

SANG

Årg. 4 • 2023



Sang

Årg. 4 · 2023

Redaktion Lea Wierød Borčak
Uffe Holmsgaard Eriksen
Fedja Wierød Borčak

Adresse Skejby Vænge 289, DK-8200 Aarhus

Mail redaktion@tidsskriftetsang.dk

Hjemmeside www.tidsskrift.dk/SANG

ISSN 2597-0518

Om tidsskriftet Tidsskriftet SANG er et forum for kritisk refleksion over sang som udtryksform. Vi bringer både forskning i og formidling om alle typer af sang fra alle faglige vinkler.

Manuskript SANG modtager mange typer indlæg, f.eks. artikler, anmeldelser, interviews og kommentarer. Se <https://tidsskrift.dk/SANG/about/submissions>

Forsideillustration Simon Væth

Støtte Tidsskriftet støttes af Statens Kunstfond.



”Uden indre Logik”

Organicisme, *Neo-Riemannian Theory* og Hilda Sehesteds sange

I Sangene til Klaver kommer Frk. Sehesteds lyriske Evne mere umiddelbart frem. Men ogsaa her er det den sluttede, afrundede Helhed, det kniber med. Hun modulerer op og ned uden indre Logik og gør i Stedet for den store Gestus smaa yndefulde Krumspring. (*Politiken*, 26. marts 1915)

Citatet stammer fra en anmeldelse af Hilda Sehesteds kompositions-koncert den 25. marts 1915 i Studenterforeningens Store Sal. Koncerten rummede både orkesterværkerne *Suite for Kornet og Orkester*, *Mosekonen brygger*, *Lygtemænd* og *Rhapsodi* samt 11 forskellige sange (Ahlgren Jensen 2019, 63). På dette sted i *Politikens* anmeldelse, hvis forfatter blot signerer sig ”Ax.” (formentlig Axel Kjerulf), er netop orkesterværkerne blevet omtalt med følgende ord:

Frøkenen mangler i nogen Grad Evnen til at føre de store Linjer igennem, til at aande og føle sin Musik i de store Aandedrag; det meste bliver til smidige, snurrige og lidt stakaandede Smaating. (*Politiken*, 26. marts 1915)

Ifølge anmelderen mangler musikken altså kvaliteter, der omtales med vendinger som ”de store linjer”, ”de store åndedrag”, ”den store gestus” og ”indre logik”. Det er en pointe, der er helt typisk for tidens reception af kvindelige komponisters musik: Nok formår de nu og da at komponere fine lyriske sange, men den større formbehandling og den store sammenhæng er, ifølge disse mange anmeldelser, uden-

for kvindens kompositoriske rækkevidde. Sehesteds musik beskrives som gørende "smaa yndefulde Krumspring", og i dag undgår man ikke at bemærke, at det er en åbenlyst kønnet beskrivelse og nedvurdering. Sprogbrugen i anmeldelsen maler et kønsstereotypisk billede af en kvinde, der ligesom vimser rundt på må og få. Kønt er det måske, men nogen større værdi har det altså ikke, mente anmelderen.

I denne artikel ønsker jeg at undersøge denne kønnede reception af Hilda Sehesteds musik og den fordring om "indre logik", der ligger bag den. Bag ovennævnte anmeldelse ligger nemlig mere end et tidstypisk kvindesyn. Anmeldelsen er også et eksempel på den i musikkritikken og musikanalysen vidt udbredte *organicisme*. Organicisme kan forstås på forskellige måder, hvilket vil blive udfoldet i artiklen, men oftest betegner termen den musikæstetiske position, at et værk bør have en "organisk" karakter ved at udvise en særlig *sammenhæng, enhed, integration mellem del og helhed* eller en særlig *udvikling fra en kim*. At anmelderen her kobler sangenes (angiveligt) manglende organiske karakter sammen med komponistens køn, er langt fra enestående, som allerede nævnt. Tværtimod er det en tilbagevendende trope i tidens musikkritik. Efter en opførelse af Sehesteds *Strygekvarteret* i G-dur i 1916 hed det f.eks. i *Berlingske Tidende*, at "Frk. Sehested ynder at arbejde med de smaa Linier, hvad der kan hindre Overblikket" (*Berlingske Tidende*, 14. april 1916). Ligeledes manglede Nancy Dalbergs *Symfoni ifølge Hovedstaden* "tematisk Storhed" (*Hovedstaden*, 15. marts 1918), mens den ifølge *Politiken* (Axel Kjerulf igen) ikke dannede "nogen Helhed, og man søgte forgæves efter Sammenhængen" (*Politiken*, 15. april 1918). Dalbergs *Strygekvarteret nr. 2* i g-mol blev beskrevet af Sophus Andersen således: "Motiverne er korte, og Behandlingen viser kun ringe Overlegenhed. Fruen véd ikke rigtig, hvad hun vil. Undertiden staar det hele stille, saa kommer der kønne Enkeltheder, saa snupes Slutningen af – den poetiske Aare er løbet tør" (*København*, 14. januar 1922).¹ Også *Nationaltidende* skrev om kvartetten at "[d]er er gjort saa omhyggeligt Rede for en Masse Enkeltheder, at derved Helheden gaar tabt og – da alle fire Dele er temmelig vidtløftige – ogsaa ofte Traaden. [...] Det lange Aandedrag, som Andanten anlagde, kunde derimod ikke gennemføres" (*Nationaltidende*, 14. april 1922). På sin vis er det mere sjældent, at også vokal-musik – i dette tilfælde Sehesteds sange – omtales som manglende

1 Samme karakteristik af Nancy Dalberg findes den dag i dag(!) på hendes side på *komponistbasen.dk*: "Hendes forkærlighed for motiver bygget op af tonegentagelser og drejebevægelser der ikke fører nogen steder hen, får musikken til at virke jordbunden og ukarakteristisk. Man beundrer Nancy Dalbergs g-mol kvartet, men man husker den ikke" (Brincker u.d.).

denne ”helhed”, men det er blot, fordi det allerede blev forventet, at kvinderne holdt sig til den lille sanggenre, hvor blød lyrik snarere end streng logik var antagelsen (Kirkegaard-Larsen 2021). Dette ses f.eks. i Golla Hammerichs forord til Wilhelm Hansens souvenirudgivelse af kvindelige komponisters sange i anledning af Kvindernes Udstilling i København 1895:

Gennemblader man det lille Hæfte, vil det samlede Indtryk sikkert blive som en enkelt Farveskala af blid Lyrik, hist og her tilsat med fornøjeligt Lune eller med klædeligt Skælmeri, oftest dog parret med dæmpet Vemod og stille Resignation. De stærke Overgange, de mørke Farvetoner komme sjældent frem. Paa ægte kvindelig Vis er det Gemyttets bløde Strænge, der tone inderligst og tone længe. – Strænge, som den lette kvindelige Haand just forstaaer at aflokke Stemning og Harmoni. (Hammerich 1895, upag.)

Det er allerede veldokumenteret i forskningen, at kvindelige komponister var ”damned if you do, and damned if you don’t”, som den canadiske musikforsker Eugene Gates har formuleret det:

When a woman composed in the smaller forms, it was said to be proof of her innate inability to think in the larger, more abstract forms; if, however, she wrote man-tone works, it was said that she had betrayed her sexual identity. Put simply, sexual aesthetics allowed critics to attribute both the merits and shortcomings of a woman’s compositions to her gender. It effected not only a double standard but a double bind. (Gates 1997, 64)

Forskningen har dog beskæftiget sig mindre med den fordring om ”helhed”, ”det lange åndedrag” og ”logik”, som går igen i de negative anmeldelser af kvinders musik – og som absolut også findes i negative anmeldelser af mænds musik, men som hos kvinderne altså typisk blev koblet med deres køn.

Formålet med artiklen er derfor tredelt: På den ene side ønsker jeg (i del I) at vise, at nedvurderingen af den kvindelige komponist er tæt forbundet med organicismeparadigmet – eller, sagt anderledes, at organicismeparadigmet i sig selv er kønnet. Når vi taler om de udfordringer, som har spændt ben for den historiske kvindelige komponist, må vi derfor både tale om kønsopfattelser og de værdisystemer, der ligger bag musikalske værdidomme – hvoraf organicisme er ét blandt flere væsentlige. På den anden side ønsker jeg (i del II) at foreslå en gentænkning af organicismen, som trods en belastet historie kan sætte ord på forskellige kvaliteter ved musik (kvaliteter – ikke musikkens ”kvalitet”). Ved at inddrage analytiske tilgange, som er

mere procesorienterede end dem, som lægger sig op ad de "gamle" organicismer, kan man fremhæve nye sider af musikken. Det tredje delmål er at vise, at dette er særlig relevant i Sehesteds musik. Til dette formål introducerer jeg kort til den amerikanske teoriretning *neo-Riemannian theory* (del III), og jeg præsenterer tre korte analyser af tre Sehested-sange (del IV). De tre delmål er tilsammen en kritik og forslag til gentænkning af måden, hvorpå værker ofte værdisættes på baggrund af mere eller mindre skjulte analytiske og musikæstetiske paradigmer med mere eller mindre skjulte kønnede slagsider.

