tomheden ikke skal lignedes ved det, der ”bliver tilbage”, når man har fjernet tingene fra en beholder – så at sige ”suget luften ud” af kolben. Tomhed betyder for det første formløshed, kvalitetsløshed: Når noget ikke har form eller kvalitet, kan det ikke vise sig. Og det, der ikke viser sig, ”findes” heller ikke. Hertil føjer grækerne – for det andet - fraværet af den bestandighed, som hører alt værende til. At være er at bestå: Så længe og for så vidt noget ”er”, består det. Og når det ikke består, er det ikke.⁷

Altså: formløshed-form, tomhed-fylde er også skabelsesparametre hos grækerne, lige som de var det hos jøderne – naturligvis kan man sige. Ligeså mørke-lys, for så vidt mørket (Erebos) og natten (Nyx) opstår af Kaos, for straks at avle lys (Aither) og dag (Hemera).

I det hele taget kommer vi efterhånden frem til nogenlunde de samme parametre, hvad enten vi analyserer den jødiske eller græske fortælling. Ikke underligt, for så vidt det på et så fundamentalt niveau må være nogenlunde den samme verden, vi skal frem til. Forskellen ligger i rækkefølgen, afledningsforholdene, overgangene. Og som sagt, de to konceptioner kombineres da også i ”Die Schöpfung” lige

⁶ Evangelisten Johannes tæller hér som ”græker”, ikke som ”jøde”. Og han tæller som filosof, lige så meget som beretter.

⁷ Vi hører det også på vort eget sprog, hvor ’eksistere’ i mange sammenhænge kan ækvivalere med ’bestå’. Ting – aristoteliske substanser – kan af natur eksistere og ophøre med at eksistere. Men for at kunne ophøre med at eksistere må tingen først bestå. Det glimtvis findes ikke, det finder sted. - Der er ikke noget, som kun *er* i ét nu. Der skal – om man vil – mindst to til!

fra begyndelsen. Det er bemærkelsesværdigt, at netop den første arie – den første tekst, der ikke er bibelcitater – plukker et par linjer ud hos Milton, der udtrykkeligt *sideordner* dem. Det hedder først: ”*Nun schwanden vor dem heiligen Strahle des schwarzens Dunkels gräuliche Schatten*” – altså mørke-lys. Dernæst: ”*Verwirrung weicht und Ordnung keimpt empor*” (”*Disorder yields to order*”) – altså uorden-orden.

Hertil følger Milton/Haydn straks endnu et parameter, vel med nok så tydelig affinitet til Biblens genesis: ondt-godt stemt i lidelse-fryd. Det hedder umiddelbart efter: ”*Erstarrt entflieht der Höllensgeisterschar in des Abgrundes Tiefen hinab zur ewigen Nacht. Verzweiflung, Wut und Schrecken begleiten ihren Sturz. Und eine neue Welt entspringt auf Gottes Wort.*”⁸ Det onde viger og giver rum for lyksaligheden. Og lyksaligheden *er* der, i samme nu den har fået rum. Der *siges* ikke noget om denne lyksalighed, men den er det bærende udtryk i skildringen. Alt hvad sidenhen berettes, berettes grundliggende *i* lyksalighed: i lyksalighedens *tonefald*.

Endnu ”mangler” der noget: Det, hvorom resten af beretningen handler og som foregår i dimensionen livløshed-liv-menneskeliv. Den så kaldt ”døde natur” – firmament, jord, land, vand, vind etc. - kommer ”før” den ”levende natur”. Naturligvis ikke som stadier i en udvikling, den være sig i øvrigt formuleret efter principper om de stærkeste arters overlevelse eller andre evolutionsprincipper. Det organiske ”bygger” ikke på det uorganiske, de højere former for liv

⁸ Efter verdens skabelse er verden ”ny”: Enten er det en truisme - for så vidt alt skabt til en begyndelse er nyt. Eller det er en selvmodsigelse. En ny verden forudsætter en gammel, hvorved skabelsen af verden netop ikke bliver skabelse, men fornyelse. Det sidste er faktisk Milton’s mening. Skaberværket fuldbyrdes med Frelseren, med Kristus. Hans værk betyder en genskabelse af verden, der så at sige retter op på den konstruktionsfejl, der fulgte med den første skabelse: synden. – Haydn, må vi nok sige, holder sig til den mere ”redundante” læsning.

”udvikles” ikke af – springer ikke ud af, kommer ikke ud af, har ikke rod i - de lavere former for liv. Verden er først i orden, når den er *beboet*. Men da må den først være - altså gøres - beboelig. I verdens konstituering som beboelig ligger allerede en henvisning til dem, der skal bo i den. Ja, hele beretningen om skabelsens første fem dage handler i grunden om jordens beboeliggørelse for dem, der til slut skal skabes: mennesket. Først da kan Herren ikke blot *se*, at alt er såre godt: Han kan tillige *hvile* fra sit værk og vide, at der findes andre, der kan se det og uophørligt vil prise det.

2. Om at fremstille ’Chaos’

Mosebogen beretter kun lidt om *ex quo*. ”I begyndelsen skabte Gud himlen og jorden” er et rent *ad quid*. Kun i 2.vers finder vi en kort bestemmelse af, hvordan der var før skabelsesbudet: Der var øde og tomt ... Guds ånd svævede over vandene. – Så følger budet: ”Det blive lys!”. Og herefter er der intet *ex quo*, før vi kommer til syndefaldet. (Syndefaldet er jo et skift *fra* den berettede skabte tilstand *til* noget andet – og altså væsentligt ringere.) Skabelsesberetningen rekonstruerer verden trin for trin til endelig genkendelighed.

Det afgørende er naturligvis, hvilke ting beretningen peger ud og i hvilken rækkefølge, således at vi ved beretningens slutning genkender verden som *vor* verden, idet enhver – selv nok så stor - forandring *herefter* kan siges at ske *i* den verden, som vi bebor, for så vidt vi overhovedet *er*.

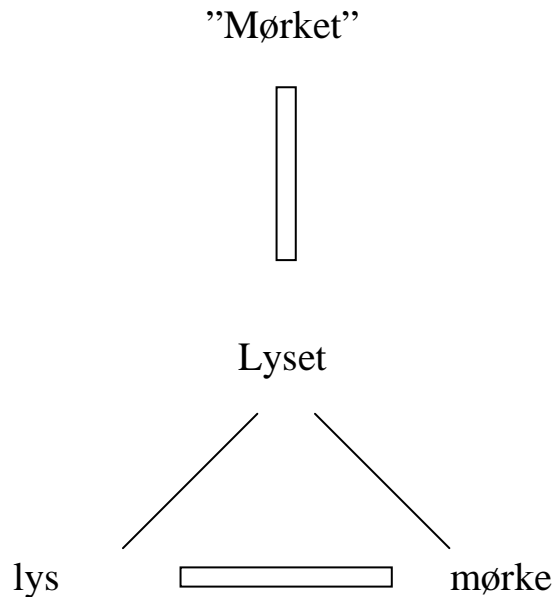
Som en fællesnævner for alle skabelsesparametre kunne vi sætte: *Unheimlichkeit-Heimlichkeit*. (Uhygge-”hygge” går nok ikke på moderne dansk!⁹)

At ”forstå” noget (verden), der endnu ikke er forståeligt, er en paradoxal fordring. Og at frem-stille eller frem-vise det, der af væsen slet ikke kan være fremme, kræver en digter. Eller en komponist.

⁹ Ordet ’hygge’ har tidligere haft en betydning, der nærmer sig det tyske ’Heimlichkeit’.

2.1 Fremstillingen af det oprindelige mørke

Mørket kan af den, der er hjemmehørende i lyset, kun forstås som en modus af lyset.¹⁰ Dagens lys og nattens mørke hører begge Lyset til som ontologisk kategori. Vi skriver:



Den lodrette akse mellem Lyset og "Mørket" er vi nødt til at forstå ved en analogi til den vandrette forbindelse mellem lys og mørke. Lyset – med stort L – kender vi kun, for så vidt vi kender lys og mørke. "Mørket" – med stort M og anførelsestegn - kender vi kun per analogi: derfor anførelsestegnene. Gud gør én ting, som vi er nødt til at tænke som to: (i) Han indstifter Lyset som ontologisk kategori i.e.

¹⁰ Omtrent som stilstand eller hvile er et specialtilfælde af bevægelsen.

som parametret lys-mørke. (ii) Han gør *os* hjemmehørende i lyset, således at vi er henvist til at berette overgangen mellem ”Mørket” og Lyset som en overgang fra mørke til lys.

Bibelteksten er klar, hvad angår denne sondring. Der tales om et mørke over verdensdybet, og Gud siger: ”Det blive lys”. Og det blev lys. Men *derefter* sætter Gud skel imellem lyset og mørket. Meningen er ikke den, at lyset og mørket hidtil har været blandet i en skumringsgrå pærevælling, der nu skal udredes. Nej, meningen med ”skellet” er, at nu kan *vi* skelne lyst og mørkt inden for den ontologiske kategori ”Lyset”. Hvilket vi allerførst gør, når det kommer til dag og nat, som er Guds eget navn på lyset og mørket i vor verden.¹¹

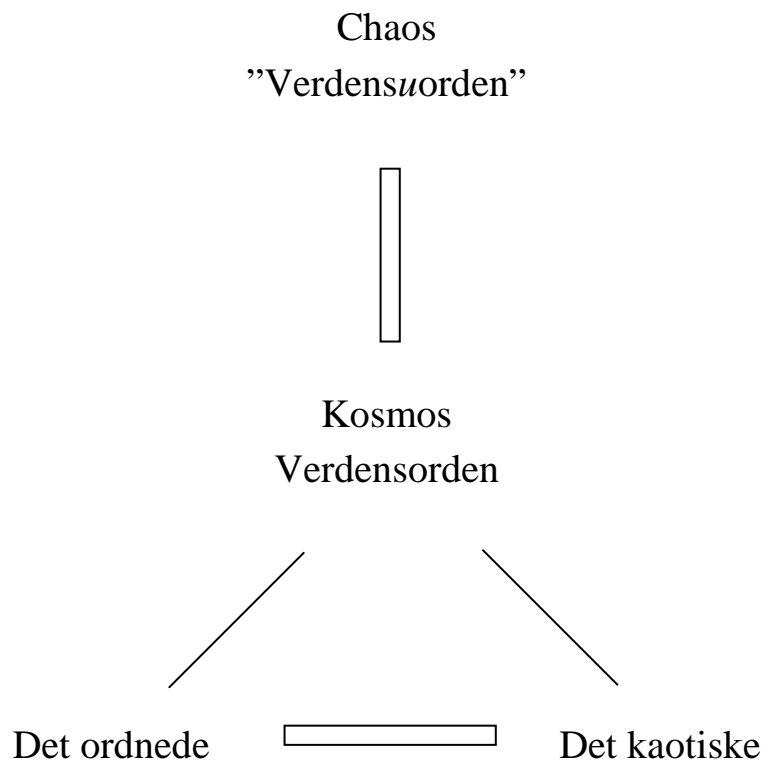
Vanskeligt nok at tænke. Og hvorledes *forestille* det, *vis* det frem, *stille* det frem og *gøre mindre* end at afdække og belyse det?¹² Vi beror på lyset i ontologisk forstand, når vi skal redegøre for mørket. Hvad enten det drejer sig om nattens mørke i modsætning til dagens lys, eller om hvorledes det overhovedet kommer dertil, at der er noget, der hedder lys og mørke, må fremstillingen være *belysende*.

¹¹ ”Lyset kaldte han Dag, og Mørket kaldte han Nat.” – Det, Gud kalder det, *er* det. Og det skal *vi* også kalde det.

¹² Termen ’forestilling’ – tysk: ’Vorstellung’, engelsk: ’representation’ – klinger hos Milton og endnu på Haydns tid – ikke af det, vi i dag betegner som ”indre forestillinger”: noget man selv gør sig og gør for sig selv. Forestillinger er ikke private, men offentlige – ja, på en måde er de *offentliggørende*, således som vi hører det i udtryk som ’teaterforestilling’. Jfr. også talemåder som ’at forestille sig (for NN)’ i betydningen ”træde frem og præsentere sig”. Chaos kan ikke præsenteres, men måske kan det re-præsenteres.

2.2 Fremstillingen af det oprindeligt kaotiske

Tilsvarende med det Chaos, som er *ex quo* for Kosmos: Det kaotiske kan af den, der hører hjemme i Kosmos, kun forstås ved sin negation: som det, der netop bryder med orden. Vor forståelse af Chaos som U-orden må bygge på forståelsen af Kosmos som Orden. Vi får da atter en trekant:



Gud skaber ikke orden, hvor der før var kaotisk: Han indstifter selve dimensionen orden-uorden, således som *vi* kender den. Og – igen – han indsætter os i verden, således at vi er anvist på orden: vi må forstå uorden som negation af orden. Vi bliver nødt til selv at tale om

skemaets ”lodrette” bevægelse under metaforisk anvendelse af den ”vandrette”.