I. Musikalsk organicisme

Blandt flere vigtige tekster om musikalsk organicisme udgør Ruth Solies artikel "The Living Work: Organicism and Musical Analysis" (1980) både en af de tidligste og oftest citerede. I artiklen redegør Solie for to typer af musikalsk organicisme, som begge er meget udbredte i musikkritik og musikanalyse. Fælles for de to typer af organicisme er idéen om, at del og helhed er uløseligt forbundet i det musikalske værk: Delene er betinget af den helhed, de indgår i, og man kan ikke fjerne en del, uden at helheden bryder sammen. Organisk "enhed", idéen om, at "a work of art should possess unity in the same way, and to the same extent, that a living organism does" (Solie 1980, 148), er ifølge Solie blevet et dominerende kriterie for kunstnerisk kvalitet. Idéen er nært beslægtet med idéen om *nødvendighed* eller *uundgåelighed* – altså at kunstværket *nødvendigvis* må være præcis, som det er, fordi det er vokset efter en egen, "indre logik". Ligeledes er det beslægtet med dybdemetaforen, som er grundigt behandlet i Holly Watkins' bog *Metaphors of Depth in German Musical Thought* (Watkins 2011). Watkins optrevler de historiske rødder til idéen om, at den gode musik (og god kunst generelt) indeholder flere lag, og at der "under overfladen" gemmer sig en dybere mening. Det er ofte i disse dybere lag, at kritikeren eller analytikeren finder frem til den "indre" logik og den organiske nødvendighed. Som Solie og Watkins viser, har idealerne om organicisme, enhed og nødvendighed dybe rødder i en idealistisk-filosofisk tradition, der indbefatter f.eks. Leibniz, Kant og Hegel, og som får særlig vægt i musikkens verden med den tysk-romantiske tænkning, hvor bl.a. E.T.A. Hoffmann står som en central skikkelse. Andre forskere nævner gerne Johann Wolfgang Goethe og hans *Urpflanz*-idé som en primus motor for den organiske tankegang (Montgomery 1992; Hestholm 2009).

Så vidt fællestrækkene mellem de to typer af musikalsk organicis-

me, som Solie peger på. Det, der adskiller dem, er deres syn på, hvordan del/helhed-integrationen skal opfattes. I den ene type opfattes musikken strukturelt, dvs. som et givet hele, hvor man på nærmest arkitektonisk vis kan studere, hvordan de enkelte dele fungerer. I den anden type er metaforen om *det organiske* mere åbenlys, idet man forestiller sig, at helheden er *vokset* organisk ud af en kim, et lille frø, som kan være sået i begyndelsen af satsen – et klassisk eksempel er indledningsmotivet i Beethovens 5. symfoni, hvorudfra resten af satsen vokser *naturligt*, ifølge denne opfattelse.

Som musikanalytisk eksponent for den første type organicisme nævner Solie østrigske Heinrich Schenker. Schenker levede 1868-1935, og hans særegne musikteori blev udbredt i USA af hans jødiske elever, der flygtede fra den stigende antisemitisme i Europa før og under Anden Verdenskrig. *Schenkerian Theory* blev med tiden – og især i 1980'erne, da Solie skrev sin artikel – den absolut mest indflydelsesrige musikteori i USA (Kirkegaard-Larsen 2020). Det er derfor ikke overraskende, at Solie fremhæver Schenker. Selvom Schenkers organiske tankegang faktisk er heftigt diskuteret i visse forskerkredse – først og fremmest fordi den amerikaniserede og indflydelsesrige version af Schenkers teorier på afgørende punkter adskiller sig væsentligt fra Schenkers egne teorier, især hvad angår organicisme² – så er han med tiden blevet det klassiske eksempel på musikteoretisk organicisme: "It is nothing new to point out that Schenker is the organicist *par excellence*", som Solie skriver (1980, 151). Hun finder, at Schenkers mest betydningsfulde bidrag til musikanalysen var, at han som den første konciperede en metode til at tilgå det musikalske værk som et samlet hele.³ Schenker mente, at der bag al sand, genial musik – og jeg vender tilbage til genialitetsbegrebet – findes en *Ursatz*, som *genererer* det endelige værk. Enhver detalje i kompositionen er det naturlige og nødvendige udspring af *Ursatz*'en, og denne er i sig selv en udfoldning af *der Naturklang*, den gennem overtonerækken naturgivne durtreklang:⁴ "Even the octave, fifth, and third of the harmonic series are a product of the organic activity of the tone as subject, just as the urges of the human being are organic" (Schenker 1979 [1935], 9).

Selvom den egentligt indflydelsesrige *Schenkerian theory* blev en strømnet, amerikaniseret og strukturelt orienteret videreudvikling af Schenkers idéer, hvori forbindelsen til Schenkers metafysiske ud-

2 Se f.eks. Pastille (1984); Korsyn (1993); Snarrenberg (1994); Duerksen (2008).

3 Se også Polth (2001) for et lignende argument.

4 Hermed også sagt, at moltonearten ifølge Schenker er et eksempel på menneskets kunstige, kreative manipulation af naturen – et møde mellem kultur og natur (se Schenker 1954, 45-54).

gangspunkt var udvisket (Rothstein 1990) – ligesom hans ideologiske og politiske projekt blev det (Cook 2007; Ewell 2020) – er der ingen tvivl om, at den grundlæggende tanke om et totalt integreret musikværk, hvori alle dele har en funktion for helheden, blev og stadig er særdeles dominerende i (men også uden for) Schenkerkredse. Eksempelvis har jeg i en anden artikel påpeget, hvordan Schenker-inspirerede analyser af Carl Nielsens musik ofte konkluderer, at musikken ikke er organisk, simpelthen fordi den ikke kan forklares som et integreret hele i Schenkeranalytisk forstand – dette til trods for, at Carl Nielsen om nogen selv benyttede organiske og vitalistiske metaforer, når han beskrev sin musik (Kirkegaard, under udgivelse).

Solies hovedeksempel på den anden type organicisme – idéen om, at kompositionen gror fra en kim – er den serbisk-amerikanske teoretiker Rudolph Reti. I sin indflydelsesrige bog *The Thematic Process in Music* (1961) forfægtede han sin teori om, at musikalske temaer i "great works of musical literature" (Reti 1961, 4) er forbundne, således at hovedtemaet, eller en del af hovedtemaet, danner grobund for senere temaer. Som titlen antyder, er Reti mere procesorienteret, idet han undersøger, hvordan temaer udvikler sig i løbet af et værk. Der er ikke et givet hele, som hos Schenker (*Ursatz*'en). Dybdemetaforen er indlejret hos Reti: "He [dvs. komponisten] strives toward *homogeneity in the inner essence* but at the same time toward *variety in the outer appearance*. Therefore he changes the surface but maintains the substance of his shapes" (*ibid.*, 13). Hvad der på overfladen kan ligne et kontrasterende sidetema, kan altså ifølge Reti vise sig at være vokset af samme indre essens, hvilket sikrer organisk sammenhæng i værket.

En anden eksponent for den "kim"-baserede organicisme er Arnold Schönberg, som både i sin egen tolvtonemusik, hvor alt voksede ud fra en unik tolvtonerække, og i sine musikteoretiske værker udviser en forkærlighed for denne anden type organicisme. En særlig vigtig tekst i denne sammenhæng er hans tekst om Johannes Brahms og det, Schönberg kalder *developing variation*, udviklende variation, der i al væsentlighed minder om Retis ovenfor beskrevne diktum om enhed i forskellighed via udvikling af motiver (Schönberg 1975; se også Frisch 1982; 1984; Grimes 2012).

Den organicistiske ideologi har en række kønnede slagsider. Disse kommer dels af den til organicismen forbundne genidyrkelse, dels af ophøjelsen af instrumental, absolut musik. Hvad angår det første forhold, fremgår det allerede tydeligt af ovenstående diskussion, at både Schenkers og Retis teorier også er teorier om det musikalske geni samt om vestlig klassisk musiks overlegenhed. For Schenker

kunne kun den geniale komponist skrive musik, der var i overensstemmelse med *Ursatz*'en; ja, faktisk kunne den geniale komponist slet ikke undgå at skrive musik, der på denne måde udtrykte naturens gudgivne orden, idet genialiteten netop bestod i en evne til at hengive sig til og kanalisere det nødvendige (Dubiel 1990). Genialiteten var forbeholdt den tyske eller tysksindede mand, hvilket kommer til udtryk i utallige af Schenkers polemiske skrifter, og især i artiklen "The Mission of the German Genius" ("Von der Sendung des deutschen Genies"; se Schenker 2004 [1921]); at det "tyske" alligevel indebar en række ikke-tyskere som f.eks. Domenico Scarlatti og Frederic Chopin, siger kun noget om Schenkers dybt idiosynkratiske idé om en slags "kulturel nationalisme".⁵

At kvinder var helt udelukket fra disse visioner om genialitet, er ikke kun tydeligt, fordi kvindelige komponister, kunstnere eller tænkere slet ikke bliver nævnt hos Schenker eller Reti (se også Deisinger 2021). Det er også blevet fremhævet af feministisk musikvidenskab, som – sammen med anden forskning i genibegrebet (se Battersby 1989) – igen og igen har påpeget, at selve genibegrebet i udpræget grad er kønnet. Således skriver eksempelvis Marcia J. Citron i sit hovedværk, *Gender and the Musical Canon*: "In music and the other arts, genius has meant power, status, authority, and quality, and it has managed to perpetuate itself because of the almost mythical associations it evokes. The creator as divine and other-worldly has reinforced ideologies of masculinity and acted to suppress the possibility of a female creator" (Citron 1994, 185). Senere slog Suzanne G. Cusick til lyd for, at ikke bare organicisme- eller genibegrebet måtte forlades, men at det hele havde rod i selve værkbegrebet, som hun så som det ultimative feministiske problem (Cusick 1999; se også Kirkegaard-Larsen 2021).