Problemet lyder igen: Hvordan *fremstille* - eller *fremvise* - et oprindeligt kaos? Fremstillingen må selv være ”ordentlig”. En uordentlig fremstilling er jo netop en dårlig fremstilling. - Vi kan godt *beskrive* roderiet. Det kan vi gøre, så det så at sige forsvinder for den, der fandt det rodet. Eller vi kan forklare, hvorfor det er så rodet i.e. hvori roderiet består. Men beskrivelsen selv må være ordnet.

Hvorledes fremstille roderiet og lade det *være* roderi?

2.3 Fremstillingen af andre mytogene oprindeligheder

Tilsvarende: Analytisk kan vi *beskrive* uklarheden. Og det kan vi gøre, så det enten fjerner uklarheden eller gør rede for, hvori den består. Og dét kan vi gøre klart: Klargøre, hvad der står i en vanskelig og uklar tekst. Klargøre, hvorfor det er så uklart, klargøre hvori uklarheden består. - Men hvorledes fremstille, fremvise uklarheden selv?

Der er ikke noget modsigelsesfuldt i, at vi – selv levende – beskriver Jorden, før der fandtes liv på den. Men hvorledes kan vi i en akt – en handling – som jo nødvendigvis må være en levende akt, fremstille livløsheden: Er det, hvad musikken eller måske dansen kan?

Der er ikke noget modsigelsesfuldt i at tale om tavsheden og om, hvordan det er at tie. Men hvorledes fremstille, fremvise en tien ved at tale? Kan digteren måske det?

At fremstille uorden ordnet og klart og dog – nej, og *netop* - lade det uklare og uordnede *være* uordnet og uklart: er det, hvad kunsten kan?

Opsummeret: Det drejer sig om overgangen til den verden, vi bebor, fra noget, som netop *slet* ikke er sådan: som *mangler* alt det, vi grundlæggende beror på i vores verden. Fremstillingen af ”intet” må

selv være ”noget”. Og Haydn holder sig altså ikke tilbage. “Die Schöpfung” begynder før Skabelsen med ”Die Vorstellung des Chaos”: Fremstillingen af Kaos. Vanskeligt for enhver kunstner. Men måske særlig vanskeligt for en komponist som Haydn, hvis udtryksparadigme er naturlighed, balance, harmoni, gennemsigtighed – ja, undertiden elegance.

Løsningen er netop ikke – selvfølgelig ikke – at sige: Vel, når Haydn er så afbalanceret, elegant, harmonisk, da har han også de optimale muligheder for at realisere et kaos ved at slå røven i klaveret! Nej, opgaven er på en afbalanceret *måde* at fremstille ubalancen, på en gennemsigtig måde at fremstille ugenomsigtigheden. Altså igen: at belyse mørket og lade det være mørkt, at give en ordnet fremstilling af det kaotiske og dog netop lade det være Kaos.

3. Begyndelsen af ”Die Schöpfung”

Begyndelsen på ”Die Schöpfung” har otte led:

- 1.led: Indvielsen af den stilhed, hvorudaf musikken skal komme. Oprettelsen af musikkens rum, før det fyldes.
- 2.led: Den første tone. Stilheden brydes (t.1).
- 3.led: Fremstillingen af Kaos før ordet (t.1-59).
- 4.led: De første ord om begyndelsen. – Basrecitativ v. ærkeenglen Raphael (t.59-75).
- 5.led: Ordene om Guds ånd, der svæver over verdensdybet. – Korafsnit (t.76-81).
- 6.led: Gud byder: ”Es werde Licht!” – Korafsnit (t.81-84).
- 7.led: Akten og værket: ”Und es ward **Licht!**”, hedder det. Og det *hører* vi (t.85-89).
- 8.led: Guds betragtelse og anerkendelse af sit værk. - Tenorrecitativ v. ærkeenglen Uriel (t.89-96).

Opdelingen giver sig nogenlunde umiddelbart af teksten. Dog, to-delingen i redegørelsen for, hvordan der var før Guds bud om Lyset (altså 4.-5.led), behøvede ikke at være der. Den er Haydn’s egen, den beror på et valg han træffer, al den stund hans musik ikke blot skal give ordene et passende tonefald, men fremstille deres indhold, tolke dem i en tonesætning. Hvad vi *hører* i overgangen 4.-5.led, er, er at det nu drejer sig om Gud selv snarere end om tingenes tilstand. Og nok er Gud ”kun” til stede som ”svævende ånd”. Kaotisk eller fraværende er han dog ikke!

Omvendt foregår overgangen 5.-6.led uden synderlig musikalsk markering af skiftet fra refererende tekst til direkte tale. Også Guds replik synges af koret. Det vender jeg tilbage til.

I det følgende vil jeg især diskutere de tre første led: Haydn's fremstilling af Skabelsens *ex quo*: Hvorledes der "er", *før* Skabelsen begynder.

1.led: Stilheden før ...

Musikværket *er* ikke som et produkt af sin virkeliggørelse, men *i og med* sin virkeliggørelse: idet musikken opføres og høres.¹³ Al musik tager sin begyndelse og når sin ende. Begge dele kan ske umærkbart. Musikken kan lige så stille *vokse ud af* stilheden. Og den kan umærkeligt forsvinde. Musikken kan tillige begynde *i* stilhed. Men da er denne stilhed forskellig fra den stilhed, der – måske, måske ikke – gik forud. Den er en stilhed i musikværkets eget rum: det, der om et øjeblik fyldes af toner. Vi har alle erfaret, hvordan vi uopretteligt mistede noget, hvis vi ikke *hørte* symfoniens første tone. Det samme gælder stilheden forud. Ja, vi *hører* strengt taget ikke den første tone, hvis ikke vi allerede *hørte* stilheden forud.

Musikken kan komme ud af intet ("ex nihilo"), hvilket filosofferne siden Aristoteles har haft svært ved at tænke om substanserne og universet: *Nu* kommer musikken, *nu* er den der, *nu* kan vi høre musikken. Var den et andet sted, *før* den kom hérhen? Det er ikke sikkert. Var den noget andet, *før* den blev lyd? Selvfølgelig ikke.

¹³ Tilsvarende med digtningen, dramaet og dansen. Derfor er de til forskel fra fx de bildende kunster eller arkitekturen *musiske*. Således tænker grækerne det.

Erster Teil.

1. Einleitung.

Die Vorstellung des Chaos.

Josef Haydn.
1732-1809.

Largo.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a **Largo** tempo marking and a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Clarinet, Timpani, Trombone, and Contrabass) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Bass). The second system includes vocal parts (Uriel, Raphael, Soprano, Alto, Tenore, Basso) and continues the string parts. Dynamics are marked with *f* (forte) and *p* (piano). The string parts are marked *con Sordino* (with mutes). The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and articulation marks.

Flauto I. II.
Oboe I. II.
Clarinetto I. II.
in B.
Fagotto I. II.
Corno I. II.
in Es.
Clarino I. II.
in C.
Timpani
in C. G.
Trombone {alto.
tenore.
Trombone basso
e Contrafagotto.
Largo.
con Sordino
Violino I.
Violino II.
Viola.
Uriel.
Raphael.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Violoncello.
con Sordino
Basso.
Largo.

2.led: Den første tone ...

I "Die Schöpfung" er den allerførste tone et C. Den "elementære" tone iflg. konventionen. De hvide tangenter, musik uden tilføjelse af fortegn. Den ukomplicerede glæde – også den rene triumf - hedder C-dur. Stillet over for c-mol, som er den tragiske toneart. Men hér er den første tone kønsløs. Der er ikke nogen klangens og kønnets fylde i form af dur- eller mol-terts. Altså kønsløst og formløst, men bestemt ikke udtryksløst. (Musik kan aldrig være udtryksløs. Udtryksløsheden er selv et udtryk.) Det, vi hører, er på én gang mægtigt og livløst. Det er overvældende, vi kan ikke modstå det, men heller ikke finde mening i det.

Det er nærliggende at jævnføre begyndelsen på Wagner's "Das Rheingold". Hér vælger komponisten simpelthen den dybeste tone, orkestret kan yde: det dybe E_b i kontrafagotten. Men da som udspring for organisk bevægelse, som rod for vækst. Hos Haydn *står* det der bare som en gold og uformelig blok: Intet vokser frem deraf. Det er retningsløst. Et nødvendigt udgangspunkt for desorientering. Roden til alt roderi.

3.led: Fremstillingen af Kaos før ordet

Stilheden *efter* musikken er altid en anden end stilheden *før* musikken. Ja, den lyder anderledes. Det gælder også stilheden *efter* musikken *midt* i musikken. Stilheden efter en sats, en frase eller som hér: blot en enkelt klang eller en enkelt tone. Og den stilhed, der brydes af det mægtige og voldsomme, er en ganske anden den stilhed, udbruddet bagefter lader os tilbage i.

Og så er stilhed ikke det samme som lydløshed. Digterne har fortæller os det, hvis vi ikke selv hører efter: Stilheden i skoven

betones ved dros lens triller i tykningen. Hundeglam fra en fjern landsby gør ikke stilheden mindre, tværtimod. Selv en bil kan passere, hvis den blot er svag nok og – især – fjern nok. Musikken er vidunderligt medium for stilhed. Ikke kun – slet ikke – fordi det kun er i musikken, der findes generalpauser. Nej, musikken indlader sig med et paradoks af den type, vi formulerede ovenfor: Musikken udmaler stilheden v.hj.a. lyd.

I en sådan stilhed, efter den første tone i “Die Schöpfung”, får musikken tonekøn. Mol, javist – og dog? Efter C og Es følger As – altså As-dur? Først idet musikken omsider – i det mindste for en stund - kommer i bevægelse, er det entydigt mol.

Som sagt ovenfor: Den klingende musik er ikke produktet af sin virkeliggørelse. Den *er* sin virkeliggørelse. Den er ikke resultatet af en skabelsesakt. Den *er* skabelsesakten. Den er bevægelsen selv snarere end et objekt, der bevæger sig. Den er stofskifte, før den er stof. Et skift fra mol til dur (brat eller formidlet) er et skift fra en musik, der bevæger sig i mol, til en musik, der bevæger sig i dur.¹⁴

Som sådan kan musikken ikke fremstille skabelsens forandring *ex quo – ad quid* som en overgang fra en kaotisk *tilstand* til en ordnet *tilstand*. Den må træde frem som et skift fra en slags *bevægethed* til en anden. En overgang mellem to former for stofskifte, mellem to former for liv. Fra en bevægelse, der af grundkarakter er kaotisk, til en bevægelse, der af grundkarakter er ordnet.

Det vil sige, de genuint musikalske virkemidler råder Haydn først over, når musikken ikke blot formulerer sig i successioner, men bevæger sig – især bevæger sig *melodisk*. Det går umådeligt langsomt – hvilket i sig selv truer melodien som melodi. Skønt uanstrengt, så dog krybende: altså uden kraft. Allerførste gang smeltende bort, så strygerlinjen *con sordino* t.3f. knap nok kan siges at blive afbrudt af

¹⁴ ”Bevæge sig” i dur eller mol er noget, musikken gør for så vidt den ”står” i dur eller mol. Hvad der ligger i disse formuleringer, lader vi ligge hér.

blokken t.5. Det bliver aldrig til hele melodier, hele fraser, kun stumper, sætninger, der ikke orker at gøre sig færdige. Mange kromatiske trin: melodiens mindste mulige trin, dertil tonalt desorienterende (se nedenfor).

Langsomheden indebærer også, at det mest elementære livsprincip *pulsen* er fraværende eller i det mindste mangler den fremdrift, der udgår fra skelneligheden mellem arsis og thesis. Første gang musikken i øvrigt er kommet i *flow* – og dertil står i dur – sløres accenterne i strygerne (t.28f., se i øvrigt p.25-26).

Tonalitet og harmonik – kaotisk taget

Hvad der er det store ”kaotificerende” virkemiddel”, er Haydn sig naturligvis helt bevidst. Til vennen, den svenske diplomat *Frederik Samuel Silverstolpe*, siger han: ”Selvfølgelig har De lagt mærke til, hvordan jeg undgår de resolutioner, der umiddelbart forventes. Forklaringen er selvfølgelig, at der ikke findes *form* endnu!”¹⁵

Haydn sigter først og fremmest til den harmonisk-tonale udvikling. Hvad det indebærer, iagttager vi simplest i regulært skuffende kadencer som i t.4-5 (i forbindelsen *cm*: D-Ts/3) og t.8-9 (i forbindelsen *gm*: DD-Ds/3). Man har dog lov at sige, at stedfortræderakkordernes omvendning til sekstakkorder og *subito*-virkningen flytter udtrykket et stykke på skalaen fra det blot ”skuffende” i retning af det mere desorienterende og eventuelt chokerende. Den første regulære hel slutning nås først t.21 og da formedelst den bratte overgang – det sker i løbet af én takt – fra Es-dur til SS-tonearten D_b-dur.

I funktionsharmonikken har akkorderne kun funktioner, for så vidt de grundlæggende er relateret til - og lader sig høre i orientering ud fra

¹⁵ Temperley, Nicholas: *Haydn: 'The Creation'*. Cambridge University Press 1991, p.32.