Den anden kønnede slagside er, som nævnt ovenfor, ophøjelsen af instrumental og "absolut" musik og nedvurderingen af vokal-musik og programmatisk musik. Dette var de facto en ophøjelse af (det, der blev opfattet som) et mandligt domæne og den samtidige

5 Schenker afslutter sin artikel om det tyske geni således: "If the author now admits Chopin to the Pantheon of German composers, he means to make that composer's masterworks accessible as a source of the highest genius (for even though they have not arisen directly from Germany they are certainly directly indebted to it), and in this most lofty sense offer them anew for use also by a generation of German youth" (Schenker 2004, 20).

nedvurdering af det kvindelige.⁶ Som beskrevet i en tidligere artikel (Kirkegaard-Larsen 2021) er der en rig sangproduktion fra kvindelige komponister i slutningen af 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet, først og fremmest fordi dette var en socialt acceptabel genre for kvinden. Hvis der i fordringen om en "indre logik" høres et tydeligt ekko af Eduard Hanslicks formalisme (Hanslick 1854; se også Watkins 2018, 41-65) – det vil sige en anskuelse af (instrumental) musik som en fuldt ud selvberoende og selvreferentiel kunstart – så udtrykkes der samtidig en idé om, at denne indre logik måske slet ikke kan findes i en sang. Som den britiske musikhistoriker Leah Broad har udtrykt det: "[I]t was considered perfectly acceptable for women to write songs because they were short and associated with the expression of emotion, and because they had texts – the theory being that texted works were easier to write because the composer could follow the sentiment of the words rather than having to think abstractly" (Broad 2023, 40).

Leah Broad rammer her hovedet på sømmet: Sange kan følge ordenes logik snarere end musikkens egen, indre logik. At dette skulle udgøre en brist ved sanggenren i stedet for en særlig kvalitet, er, selvfølgelig, slet ikke åbenlyst. Og det er da også påfaldende, at den (stadig ret sparsomme) musikanalytiske litteratur om sange (næsten altid tyske eller tyskinspirerede lieder) som regel er særligt interesseret i samspillet mellem tekst og musik snarere end i musikkens rent strukturelle forløb. Samme interesse burde rettes mod det rige repertoire af lieder af kvinder (og bliver det i stadig højere grad).

Når jeg nedenfor vender mig mod en række af Sehesteds sange, er det altså med det udgangspunkt, at fordringen om en indre logik er skudt ved siden af. Ikke desto mindre er det interessant, at Sehesteds sange faktisk ofte udviser en slags strukturel logik – en slags organicisme, som dog er af en helt anden karakter end de to ovenfor beskrevne.

6 Hermed ikke sagt, at kun kvinder skrev vokal- og programmusik, eller at disse genrer altid blev opfattet som "kvindelige". "Femininitet" har ganske vist været et hyppigt tema i receptionen af f.eks. Franz Schubert (Kramer 1998) og Frédéric Chopin (Kallberg 1996), men det samme kan ikke siges om Richard Wagner, Franz Liszt og Richard Strauss. Når organicismens nedvurdering af vokal- og programmusik også er en nedvurdering af det kvindelige domæne, er det således ikke, fordi der er noget essentielt "kvindeligt" over disse genrer, men fordi talrige kvindelige komponister kun fik mulighed for at komponere og få opført musik i disse genrer (Kirkegaard-Larsen 2021).

II. Organicisme gentænkt?

I nyere tid har især musikforskeren Holly Watkins plæderet for et nyt syn på musikalsk organicisme. For Watkins opstod behovet for at gentænke organicismeparadigmet på baggrund af primært teoretiske funderinger. Med udgangspunkt i teorier om *det posthumane* og med skelen til både økokritik og Niklas Luhmanns systemteori spørger Watkins, hvordan en ny ”kritisk organicisme” kan se ud i en tid, hvor vores konception af det organiske har ændret sig. Jeg selv har også fundet hidtidige opfattelser af organicisme utilstrækkelige på en anden og mere personlig baggrund, nemlig i mit eget møde med forskellig musik. Det begyndte for mig med en beskæftigelse med Carl Nielsens musik og hans vitalistiske, men jo også organiske metafor om, at ”musik er liv” – eller som han formulerer det et andet sted:

Musik er noget levende, noget, der rinder, bevæger sig og fanger vor Opmærksomhed paa samme Maade som Bækkens Løb, Vindens Pres, Skyernes Flugt og Bladenes Dans. Altsaa noget sammenhængende, der har sin Rigtighed i sig selv, i sin egen Bevægelse og i det Forløb, det tager eller faar. (Nielsen 1925, 71)

Min egen oplevelse af hans musik – og her taler vi på et helt umiddelbart, oplevelsesmæssigt og ikke-analytisk niveau – er, at ”det organiske” er en rammende metafor for mange af hans værker, der ligesom hele tiden synes at være i udvikling. Mange andre analytikere har sat ord på dette, men – synes jeg – ikke på en helt adækvat måde. Et eksempel er Robert Simpson, der, for at forklare, hvorfor Nielsens musik nogle gange begynder i én toneart og slutter i en anden, fandt på termen ”progressive tonality” i sin bog *Carl Nielsen: Symphonist* (Simpson 1979). Siden har meget af den analytiske Nielsen-forskning været præget af Simpsons teleologiske forståelse af Nielsens musik; groft sagt blev det analytikerens opgave at påvise, hvorledes hans musik (som regel harmonik og tonalitet) bevægede sig mod et prædestineret endepunkt. Samtidig har disse (oftest Schenker-inspirerede) analytikere besvær med at forstå Nielsens musik som organisk, al den stund at en *Ursatz*-opbunden helhed er næsten umulig at påvise i mange værker (se f.eks. Kramer 1994; Parks 1994; Tarrant 2017). I min artikel ”The Course of the Brook: Rethinking Schenkerian and Riemannian Perspectives on Organicism in Nielsen’s Music” (Kirkegaard, under udgivelse) argumenterer jeg for, at man hos Nielsen derfor kan tale om ”logik uden helhed”; en radikal slags organicisme, der vokser frem og knop-skyder ét ”logisk” skridt ad gangen, men uden et endemål, fra hvilket man kan vise en (Schenkersk) helhed.

Hos Sehested oplever jeg en lignende musik. For anmelderen, som jeg citerede i begyndelsen af denne artikel, har ret i, at Sehested modulerer lystigt og ofte (at der var mange komponister, der gjorde dette, og at det åbenbart var tilladt for nogen – mænd – er tankevækkende). Selvom Sehested som regel forankrer det hele i klassisk-tonale frasemarkeringer (hel- og halvslutninger), kan rejsen igennem tonaliteter godt være overvældende. Men helt uden indre logik mener jeg ikke, den er.

I dette afsnit vil jeg uddybe Holly Watkins' syn på organicisme, som jeg synes tilbyder en brugbar fortolkningsramme for både Nielsens og Sehesteds musik. I det næste afsnit vil jeg kort redegøre for en metode til at analysere harmonik, som er i langt bedre overensstemmelse med dette "tredje organicismebegreb", som jeg i det følgende vil benævne det. Med disse ting i bagagen vil jeg i artiklens afsluttende afsnit analysere og diskutere nogle af Sehesteds sange.

Holly Watkins artikel "Toward a Post-Humanist Organicism" (2017) samt hendes efterfølgende bog *Musical Vitalities: Ventures in a Biotic Aesthetics of Music* (2018) er så at sige en kritik af kritikken af organicisme. Hun sætter grundlæggende spørgsmålstejn ved nødvendigheden i at forbinde organicisme med politisk regressive værdier og præsenterer sit tredje organicismebegreb med følgende retoriske spørgsmål: "What if the problem is not with the impression that music presents a semblance of the organic, but with the models of the organism brought in to give content to that semblance?" (Watkins 2017, 93). Med andre ord: Det er ikke i sig selv et problem at skabe metaforer eller analogier mellem musik og det organiske, men vi bør gentænke vores opfattelse af sidstnævnte. Watkins tager således stafetten op fra den tyske forsker Lotte Thaler, der i sin klassiske bog om musikalsk organicisme *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts* (Thaler 1984) konkluderer, at opfattelsen af organicisme udvikler sig i takt med opfattelsen af organismer generelt. Og i nyere tid, påpeger Watkins, har vi netop fået et helt nyt blik på, og en helt ny viden om, organismer. Filosofen Michael Marder har eksempelvis etableret begrebet *plant thinking*, som blandt andet betegner en ontologisk beskæftigelse med planters "non-cognitive, non-ideational, and non-imagistic mode of thinking" (Marder 2013, 10), der står som en slags modvægt til den bredere nymaterialistiske retning og dens begreb om ikke-human, specifikt ikke-organisk agens. Knyttet til Marders bereb er også ny viden om træers "kommunikation" via underjordiske net af svampe (Pollan 2013; Thompson 2007). Sammen med impulser fra økokritisk og posthuman teori leder det Watkins til at foreslå: "Discerning the human in the plant and the plant in the human clears the ground for

a post-humanist organicism that dispenses with humanism's androcentric conceits and prompts creative reflection on the points of connection between musical and organic processes" (Watkins 2017, 98).

Hvad betyder så denne nye konception af det organiske? For Watkins betyder det blandt andet, at man må forlade den teleologiske fordring om enhed – det, der var fælles for de to ovenfor beskrevne organicismetyper. Til dette formål lægger Watkins særlig vægt på *proces*:

Part of the challenge facing any would-be organicist discourse is that concepts such as totality, unity and wholeness are much easier to conceive as static achievements than as ongoing processes. Nevertheless, the organization of living beings, and accordingly their wholeness, is not like that of a well-organized desktop or piece of machinery. The wholeness of organisms is continually in the process of being produced, and it is not, as Adorno indicated, merely the sum of discrete parts. (Watkins 2017, 103)

I tråd med Nielsens brug af metaforer, der kredser om det organiske, men strengt taget ikke-levende – ”Bækkens Løb, Vindens Pres, Skyernes Flugt og Bladenes Dans” (Nielsen 1925, 71) – åbner dette for en ny forståelse af musikalske processer.

Watkins trækker endvidere på Niclas Luhmanns systemteori til at beskrive musik – forstået som noget socialt, og ikke bare som enkelte værker – som selvorganiserende systemer, og breder således sin ”tredje organicisme” ud til en skala, som nærværende artikel ikke vil beskæftige sig med. Men hendes gentænkning af musikalsk organicisme åbner op for en tredje position, som kan følges analytisk. Til dette formål vil jeg trække på den amerikanske teoriretning *neo-Riemannian theory*, i det følgende kaldet NRT.

III. Neo-Riemannian Theory

NRT opstod ikke med det specifikke formål at udfordre herskende analysesystemer eller måder at tænke organicisme på, men er alligevel endt med at gøre begge dele. Teoriretningen, der nu tæller blandt de mest indflydelsesrige i amerikansk musikteori – ja, som sammen med en række andre teoridannelser formentlig har overhalet og efterhånden marginaliseret den engang så indflydelsesrige Schenker-teori – har sit udspring i David Lewins bog *Generalized Musical Intervals and Transformations* (Lewin 1987). Her kombinerer Lewin en streng, matematisk formalisme med en fænomenologisk tilgang til musikanalyse. Bag bogens utallige og ofte ganske komplicerede ma-

tematiske formler gemmer der sig altså en særlig fænomenologisk indstilling, som han kalder "the transformational attitude".⁷ Denne går i al sin enkelthed ud på, at man som lytter til et værk *forestiller* sig, at musikken *gør* noget for at *transformere* musikalske elementer. Man forestiller sig for eksempel, at funktionen af en G-akkord i en C-durtoneart ikke er at *være* dominant, men så at sige at "*gøre* dominant" ved at udføre den karakteristiske dominantfunktion, at lede til tonika. Først i *bevægelsen* fra G til C udføres funktionen; eller formuleret matematisk: Bevægelsen fra G til C er et resultat af dominantfunktionen. En funktion forstås altså her instrumentelt som en *handling* og ikke essentielt som en i-akkorden-hvilende *væren* (se evt. Hyer 2011). Lewin applicerer sin transformationelle teori på alt fra enkelte intervaller til rytmik og harmonik, og det er inden for sidstnævnte område, at NRT udsprang. Med teoretikere som Brian Hyer (1989, 1995), Henry Klumpenhouwer (1994) og Richard Cohn (1996; 1997; 1998; 1999; 2004; 2011; 2012) udvikledes NRT på baggrund af Lewins særlige læsning af Hugo Riemanns harmoniske teorier. Når NRT blev så populær i amerikansk musikteori, at der i 2011 kunne udgives en *Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, skyldtes det nok især, at teorien udviklede et begrebsapparat til beskrivelse og analyse af de i romantisk musik så ofte forekommende mediantforbindelser (som havde været en hovedpine både inden for Schenkerteorien i USA og i mange varianter af europæisk funktionsteori).⁸ Med udgangspunkt i Hugo Riemanns duale molteori samt de tre begreber *Parallele*, *Variante* og *Leittonwechsel* – som, noget forvirrende og inkonsekvent, blev oversat eller approprieret til engelsk som henholdsvis *relative*, *parallel* og *leittonwechsel* (mere sjældent kaldet *leading-tone change*) – skabtes et analyseapparat, der i dag er så vidt forgrenet, at visse teoretikere nu helt undgår paraplybetegnelsen *neo-Riemannian theory*.⁹ Hvis disse forgreninger for en stund lægges til side, kan den formelle kerne i teorien beskrives som følger:

7 For en god beskrivelse af denne "transformational attitude", se Rings (2011); for en diskussion af tråde mellem denne tankegang og skandinavisk funktionsteori, se Kirkegaard-Larsen (2018). For mere om David Lewins tilgang til musikperception, se Lewin (1986), som blev herostratisk berømt og, for nylig, genstand for en hel bog (Bard-Schwarz og Cohn 2015).

8 For et studie af mediantforbindelser, der trækker på NRT, se Kopp (2002).

9 Richard Cohn skriver i sin bog *Audacious Euphony*, der samler op på mange års arbejde med NRT, at han ikke længere er "comfortable with all of the views that have been attributed to it [NRT] or with all of the practices that have been performed under its name." Han tilføjer endvidere retteligt, at navnet *neo-Riemannian theory* "gives too much credit to Hugo Riemann. It was David Lewin's reading of Riemann's harmonic writings that constituted the originary moments for this branch of theorizing" (Cohn 2012, xiii).

Akkorder kan transformeres gennem en række operationer eller kombinationer af operationer, hvoraf de mest almindelige er R (*relative*), P (*parallel*) og L (*leittonwechsel*). R svarer til det danske parallelbegreb, idet R forvandler en C-dur til a-mol – og en a-mol til C-dur. P forvandler en C-dur til c-mol og en c-mol til C-dur, og svarer altså til det danske variantbegreb. Den tredje operation, L, forvandler en C-dur til e-mol og en e-mol til C-dur.

Som det ses, er alle operationerne reciprokke, dvs. at udføres operationen R på C-dur, så bliver resultatet a-mol, og udføres R igen på a-mol, så bliver resultatet C-dur. Ydermere kan det bemærkes, at alle operationerne bevarer præcist to toner og ændrer den tredje trinvist eller kromatisk. Operationen R udført på en C-dur bevarer den store terts c-e, mens g ændres til a; operationen P udført på en C-dur bevarer den rene kvint c-g, mens e ændres til es; og operationen L udført på C-dur bevarer den lille terts e-g, mens c ændres til h. At sidstnævnte operation også er reciprok, og altså forvandler e-mol til C-dur (eller c-mol til As-dur) kræver måske en lille note. I akkorden c-e-g (C-dur) ændres grundtonen c nedad til ledetonen h (h-e-g, eller i grundstilling e-g-h) – deraf navnet *leittonwechsel*, som på dansk grund er oversat til *ledetonevekselklang* (Larsen og Maegaard 1981). I akkorden e-g-h (e-mol) ændres *kvinten* h opad til c (e-g-c, eller i grundstilling c-e-g). Når dette også er en *ledetonevekselklang* skyldes det, at NRT trækker på Hugo Riemanns såkaldte duale molteori, der postulerer, at durakkorder skal forstås nedefra (grundtonen er nederst), mens molakkorder skal forstås oppefra (den ”egtlige” grundtone er øverst – i kvinten). Udskifter man e-mols ”duale grundtone” h med dens ”duale ledetone”, så ændres den til c. Den duale molteori forklarer også en fjerde operation, N (*Nebenverwandt*), der bevarer grundtonen, men spejler akkorden nedad eller opad: Operationen N udført på C-dur forvandler den til f-mol (grundtonen c bliver ”dual grundtone” i en molakkord, der forstås oppefra).¹⁰

Den duale molteori er uden tvivl den mest kontroversielle og udskældte del af Hugo Riemanns teoriapparat, og når NRT benytter den, skal det da heller ikke forstås som et postulat om, at molakkorders grundtoner *rent faktisk* er deres tilsyneladende kvinter; det skal mere forstås i matematiske termer som reciprokke og symmetriske operationer.¹¹

10 En femte, og mindre almindelig, operation er S (*slide*), som bevarer én tone og rykker to andre kromatisk: C-dur forvandles her til cis-mol (og omvendt), således at tonen e bevares.

11 Om Riemanns kontroversielle teori, se f.eks. Rehding (2003). Om NRT's brug af dualismen, se Tymoczko (2011). Se også Harrison (1994) for en gentænkning af Riemanns dualisme, der resulterer i en helt tredje teori om ”skalatrinfunktioner”.

Kombinerer man operationerne med hinanden, opnås akkorder, der ikke længere har to, men kun én fællestone med den oprindelige akkord (kaldet *chromatic mediants* på engelsk); og kombineres tre operationer, kan fjerntliggende medianter (*disjunct mediants*) opnås (se Kopp 2002). En fuld oversigt over de operationer, der skal laves på C-dur for at nå alle dens otte forskellige medianter, (dur- eller molakkorder med grundtone en stor eller lille terts over eller under C) vises i Eksempel 1.