- et tonalt *centrum*. Men også dette grundforhold kan forvaltes ”kaotisk”. Den bratte forlægning af det tonale centrum i t.21 repræsenterer én sådan virkning. Imidlertid kan centret også snarere end egentlig at forlægges gøres tvetydigt, sløres eller for en stund sågar suspenderes. Noget af det nærmeste vi kommer et sådant episodisk bortfald af tonal orientering før Wagner (eller er det Berlioz?) hører vi i t.35f. Det varer kun fire takter, hvilket dog i *largo* svarer til op imod tyve sekunder. Men læg mærke til, hvilket helvede det er, der bryder løs, når ankeret omsider i t.39-40 får fat i noget: Jo, vi er kommet tilbage til c-mol. Vi ved nu, hvor centrum er, vi placeres selv i centrum – af Helvede. Og – viser det sig – hér begynder reprisen (se eks.5). Men repriseansatsen erstatter den døde ”blok” i t.1 med en ”maskinagtig” banken. – At der, selv hér, er tale om en ”logisk”, klar, klassicistisk fremstilling af det infernalske, viser sig i den storformale disposition: ved, at det ”største” kaos, det fuldstændige tab af orientering, storformalt indtræder på et sted, der deler satsen efter det gyldne snits proportioner.

Harmonisk affinitet har siden renæssancen på det nøjeste været forbundet med dissonansvirkningen. For så vidt dissonanserne i funktionsharmonikken er affinitive (spændingsdannende), trækker de på referencen til et tonalt centrum, men bidrager også til identifikationen af dette. En dominant bliver som bekendt endnu mere ”dominantisk” ved at blive tilføjet en septim. Lige som en subdominant ved tilføjelse af en sekst får den affinitet til dominanten, den i udgangspunktet ikke har. Imidlertid kan dissonansdannelsen også spilles ud imod identifikationen af det tonale centrum. Det er som bekendt, hvad Wagner gør i begyndelsen af forspillet til ”Tristan und Isolde.



Eks.2

Som blot intervalstruktur er Tristan-akkorden ikke specielt dissonantisk. I den rette dur-toneart vil den eksempelvis kunne fungere som ufuldkommen D_9 , i den rette moltoneart som S_6 . Det er konteksten, der gør det. Og når Tristan-akkorden med rette betragtes som en slags musikhistorisk "begivenhed", lokaliseret til et sted i et partitur, skyldes det, at den forlener høj dissonansgrad med manglende dissonansaffinitet og manglende orientering i forhold til et tonalt centrum. (Akkorden dissonerer, men hvor vil "det" hen? Hvor søger "det" opløsning?)

Det er imidlertid omtrent det samme, der rører sig i "Vorstellung des Chaos" t.5-6:

Eks.3

Den ”sære” akkord er den samme hos Wagner og hos Haydn. Og begge gange indtræder den, idet den rene strygerklang overbygges med træblæserklang. Opløsningen er også den samme. Vel, hos Haydn opløses $F_{\#}$ ikke som hos Wagner opad til G (grundtonen i c-mols dominant), men nedad til F (septimen i dominanten).¹⁶ Wagner’s opløsning sker via et langt forslag for kvinten ($C_{\#} \rightarrow D$) til dominantseptimakkorden. Hos Haydn er der ikke noget forslag, men dominanten er til gengæld en uforkortet fem-klang.¹⁷ Dertil kommer, at ominstrumenteringen hos Haydn – fra ren strygerklang til strygertræblæserklang – udvirker, at akkorderne knap nok *forbinder sig* med hinanden, men blot *afløser* eller sågar *overlejrer* hinanden.

I vort eksempel har vi jævnført Haydn- og Wagner-akkorderne under anvendelse af den *anden* forekomst af Tristan-motivet. Da er ikke blot intervallerne, men også tonehøjderne de samme. Til gengæld er det indledende sekstspring hos Wagner en stor sekst $h-g_{\#}^1$, hvor akkorden på det tilsvarende sted hos Haydn befatter sig med en lille sekst $c^1-a_b^1 (= c^1-g_{\#}^1)$. Men i den *første* forekomst af motivet er seksten en stor sekst. Se eks.2.

I det hele taget er dissonansniveauet i ”Chaos” meget højt. Exceptionelt højt for sin tid, vildt kontrasterende til resten af værket. Enkelte gange iværksættes dissonansen på en sådan måde, at betegnelsen ’dissonans’ bør tages i sin bogstavelige betydning, altså som ”mislyd”. Sammenstødet t.29,4 mellem C_b i træblæserne og B_b i 1.horn (se eks.4) opfylder ikke nogen læreogsstandard. Det er et af

¹⁶ ’Opløsning’ er ikke en helt træffende term, for så vidt vi først tyder opløsningen retrospektivt. Vi hører først, hvad akkorden vil, når vi lidt efter har hørt, hvad den ville.

¹⁷ På Haydn’s tid er den dominantiske femklang for øvrigt endnu en sjældenhed, en særlig effekt.

de særlige steder, hvor tilhøreren fristes til at tro, at ”nogen spiller forkert”. Ellers betjener Haydn sig overalt af dissonans og kromatik som det elementære smerteudtryk, det har været i det mindste siden Monteverdi. Det gælder i emphatisk forstand tutti-akkorderne på fuldtakt i tt.22-23. Eller t.7, hvor den omtalte dominantfemklang i t.6 opløses til en tonika med firdobbelt forslag over tonikas terts. Den gennemkromatiserede linjeføring i strygeorkestret t.16-20 lyder som et fuldgyldigt – men altså nok så ”profetisk” – Wagner-citat.

Instrumentationen – kaotisk taget

Instrumentationen er et kapitel for sig, hvilket er sjældent i orkesterværker fra en tid, hvor den angiveligt opfattes som hørende til de mere håndværksmæssige sider af kompositionen. Tag igen énklangen på C i den allerførste takt (eks.1): Alle strygere er placeret på c^1 eller dybere, mens den ene fløjte, alle oboer og alle klarinetter ligger på c^2 (1.fløjte spiller c^3). Klangens smelter ikke symfonisk sammen, den ”spalter”.

Noget lignende hører vi i t.6, hvor den flere gange omtalte femklang alene lader fagotten om at sætte grundtonen som bastonen – og det kun i et kort øjeblik. Uden fagotten, som netop ikke er integreret i tutti-klangen, høres denne som terts-kvartakkord med tertsen (ledetonen) og nonen alene repræsenteret i blæserne, septimen alene i strygerne. Tjajkovsky?

I t.32 er der et hul på $2\frac{1}{2}$ oktaver mellem (solo)kontrabassen og de høje strygere. Alle andre instrumenter pauserer. Tomrummet mellem højt og dybt – tonesætningen af tomheden mellem himmel og jord – tydeliggøres, idet klarinetten netop har gennemløbet (en del af) det i den forrige takt. Spaltningen svækker også tydeligheden af akkordfunktionen - der er tale om $\underline{E}_s: S^{\circ}_6$ – hvorved 2.Violin og Viola snarere står frem som blotte sekundsammenstød. – Bemærk i øvrigt,

hvorledes cello og bas i denne sats arbejder uafhængigt af hinanden i et mål, som ikke er set før i musikhistorien – ja, som vi knap nok træffer hos Beethoven?

En særlig virkning iagttages t.28f. Hér kan det være lærerigt at kaste et indledende blik på klaverudtoget for at se, hvor *meget* instrumentationen betyder:

The image shows a musical score excerpt from a symphony. It consists of two systems of staves. The first system (measures 27-28) includes a piano part (treble and bass clefs) and woodwind parts for Oboe (Ob.) and Clarinet (Clar.). The piano part features arpeggiated chords with markings like 'fz' and 'f'. The woodwind parts have markings like 'f' and 'p'. The second system (measures 29-30) continues the piano part with arpeggiated chords and woodwind parts. The piano part has markings like 'fz' and 'f'. The woodwind parts have markings like 'f' and 'p'.

Eks.4

For første gang ser det ud til, at satsen flyder jævnt takket være arpeggio-sekstolerne, det er hvad klaversatsen indikerer. Men i partituret - for øret - er det klart, at det splitter (se eks.5):

Arpeggio'et spilles ikke af strygere, men alene af 2.klarinet. Samtidig går hele strygergruppen – hér som flere andre steder i satsen - sammen i en ganske særlig effekt, som et klaverudtog ikke kan gøre rede for: Akkorderne på 1. og 3. slag i hver takt sættes an en sekstendedel "for tidligt", crescenderer i det korte stræk hen til betonet tid og forsvinder brat efter slaget. Det minder mest om en "vrængen". Men i alle tilfælde omsættes energien på samme måde, som når noget "maser" på noget, eller når nogen stødvist flytter på noget tungt.

Musical score for measures 27-29. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl., Ob., Cl., Fg., Cor. (B♭), Tpe (C), Timp., Poni., VI., and B. The Flute staff has a dynamic marking of *f*. The Clarinet staff has a dynamic marking of *f*. The Bassoon staff has a dynamic marking of *f*. The Trombone staff has a dynamic marking of *f*. The Timpani staff has a dynamic marking of *f*. The Percussion staff has a dynamic marking of *f*. The Violin staff has a dynamic marking of *f*. The Viola staff has a dynamic marking of *f*. The Violoncello staff has a dynamic marking of *f*. The Bass staff has a dynamic marking of *f*.

Musical score for measures 30-31. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl., Ob., Cl., Fg., Cor. (B♭), Tpe (C), Timp., Poni., VI., and B. The Flute staff has a dynamic marking of *f*. The Oboe staff has a dynamic marking of *f*. The Clarinet staff has a dynamic marking of *f*. The Bassoon staff has a dynamic marking of *f*. The Horn staff has a dynamic marking of *f*. The Trombone staff has a dynamic marking of *f*. The Timpani staff has a dynamic marking of *f*. The Percussion staff has a dynamic marking of *f*. The Violin staff has a dynamic marking of *f*. The Viola staff has a dynamic marking of *f*. The Violoncello staff has a dynamic marking of *f*. The Bass staff has a dynamic marking of *p*. The number 30 is written at the end of the system.

Eks.5

Vi har allerede (s.22) omtalt de ”maskinagtige” bank, der indleder reprisen t.40. Snarere end at spille på modsætningen mellem liv og død – som netop hører Livet og altså det dødelige til – er udtrykket a-organisk eller anti-organisk: det er ufølsomt over for selve dimensionen liv-død.¹⁸ – En tilsvarende ignorering af de energetiske love, som musikken må forholde sig til, hvis dens bevægelser skal være organiske, træffer vi fx i t.44f. (se eks.6), hvor akkorder på én hel takts varighed eksponeres af strygerne i fire plus fire ottendedele i h.h.v. *f* og *p*. De bratte dynamiske skift motiveres hverken af nogen melodisk linjeføring eller af noget som helst andet i konteksten. Og ottendedelene spilles – hér som flere andre steder – én ad gangen og ikke i grupper på to eller fire. Det er til dels et spørgsmål om opførelsen af værket. Men kun til dels. Og jeg har endnu ikke hørt en opførelse, der ikke netop pointerede denne virkning: Når alle ottendedelene i det langsomme tempo spilles ens - som slag fra en metronom – minimeres eller bortfalder den metriske energi, dvs. iagttagelsen af tung og let tid og de dermed forbundne affiniteter (dvs. optaksvirkningerne i videste forstand).

¹⁸ Et eksempel på en sats, der i sin helhed eksponerer en kamp mellem det organiske og det anti-organiske er 1.sats af *Carl Nielsen's 5.symfoni*. Nielsen komponerer angiveligt under indtryk af 1.verdenskrig, men modsætningen mellem den moderne maskinverden og det fynske landsogn er en lige så nærliggende association.

40 Volles Orchester. Fl. Ob. Fag. Vcello.

44 Klar. Fl. Fl.

Eks.6

4. Enden på begyndelsen

4.led: *"Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde; und die Erde war ohne Form und leer; und Finsternis war auf der Fläche der Tiefe."*

Efter den rent musikalske - altså tekstløse – fremstilling af Chaos følger de første ord om begyndelsen reciteret af ærkeenglen Raphael. Stemmen er en bas, og værdigt, næsten tungt skridende i fjerdedele berettes om skabelsen af himlen og jorden – en tildragelse, der som omtalt nok går forud for, men ikke er skabelse i samme afgørende forstand som skabelsen af Lyset. Tonearten er stadig c-mol, men følgende en klassiske recitativ-formel afleveres replikken på en dominant til det efterfølgende korafsnit, som står i Es-dur. Omhyggeligt undgås durkarakteren før korets indsats, idet recitativet selv går til es-mol (som jo deler dominant med Es-dur). Det sker med

en stærk fremhævelse af den terts (G_b), som i det væsentlige afgør *den* sag.