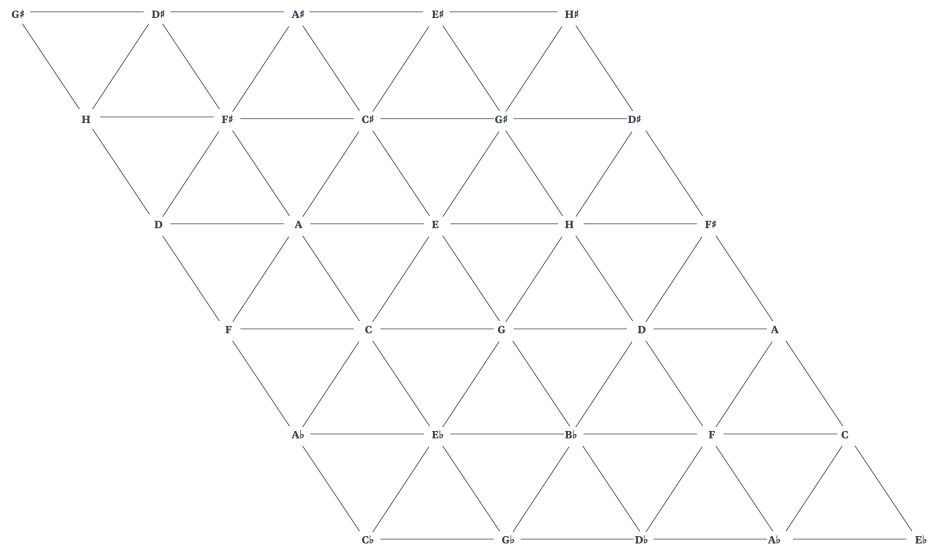
The diagram illustrates the following transformations from C major (C) to other triads:

- Diatonic mediants:**
 - C — P → Cm
 - C — R → Am
 - C — L → Em
- Chromatic mediants:**
 - C — RP → A
 - C — PL → A^b
 - C — LP → E
 - C — PR → E^b
- Disjunct mediants:**
 - C — PLP → A^bm
 - C — PRP → E^bm

Eksempel 1: Opnåelse af alle otte medianter via neo-riemanske operationer.

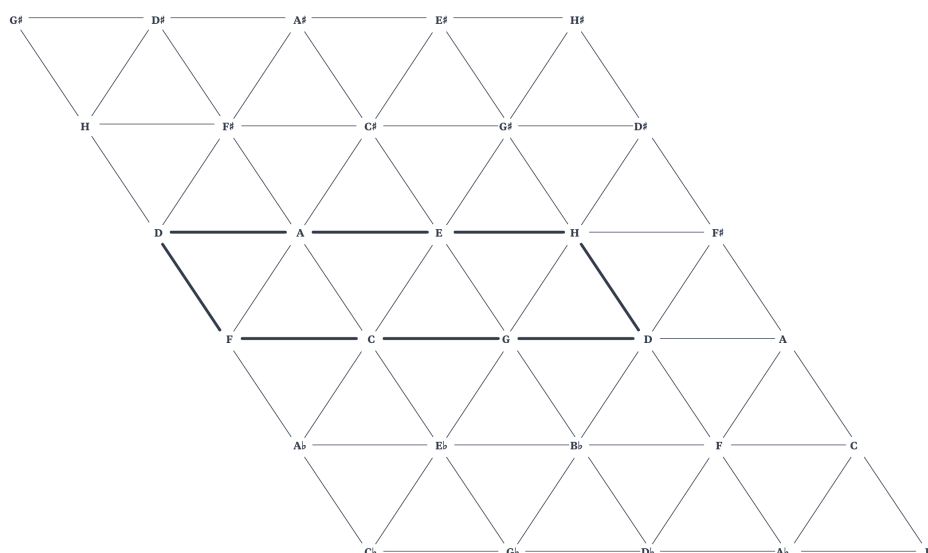
Hvad har så disse formalistiske operationer med en gentænkning af organicisme at gøre? Svaret findes i det forhold, at NRT slet ikke forholder sig til musikkens toneart. NRT er udelukkende interesseret i akkord-til-akkord forbindelser, og skulle man undervejs forlade udgangspunktets toneart, registreres dette ikke. Forholder man sig alligevel til tonearter, kan NRT også bruges til at registrere toneart-til-toneart bevægelser, uden nødvendigvis at kere sig om den overordnede, storformale tonalitet. NRT's styrke – og måske også dens svaghed – er, at den skaber et analytisk sprog for moment-til-moment-bevægelser uden at bekymre sig om den store orden. Dette er i tråd med den ”tredje organicisme”, som ikke er teleologisk og helhedsorienteret, og det står i skarp kontrast til f.eks. Schenkerteorien, hvor netop det ”sammenhængende” værk (*Ursatz*'en) er en antagelse og en forudsætning.

En sidste væsentlig detalje ved NRT er, at den udover de matematiske-formelle betegnelser (som trods en vis tør formalitet altså er tænkt som fænomenologiske kategorier) ofte benytter sig af visuelle opstillinger af harmoniske bevægelser. Til dette benyttes det såkaldte *Tonnetz*, som også Riemann brugte (og som har en længere forhistorie – se Mooney 1996). Eksempel 2 viser et eksempel på et *Tonnetz*.



Eksempel 2: Udsnit af et *Tonnetz*.

Dette net af toner er organiseret efter følgende principper: En bevægelse fra venstre mod højre er en bevægelse en kvint opad (og vice versa); en diagonal sydvest-mod-nordøst-bevægelse går en stor tert opad (og vice versa); en diagonal nordvest-mod-sydøst-bevægelse er en lille tert opad (og vice versa). Dette skaber en række trekantede felter, som svarer til dur- og molakkorder. Hvis man tager en vilkårlig trekant med spidsen pegende opad og kombinerer de tre toner fra trekantens spidser, får man en durakkord; alle trekanter med spidsen nedad er molakkorder. Forholder man sig til tonearter, kan man se, hvordan f.eks. alle C-durs skalaegne akkorder (undtagen den formindskede på syvende trin) lægger sig rundt om C-dur i den vandrette vest-øst-akse – dette er markeret i Eksempel 3.



Eksempel 3: Udsnit af *Tonzetz* med C-durs skalaegne akkorder markeret.

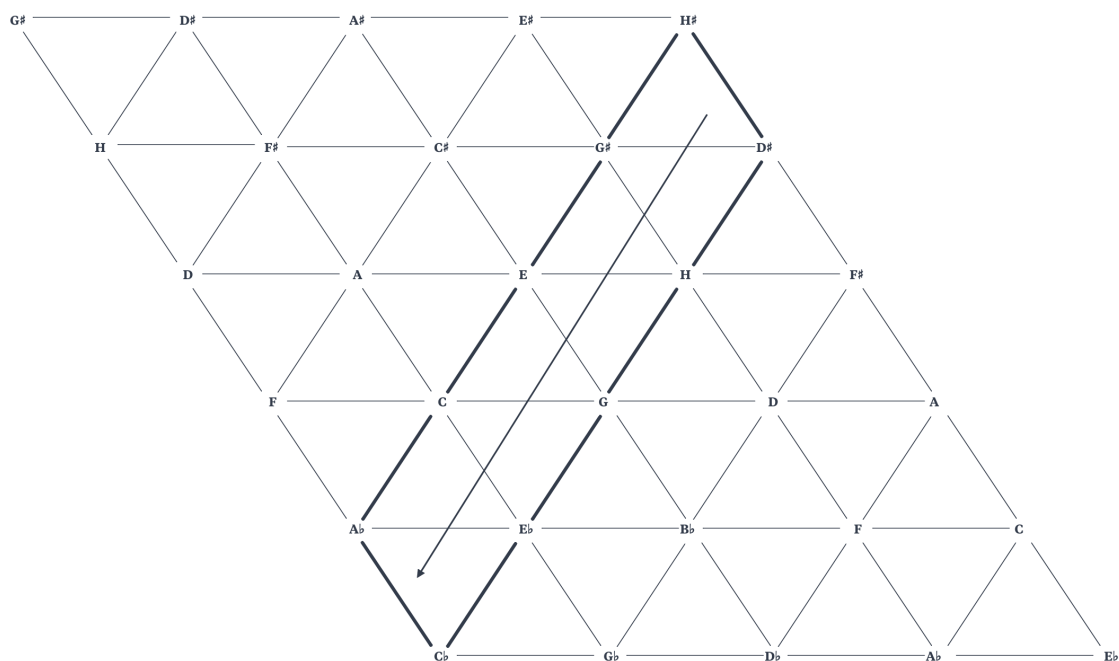
Eksempel 2 og Eksempel 3 er blot tilfældige udsnit af nettet, som teoretisk set udstrækker sig uendeligt langt til alle sider. Arbejder man med ligesvævende temperatur – og dermed med enharmonisk ækivalens – snor figuren dog om sig selv som en "torus" eller, mere populært sagt, en donut.

Så langt, så godt! Fidusen er nu, at romantisk harmonik ikke sjældent bevæger sig diagonalt langs "korridorerne" af vekslende dur- og molakkorder. Se den usædvanlige progression i Eksempel 4 fra Brahms' koncert for violin og cello, som er blevet en *locus classicus* i NRT (her i klaverreduktion):

Eksempel 4: Johannes Brahms' koncert for violin og cello, t. 268-278 (Wollgandt og Klengel u.d., 18).

Begyndende fra tredje takt i uddraget (ciffer K) bevæger man sig igennem As-dur, gis-mol (enharmonisk ækvivalent med as-mol), E-dur, e-mol, C-dur, c-mol og tilbage til As-dur, gis-mol, og til sidst en E7, imens melodien stiger højere og højere til vejrs. Nogen fast toneart kan man ikke tale om – til gengæld kan bevægelsen beskrives med et *Tonnetz*, som viser, at musikken her forlader den diatoniske logik til fordel for en *hexatonisk* logik. Akkorderne findes ikke i vest-øst-aksen, men i nordøst-mod-sydvest-aksen, som vist i Eksempel 5. Navnet "hexatonisk" (som jeg har oversat fra engelsk, *hexatonic*) henviser til, at der i denne akse findes seks akkorder, før man når tilbage til udgangspunktet – netop de seks akkorder, som Brahms her benytter.¹² Bemærk igen, at enharmonisk ækvivalens er et teoretisk udgangspunkt her, så Gis-dur og As-dur er ens.

¹² Den anden diagonal, nordvest-mod-sydøst-aksen, kaldes for oktatonisk, da der her findes otte stationer, inden udgangspunktet nås igen.



Eksempel 5: Brahms' hexatoniske progression vist i et *Tonnetz*.

Beskrevet med operationsbegreberne transformeres akkorderne gennem skiftevis en P- og en L-operation, og det er denne PL-proces, som skaber forløbet.

Det er vigtigt at sige, at NRT sjældent står alene som analysemetode, og at den da heller ikke har ambitioner om det. I Brahms-eksemplet er det åbenlyst, at det meste af musikken er klassisk dur/mol-tonal, men at den analyserede mediantiske passage skiller sig ud. Det er helt typisk for romantisk musik, at sådanne passager indrammes af klare kadencer, der skaber klare tonale holdepunkter (jf. Ramirez 2013, Kirkegaard-Larsen 2018). NRT og *the transformational attitude* er således brugbar som metode til at vise brud med ren dur/mol-tonalitet, og fremhæve alternative og som regel mere *procesuelle* logikker (jf. Kirkegaard, under udgivelse; se også Cohns idé om "the triad's second nature" i Cohn 2012). Med "processuel" mener jeg netop det, som beskrives af Holly Watkins' tredje organicisme: En type af musikalsk logik, hvor del-helhedsintegration ikke er væsentlig, men hvor fokus er på den fremadskridende, ikke-teleologiske og nogle gange vildtvoksende proces.

Det er med disse tanker in mente, at jeg i det følgende vil vende mig mod et udvalg af Hilda Sehesteds sange. Jeg vil forsøge at vise, at flere af hendes sange er kendetegnet ved et samspil mellem klas-

sisk-tonale passager og mere processuelle passager. Dette samspil er ofte i dialog med teksten, og Sehesteds vekslen mellem logikker kan således ofte læses som hendes musikalske medfortolkning af digtene, som hun sætter til musik.

IV. Sehesteds sange

De sange, som blev opført, da *Politikens* anmelder karakteriserede Sehesteds musik som værende "uden indre Logik" var følgende: "Spil omkap", "Brus af Blæst", "Der suser Fred", "Sænk kun dit Hoved" og "Stille", alle til digte af Johannes Jørgensen og udgivet i samlingen *Foraarsvers og Sommersange* (Sehested 1908-09); dertil "Folkeviser" og "I Natten", ligeledes til tekster af Johannes Jørgensen, fra samlingen *Tre Sange* (Sehested 1912); "Marts til April" til tekst af Valdemar Rørdam fra samlingen *Dansk Lyrik: Fire Sange* (Sehested 1918); "Kys" til tekst af Axel Juel og "Stjernen" til tekst af Kai Hoffmann fra samlingen *Sange* (Sehested u.d.); samt *Som sagte Vingeslag af Amoriner* (Sehested 1914), der, så vidt jeg kan se, aldrig blev udgivet.

I det følgende vil jeg præsentere tre meget korte analyser af tre af Sehesteds sange, som blev opført ved denne lejlighed. I udvælgelsen af de tre sange har jeg kigget på, hvilke sange, der i højest grad "modulerer op og ned". Paradoksalt nok er det kendetegnende for de fleste sange, at de ikke modulerer særlig meget (hvilket jeg vender tilbage til i de afsluttende bemærkninger) – og to af de sange, som modulerer mest, er netop dem, som anmelderen synes bedst om, "Stjernen" og "I Natten". I tillæg til disse to sange har jeg udvalgt "Marts til April", som er et af de tydeligste eksempler på Sehesteds brug af mediantisk harmonik, og som er et skoleeksempel på den ovenfor beskrevne tredje organicisme. Udover de sange, som blev opført den aften i Studenterforeningens Sal, har jeg også beskæftiget mig med flere af Sehesteds sangsamlinger og ikke-udgivede sange (se f.eks. Sehested 1907), som dog af pladsmæssige årsager ikke vil være genstand for analyse her – men det er på denne baggrund, at jeg mener at kunne konkludere, at de tre valgte sange, "Marts til April", "I Natten" og "Stjernen", er nogenlunde repræsentative for i hvert fald en del af Sehesteds stil (men som nævnt er andre sange langt mindre modulatoriske og ofte folkeviseprægede). Formålet med de tre følgende analyser er langtfra at lave en udtømmende analyse af hver sang, men at pege på nogle fællestræk – samt nogle forskelle – i Sehesteds måde at komponere organisk fremadskridende, men uden en klar sammenhæng fra fugleperspektivet. Af pladshensyn omtales

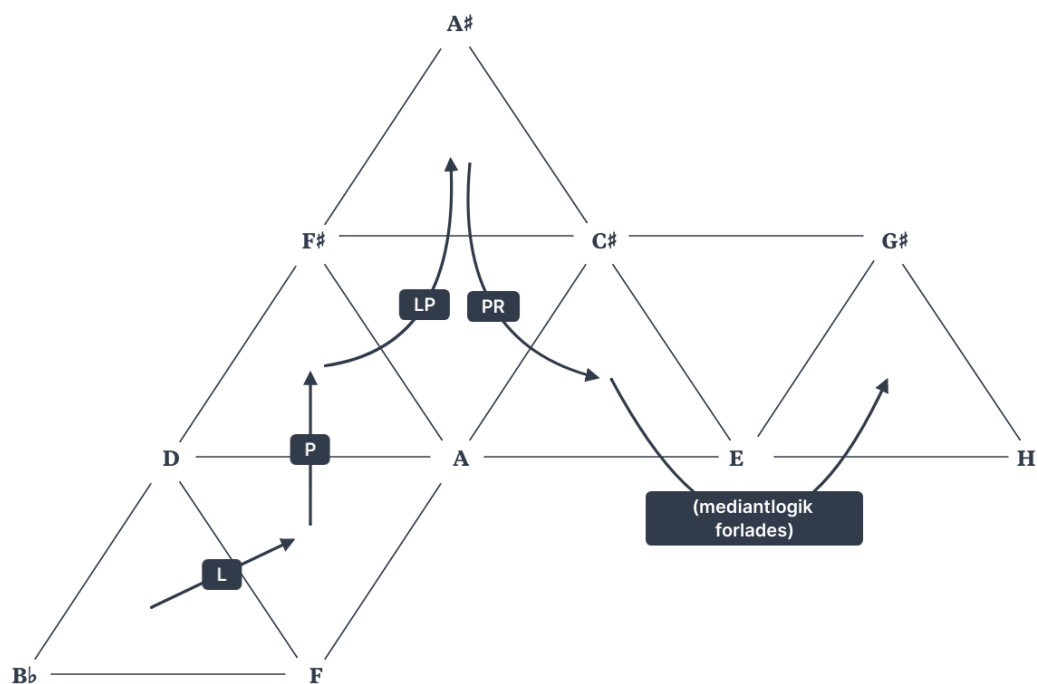
kun helt overordnede træk ved musikken, men forhåbentlig kan også disse invitere til en dybere nærlæsning af værkerne. Noderne til alle værkerne kan ses i appendix 1-3.

Marts til April (se appendix 1)

Sangen *Marts til April* er et godt eksempel på, hvordan Hilda Sehesteds sange ofte opererer lige på grænsen mellem, på den ene side, den type mediantiske harmonik, som NRT er udviklet med henblik på at analysere, og, på den anden side, harmonik baseret på kvintrelationer (altså klassisk dur/mol-tonal harmonik). Efter det indledende klaverforspil – som i sig selv varsler om denne vekslen mellem harmoniske verdener – begynder sangen *quasi resitativo*, over følgende harmoniske skelet (gennemgangsakkorder, som alle understøtter stemmeføringen, samt akkordudvidelser er her fraregnet):

Takt	7	8	9	10	11	12	13
Akkorder	Bb – Dm		D – F#		A	E	

Et overfladisk blik på frasen viser, at den forløber på ganske klassisk vis: Tonalt begyndes der i d-mol og afsluttes med, at E7 indikerer dominanttonearten A-dur. Men vejen derhen er usædvanlig, og løber indledningsvis langs den hexatoniske akse i et *Tonnetz*, som illustreret i Eksempel 6. I takt 11 forlades denne akse dog, og der er altså kun tale om et kort, men dog effektivt forløb.



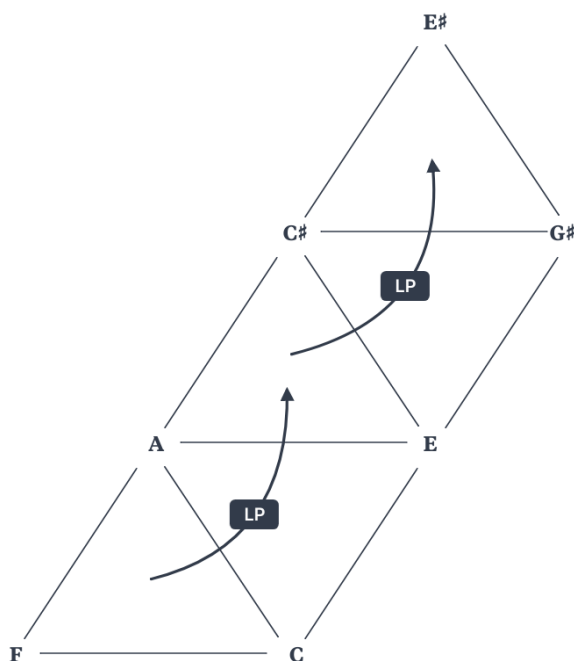
Eksempel 6: Akkorderne i Sehesteds "Marts til April", takt 7-13, indsat i et Tonnetz.