5.led: ”*Und der Geist Gottes schwebte auf der Fläche des Wasser*”

Forskellen mellem dette afsnit og det foregående er stor. Et skift til det koriske fra det recitativiske. Til lys stryger- og korklang fra mørk bastone. Til dur fra mol. Bevægelsen nu i ottendedele, hvor recitativet i hovedsagen bevægede sig i fjerdedele. Og endnu svagere: strygere nu i *pp sotto voce*.

Som i t. 44 og andre steder (se p.28): otte helt ens strygerakkorder i hver takt. Men nu ganske uden indre kontrastdannelser og meget tyndere instrumenteret. Ottendedelpulsen *høres*, men fremkalder ingen metriske energier. Nodeværdierne i korafsnittet er kortere end i det foregående recitativ, men satsen er afgjort ikke mere bevæget. Hvis udtrykket tør kaldes æterisk, passer det i alt fald godt med teksten: Musikken tonesætter ikke lyset over for – eller stillet *over* – mørket (den modsætning er netop ikke oprettet endnu), men om mørket over for den ånd, der vel er svævende, men ikke levende i den forstand, vi kender til liv. Derimellem – mellem verdensdybet og Guds ånd - dér hvor verden bør være, men endnu ikke er at finde – er der intet.

6.led: ”*Und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward ...*”

”Det blive Lys”: Hér ”sker det”. Men det, der sker er ganske ejendommeligt. Hvad vi *hører*, er så langt, som tænkes kan, fra det, de fleste tænker de vil høre: den malmfulde, myndige røst fra majestæten før alle majestæter, der giver sit bud. Replikken er ikke tillagt nogen solist. Korsatsen fortsætter som før, kun en anelse mere ”talenært” – en anelse tættere den recitativiske tekstur – idet den *a capella* veksler med strygerakkorderne. Nodeværdierne er hurtigere, karakteren altså lettere, mindre højværdigt. Replikkens melodiske bevægelse fra C til F *er* allerede besørget af orkestret takten før. Selv funktionsskiftet Cm: T-S, som ville have gjort det ud for en ganske effektiv harmonisering af replikken med skift på højtonen F og ordet ”Licht” (eks.7, a-varianten) er allerede gennemført af orkestret (eks.7, b-varianten):

Handwritten musical score for the text "und Gott sprach: Es werde Licht,". The score is divided into two systems, (a) and (b).

System (a): This system contains a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a common time signature. The lyrics are "und Gott sprach: Es werde Licht,". The piano accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature. It features chords with "+" signs, likely indicating fingerings.

System (b): This system contains a piano accompaniment. It is written in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features chords with "+" signs, likely indicating fingerings.

Altså: Der er ingenting, der flytter sig. Klart nok er begivenheden selv - Lyset - en større begivenhed end talen, der byder begivenheden at ske. Men hér er talen næsten intet.

Hvad betyder det? Hvorledes skal vi høre det? Hvad foregår der?

Én tolkning: Der er jo ingen "kommunikation". Talen er ikke Guds tale med eller til nogen, men snarere "for sig selv". Når en gud skaber en verden, er han for vort øre mægtigere, når han hvisker, end når han råber, omtrent som trylleslaget for vort øje er mere magisk, når det sker med stav end – skal vi sige - med kølle. Derfor er begivenheden, Guds bud, i sig selv så effektløst dæmpet i sit udtryk. – Denne udlægning holder et stykke vej, men belyser ikke det sære forhold, at replikken – Guds bud i direkte tale – ikke synges af en solister, men af koret.

Så meget mere sært, som alle de følgende skabelsesbud i "Die Schöpfung" gives recitativisk – og både værdigt og djærvt - i de tre gennemgående solistpartier: ærkeenglene Gabriel (sopran), Uriel (tenor) og Raphael (bas).¹⁹ Eller også er dét pointen: Allerførst – sådan må vi tænke det – er Gud "blot" ånd. Han er overpersonlig, er ikke noget subjekt. Hvad vi hører, er altså – med en for moderne begreber paradoksal formulering - en "objektiv" fremstilling af direkte tale.²⁰ Men når der med Lyset er blevet plads til *os*, bliver Gud også selv en person, der kan betragte sit værk, anerkende det – senere sågar hvile fra det - og give sine bud i en modus, vi kender til: som direkte tale, reciteret som ord af mands mund.

¹⁹ Hvad enten sopranpartiet "Gabriel" synges af en dreng eller en kvinde, er figuren Gabriel en yngling.

²⁰ Omtrent som i græsk korlyrik. Denne reference har jeg fra Jørn Erslev Andersen.

7.led: "... *Licht*"

Lyset er øjeblikkeligt over alt. Men straks efter begynder det at løfte sig. Klangrummet udvides opefter. Lyset *fylder* altså rummet nedefra. Det er jo ejendommeligt: lyset *kommer* vel oppefra? Javist, men nu er der for første gang plads til *os*. Med lyset er der skabt "op" og "ned". Lyset kender vi, for så vidt det falder på os og på det, vi ser. Og vi ser nedefra: Vi ser lyset *løfte* sig.

Når lyset efter to takter er bredt helt ud over os - bortset fra fløjten går ingen instrumenter herefter højere, og C-durakkorden forlades omsider - da når også bevægelsesenergien sit maksimum: ottendedelspulsslaget i strygerne overgår til sekstendedele.

8.led: "*Und Gott sah das Licht, dass es gut war; und Gott schied das Licht von der Finsternis.*"

Sådan synger Uriel, og han afventer ikke en slutakkord over en hel takt, en fermat eller deslige, Allerede midt i takten tager tenorrecitativet over efter den afsluttende tonika. 'Uriel' betyder "Gud er mit lys". Straks – på ordet 'Gott' – markeres dur-tertsen, triumferende i sin kontrast til basrecitativets afsluttende markering af mol-tertsen.

I afgørende forstand er verden i orden nu. Den er blevet et sted at være. Den mangler i hovedsagen blot at blive bevokset, befolket og beboet. Derom handler resten af "Die Schöpfung". Verden, som vi kender den, rekonstrueres i et afbalanceret tonesprog, der imidlertid -

i al sin klassicistiske "normalitet" - får sin særlige belysning ved det Kaos, der gik forud.

Dog, *manglede* der ikke én ting i "Vorstellung des Chaos"? Der har formentlig også været *uskønt* i Chaos. Men det er det eneste, Haydn ikke kan vise, hvis hans fremstilling skal være sand, således som Heidegger tænker det: "Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit west."