A-durakkorden med E i bassen i takt 11 er vel at mærke et kvartsekstforudhold for E-dur, men NRT viser kun stemmeføringen og ikke akkordernes egentlige funktioner (i funktionsanalytisk forstand).

Det korte eksempel er indikativt for den vekslen mellem median- og kvintbaseret harmonik, som er kendetegnende for sangen. Et andet interessant tidspunkt er takt 24-25, hvor Sehested modulerer fra F-dur til Des-dur via den fælles kromatiske mediant A-dur (se Eksempel 7).

Eksempel 7: Sehesteds "Marts til April", takt 24-25, klaverstemme.

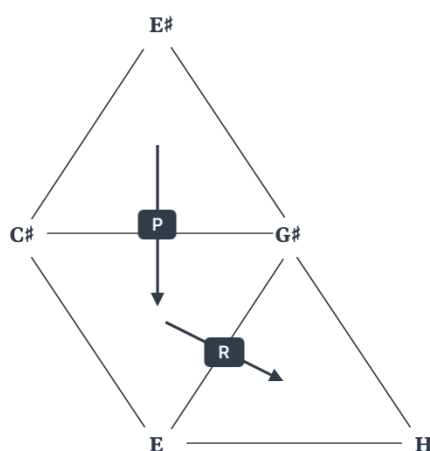
Des-dur er overraskende, al den stund at A-durakkorden skaber en forventning om en tilbagevenden til d-mol. I stedet kan den glidende overgang til Des-dur forstås som to LP-operationer og tegnes ind i nedenstående *Tonnetz* (se Eksempel 8).



Eksempel 8: Udsnit af *Tonnetz* med akkorderne F-dur, A-dur, Des-dur (Cis-dur) i "Marts til April" takt 24-25 noteret som to LP-operationer langs den hexatoniske akse.

Bemærk, at Cis-dur og Des-dur i dette *Tonnetz* forstås som enharmonisk ækvivalente.

Harmonikken er altså ikke helt uden indre logik, men veksler mellem forskellige logikker: Det diatoniske og det hexatoniske. Det skaber et sælsomt harmonisk univers, hvor de tonale holdepunkter opstår som knopskydninger i forskellige retninger. Bemærkelsesværdig er også afslutningen, der gradvist finder vej til dominanten E-dur via små forskydninger i stemmerne i takt 59-62: Cis-dur bliver til cis-mol, som bliver til E-dur (se Eksempel 9). Progressionen er i sig selv ikke så bemærkelsesværdig, men det er til gengæld det faktum, at den erstatter den paradigmatiske, afsluttende T-S-D-T-kadence.



Eksempel 9: Akkorderne i Sehesteds "Marts til April", takt 59-62, som en P- og en R-operation langs den oktatoniske akse.

Sammen med teksten om den personificerede marts, som længes mod, men aldrig kan forenes med, april, og de mange billeder af "Bølger af Duft", hyacinter og hvidstjerner skaber Sehesteds musik en fornemmelse af flakkende, blomstrende, blæsende fremdrift. Hvor harmonikken veksler mellem to verdener, er melodikken præget af en vekslen mellem det recitativiske og det lyriske. Sangen begynder i én toneart og slutter i en anden, som overtog april endelig for marts – men som analysen viser, forstås vejen derhen bedre med Watkins' kritiske organicismebegreb end med den "klassiske" fordring om "indre logik" via en stram integration af del og helhed. Her er snarere tale om små vindstød, som blæser sangen i en ny, uforudsigelig retning.

I Natten (se appendix 2)¹³

Sangen "I Natten" er et andet eksempel på, hvordan Sehested ofte opererer med en slags fremadskridende organicisme, som ikke viser en klar logik fra fugleperspektiv. Her er der dog ikke tale om en udpræget mediantisk harmonik, men en funktionel romantisk har-

¹³ Af ophavsretsmæssige årsager kan noden desværre kun bringes her uden tilhørende tekst, og teksten bliver i det følgende kun citeret i uddrag. Teksten stammer fra del fem af Johannes Jørgensens digtcyklus "Ellen" fra samlingen *Stemninger* (Jørgensen 1892) og kan tilgås i digitaliseret form her (side 154): <https://www.kb.dk/e-mat/dod/115208037312.pdf> (tilgået 14. november 2023).

monik, som hele tiden skifter tonalt referencepunkt. En overflyvning over de mange tonale stationer (antydede og realiserede) i første vers gennemgås kort her:

Nattens dysterhed antydes gennem klaverforspillet, som lægger ud med at udpensle en tritonus mellem a og es. Tonerne bliver en del af en formindsket, siden halvformindsket septimakkord på C, og sammen med sangens indtræden i takt 3 peges der umiddelbart på Bb-dur som toneart; se Eksempel 10 for en hypotetisk rekomposition, der viser, hvordan musikken kunne have lydt, hvis denne toneart var blevet bekræftet med en kadence.

3

Eksempel 10: Hypotetisk rekomposition af Sehesteds "I Natten", takt 3-4, som realiserer den antydede toneart Bb-dur.

Sådan fortsætter Sehested dog ikke; i stedet for en F-dur indføres i anden halvdel af takt 3 en f-mol septimakkord i tredje omvendning. I takt 4 peges der nu pludselig på c-mol som toneart, og det indtryk bibeholdes helt indtil takt 6, hvor en overraskende A-durakkord forrykker det tonale fokus til d-mol. Med de efterfølgende skuffende kadcencer, der ligesom svømmer mellem A-dur og Bb-dur, bibeholdes indtrykket af d-mol som tonalt centrum uden dog at blive bekræftet med en kadence – blot for igen at antyde c-mol som centrum i takt 9-10. Herefter peges pludselig på G-dur, og den fornemmelse bevares resten af verset, dog uden en helt bekræftende kadence.¹⁴ Det fulde forløb med de mange tonale "intuitioner" er skitseret i Eksempel 11:¹⁵

14 På engelsk skelner man ofte mellem IAC (*imperfect authentic cadence*) og PAC (*perfect authentic cadence*). Begge er dominant-til-tonika-progressioner, men kun sidstnævnte har både kvintfald i bassen og første trin i melodistemmen over tonika-akkorden.

15 Vedr. begrebet "tonale intuitioner", se Hyer (1989).

3

B^b: $\frac{6}{4}D$?!
Cm: S Saf^7 $D_{\frac{3}{3}}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{5}$?!
Gm: T⁷ Taf S S⁶ Tv ?!
Cm: T Taf D
Dm: $D_{\frac{5}{3}}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{9}{6}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{\#7}{4}$ $\frac{8}{5}$ Tst S⁷ ?!

11

G: $D_{\frac{9-8}{7-6}}$ $\frac{4-3-4}{4}$ / °S $\emptyset_{\frac{b9}{7}}$ T $\frac{5}{4}$ $\frac{3-b3}{3}$ $\emptyset_{\frac{b9}{7}}$ T₃ °S⁶ T $\frac{9-8}{4-3}$ D T

Eksempel 11: Reduktion og funktionsanalyse af Sehesteds "I Natten" takt 3-18. Linjer og tal angiver stemmeføring i prolongerede funktioner.

Er der en "indre logik" i dette? Måske ikke, hvis man anskuer det med de to første organicismekonceptioner, som blev beskrevet ovenfor. Ser man i stedet forløbet som et udtryk for den tredje, fremadskridende, endeløse og ikke-teleologiske slags, så er sagen en anden. Men uanset hvad, så er det åbenlyst, at "logikken" under alle omstændigheder ikke kun er "indre", altså helt intra-musikalsk, men også "ydre", dikteret af teksten. At dette ikke behøver at være en svaghed (jf. Leah Broad-citatet bragt i afslutningen af del I), burde være åbenlyst. Hvis anmelderen har fået det harmoniske vovemod galt i halsen, skyldes det muligvis, at han var orienteret mere mod den traditionelle danske romance end den tyske liedtradition. Som Nanna Staugaard Villagomez skriver, så handlede romancen ofte om "sammenhæng mellem linjer og rimskema", mens lieden i højere grad var "bundet op på digtets fortælling" (Villagomez 2022, 37), og det er åbenlyst sidstnævnte, som er væsentligt for Sehested her. De flygtige og utydelige tonearter udpensler nattens dunkelhed og den fjerne kalden. Man fornemmer fortællerens søgende, ængstelige lytten efter denne stemme fra fortiden. Klaverets tritonusedledning genkaldes i takt 16 med ordene "som banked det blidt på min **Rude**", og på den måde bliver den karakteristiske indledning et tonemaleri

af den klagende kalden. Idet "kaldemotivet" gentages i mellem- og efterspillet, forstår vi, at denne kalden fortsætter, selv efter at sangen er slut.

Sehesteds harmoniske logik, hvis man kan tale om en sådan, er åbenlyst et udslag af, at hun bruger musikken som medfortolkende "læser" af digtet. I netop "I Natten" fører dette til en musik, der hverken har en Reti-agtig kim eller en Schenkeranalytisk enhed, men som alligevel er præget af en organisk fremdrift.