Skabelsens parametre - i Skabelsesberetningen og i ”Vorstellung des Chaos

<i>Chaos – før Skabelsen</i>	<i>”Die Vorstellung des Chaos”</i>
Det ”kønsløse” (>< det kvalitativt duale)	Fravær af tonekøn dvs. fravær af det ”kønnede” udtryk.
Det uklare og flertydige (>< klarhed og entydighed)	I flere henseender. Især dog harmonisk-tonalt og metrisk.
Stilhed som tomhed (>< substantiel stilhed)	
Dysfori (>< eufori)	I flere henseender. Simplest dog i forholdet dur-mol og konsonans-dissonans
Det ubevægede (>< det bevægede)	Den slæbende bevægelse. Melodien, der er så langsom – og så kortvarig – at den næsten ikke bliver til bevægelse.
Det ”a-organiske” (>< liv-død)	Banken. Maskinmæssige accenter. Blokdannelser.
Livløshed (>< liv)	Fravær af puls. Fravær af arsis-thesis.
Desorientering (>< orientering)	Fravær af tonalt centrum. Bevægelsen går i en anden retning, end den der lægges op til.
Det hybride (>< syntesen)	Sære afvigelser fra symfonisk sammensmeltning af klangen
Tomheden mellem verdensdybet og Guds ånd svævende over vandene	Spaltning mellem højde og dybde i klangen

Haydn som europæer i Ungarn. Efterskrift

”Begyndelsen på Skabelsen” blev oprindelig præsenteret i foredragsform i forbindelse med en konference i Budapest, marts 1998, betitlet ”Rødder”. Som sådan var det naturligt at supplere diskussionen af ”Die Schöpfung” med nogle bemærkninger om Haydn’s position på det ungarske slot Esterhaza: som stedbundet europæer. Disse bemærkninger er hér placeret som efterskrift.

Franz Joseph Haydn (1732-1809). Hans værker allerede i samtiden opført over alt i Europa. Han selv fejret som tidens universelle musikalske personlighed. Dekoreret af Europas fyrster, æresdoktor ved adskillige universiteter og akademier.²¹ Opsøgt af kunstnere fra hele Europa.

Født i Rohrau i Kärnten 1732. Østrigsk, javist. Men som bekendt også ”Europas smeltedigel”. Selv hans navn er internationalt. Der er vist nok otte forskellige bud på navnets herkomst.

Da Haydn i 1790 står over for sin første rejse til England – han skal bl.a. udnævnes til æresdoktor i Oxford – bliver han spurgt, om han ikke er ræd ved opholdet: han taler jo ikke engelsk. Haydn svarer: ”Nej, min musik forstås af alle!” Haydn accepterer altså, at det er vigtigt at blive forstået i det fremmede, men nærer i så måde tiltro til egen kunst. Det gøre han allerede med rette, for så vidt tonesproget på den tid er internationalt i en grad, som det vel aldrig før eller siden har været det. Men hvis sproget formes af dem, der taler det med vægt, er sprognormen også Haydn’s personlige dialekt.

Rejsen til England er den nu 58-årige europæers første rejse uden for en cirkel med en diameter på 2-300 kilometer med Wien som

²¹ Hans forlægger – og han selv – også økonomisk velhonorert. Endnu i dag har musikforskerne ikke afsluttet sorteringen af værker, der for fortjenestens skyld blev udgivet som værende af Haydn, og dem der ovenikøbet er det!

centrum. Hvor lever og virker han da? I 25 år som embedsmusiker hos den ungarske fyrstefamilie *Esterházy*. Haydn ankommer i 1761 og er kapelmester 1766-90. Et enestående kasus i europæisk musikhistorie. I året 1766 (året for Haydn's tiltrædelse) lader fyrsten sit nye palads *Esterháza* opføre syd for Neusiedler See.²² Der er angiveligt tale om et jagt- og sommerslot, men det bliver hurtigt til ophold på over halvdelen af året. I dag kaldes slottet "Det ungarske Versailles".²³ Arkitekturen er dog nærmere (det noget mindre!) Schönbrunn. Der er 126 værelser, to teatre plus et dukketeater. Især park- og naturanlæggene har været fantastiske.

Denne åbenbart velhavende familie – formentlig rigere end den habsburgske kejserfamilie, den protegerede - elskede over alt andet *musikken*. Og man har tydeligvis ikke sparet på udgifterne til operaproduktioner, permanente ensembler, hofballer, kirkelige fejring og ikke mindst solistengagementer (herunder fx tidens fineste italienske sangere). En god del af musikken blev komponeret til lejligheden af kapelmesteren, altså Haydn, hvem det i øvrigt påhvilede at tage sig af to ugentlige operaforestillinger og to ugentlige (kammermusikalske) "akademier". *Nicolaus Esterházy* (-1790) var musikalskeren over alle. Da han samtidig ikke ønskede at rejse til Wien mere end højst nødvendigt, måtte han overflødiggøre rejserne, hvad angik det musikalske udbud. Det lykkedes i høj grad. I dag er det fristende at sige, at hvis Wien var Europas musikby nr.1, så lå nr.2 ikke langt derfra. Bortset fra – naturligvis – at Wien netop var en by med et offentligt musikliv. Skønt det langt fra var alle, der havde råd til at være med, og skønt det langt fra bare var et spørgsmål om at have råd, har musiklivet i Wien haft en urban offentlighed, der ikke modsvares af noget på Esterháza. Dér skete alt i privat regi. Der kom

²² I dag ligger slottet kun *lige* på den ungarske side af grænsen til Østrig. Den gang gik grænsen længere vest på.

²³ Ikke blot af ungarene selv. En samtidig franskmænd rapporter: "Kun Versailles kan måle sig med dette slot!", rapporter en samtidig.

mange og hørte på. Men hvis dét gør det til en offentlighed, har det i alt fald været en ”indbudt offentlighed”!

Haydn trivedes: ”Min prins [fyrste] var altid tilfreds med mine værker. Jeg fik fuld frihed til at gøre mine eksperimenter ... Jeg var afskåret fra omverden og *måtte* nødvendigvis blive original!” Kokterer han? Vist er det i alt fald, at Haydn midt i sin provins som ingen anden bidrager til etableringen af en slags ”tone-sprognorm”, der på en måde gælder i over 100 år, hvad enten den så forvaltes i al bogstavelighed, med distance, med ironi eller i udtrykkelig overskridelse. Samtidig er han mere lydhør over for sin tid end de fleste. Haydn skaber strygekvarteret som genre. Men allerede i første halvdel af 1780’ere – og da netop i kvartetterne – hører vi på det tydeligste Haydn’s inspiration fra den 24 år yngre Mozart, som Haydn første gang træffer i 1781.

Efter fyrst Nicolaus’ død i 1790 flytter Haydn til Wien, hvor han bliver boende til sin død i 1809. Opholdet afbrydes i princippet kun af de to Englandsrejser 1790-92 og 1794-95.