Stjernen (se appendix 3)

Et sidste eksempel, der ligesom "Marts til April" veksler mellem tonale verdener, er "Stjernen" fra liedsamlingen *Sange med Klaver*, udgivet på Wilhelm Hansen.¹⁶ Teksten af Kai Hoffmann fra digtsamlingen *Liljer i Mørket* (Hoffmann 1899, 22) lyder som følger:

Jeg aabner tyst mit Vindu,
jeg ser en Stjerne skinne —:
maaske nu *dine* Øjne og den samme Stjerne finde.

Det er, som al din Skønhed
igennem den mig naaede,
som stirred ned fra den dit Bliks, dit Hjertes fjerne Gaade.

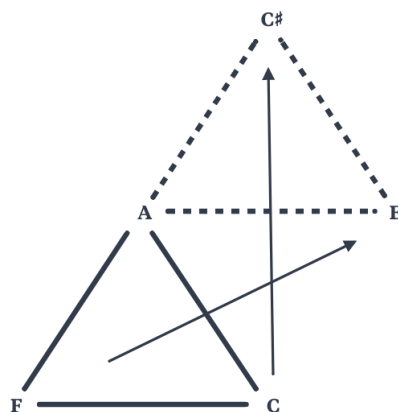
Det er, som saa jeg skælve
min Lykkes hvide Stjerne,
saa stor, saa klar, saa øm — o, Drøm, uendelige fjerne!

Centralt i digtet står billedet af den skinnende, skimrende stjerne, der bliver en slags portal til det savnede *du*, som pludselig synes nær – indtil den sidste, resignerede tilføjelse: Det er kun en drøm, og du'et er uendeligt fjernt.

Igennem sangen veksler Sehested mellem hovedtonearten F-dur og sektioner i A-dur. Allerede efter de første linjer, "Jeg aabner tyst mit Vindu / jeg ser en Stjerne skinne:–", markeres dette toneartskift, og det er oplagt at fortolke skiftet som Sehesteds forsøg på at sætte musik til den drømmende, opløftede tilstand, som jeget hengiver sig til. A-durtonearten symboliserer dette opløftede rum. Formelt kan forvandlingen af F-dur til A-dur beskrives som en LP-operation, og

¹⁶ Udgivelsesåret er ikke angivet; pladenummeret er H. S. 425d.

netop denne relation bliver i forskningen i mediantrelationer ofte læst semiotisk som et tegn på en slags skærpelse.¹⁷ I tråd med dette kan toneartsskiftet da også opfattes som en bevægelse i retning af kryds-tonearterne i kvintcirklen. Den lysende, opløftende effekt understreges endelig ved det forhold, at det egentlig er a-mol, som er det forventede endemål i modulationen. Derfor springer A-durs store terts i ørerne, og forholdet mellem kvinten c i F-dur og tertsen cis i A-dur virker særlig prægnant. Dette forhold fremhæves igen og igen, idet sangen skifter frem og tilbage mellem F-dur og A-dur. Tegnet ind i et *Tonnetz* kan man se, at det tonale centrum forskyder sig langs sydvest-nordøst-aksen, således at tonen cis, der var fremmed for F-dur, bliver en del af det tonale omdrejningspunkt.

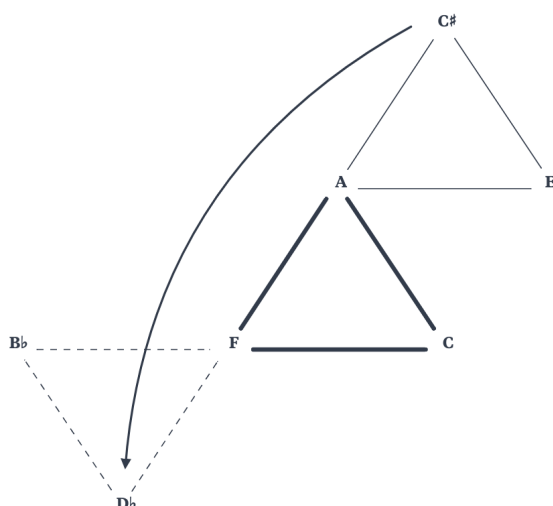


Eksempel 12: Relationen mellem F-dur og A-dur tegnet ind i et *Tonnetz*; pilene angiver halvtonebevægelser i enkelte stemmer.

Men i sidste vers sker der noget interessant. For første gang bringes A-dur ikke som ny tonika, men som bidominant til d-mol, hvilket altså vil sige, at A-dur pludselig bringes *inden for* hovedtonearten F-dur. Og herefter kulminerer sangen, da jeg indser, at det hele kun er en drøm. Sehested symboliserer dette musikalsk ved at omtyde det opløftede cis fra A-dur tonearten til et nedadsynkende des: Med Bbm7-akkorden omfortolkes omdrejningstonen cis til des, så den nu optræder som terts i en molsubdominant (se Eksempel 13). Og selv om des er en akkordfremmed tone, så er molsubdominanten en kli-

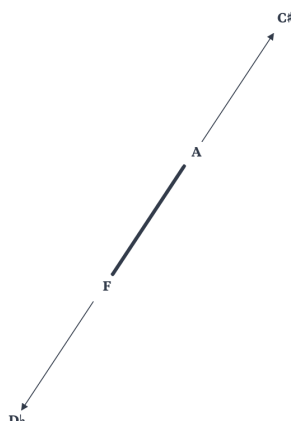
¹⁷ Kopp (2002); se også Hvidtfelt Nielsen, der taler om en "potensering af tonika" (2012, 55).

ché og fortolkes let i hovedtonearten F. Cis, den glimtende stjerne, som indgyder håb om genforening med digtets "du", er i virkeligheden des, et skuffende luftkastel og en drøm.



Eksempel 13: Omfortolkning af cis til des i "Stjernen".

Det er umuligt at afgøre, om Sehested selv gjorde sig disse tanker, da hun satte teksten til musik, og det er da heller ikke pointen. Snarere er det værd at bemærke, at Sehested her – på trods af den mediantiske harmonik – faktisk skriver en musik, som er mere i tråd med de to første organicismetyper, som lagde vægt på del/helheds-integration. Den enkelte del, durtertsen cis, som omtydes til moltertsen des, bliver her en overordnet fortolkningsnøgle til hele sangen. Den duale molteori inviterer endvidere til at se forholdet mellem cis og des i lyset af en spejlingslogik: Den store terts a-cis genereres nedefra som durakkord, mens den store terts f-des genereres oppefra som molakkord med "dual grundtone" på kvinten (se Eksempel 14).



Eksempel 14: Des og cis anskueliggjort som udspring af forholdet mellem tonearterne F og A.

Konklusion

Da Joseph Kerman (1980) gjorde opmærksom på, hvordan musikanalyse ofte var en skjult form for musikkritik, og da Susan McClary (1991) viste, hvordan musikteoretisk diskurs er med til at skabe et kønnet sprog og kønnede forestillinger om musik, havde de fat i noget: Musikanalysen var fyldt med problemer. Men musikteoriens svar var langsomt og fumlende (og det blev nok ikke bedre af, at Kermans og McClarys egne analyser ikke var problemfrie).¹⁸ Nu, hvor musikteorien og musikanalysen endelig begynder at vende sig mod kvindelige komponisters værker (Parsons og Ravenscroft 2017; 2018; 2022; Rodgers 2021; Davies 2022), er der grund til at tage både Kermans og McClarys pointer op og spørge, hvad de betyder for disse nye initiativer. Organicismen, som til stadighed er et centralt paradigme i musikteorien, er ét af disse områder. Et nært beslægtet er idéen om kvalitet. Er analyserne her en bekræftelse af, at Sehesteds sange er ”gode”? Sådan mener jeg ikke selv, man kan eller bør bruge musikanalysen; snarere mener jeg, at man med analysen kan fremhæve musikkens *kvaliteter* – og altså ikke endegyldige værdidomme om *kvalitet*. Der er en forskel.

De kvaliteter, der her er fremhævet i tre af Sehesteds sange, handler om hendes tendens til at lade musikken og modulationerne vok-

¹⁸ Se f.eks. Agawu (2004) og DeNora (2000, 25-32).

se frem af teksten uden endegyldigt endemål eller genererende kim, altså uden en nødvendig del/helheds-integration. Sangene er ret forskellige i denne henseende: "Marts til April" er det klareste eksempel på den knopskydende fremdrift, som kommer af en lejlighedsvist mediantisk harmonik, og musikken kan høres som et skoleeksempel på, hvad Watkins' tredje organicismebegreb kan tilbyde analysen. "I Natten" er ikke præget af mediantisk harmonik, men er én lang kæde af toneartsantydninger og tonikaflugt – noget, der jo er meget karakteristisk for romantisk harmonik generelt – som tilsammen understreger nattens dunkelhed, hvor intet står helt tydeligt, og hvor det tredje organicismebegreb igen kan bruges som alternativ til fordringen om en klar helhed eller kim. "Stjernen" er et eksempel på, at Sehested også kan arbejde med en tydeligere del/helheds-integration, selv når det handler om mediantisk harmonik: Den enharmoniske omtydning fra cis til des bliver en fortolkningsnøgle for hele sangen. Fælles for de tre sange er, at de tekstligt og harmonisk stiller to verdener over for hinanden, og at kontrasten bliver et omdrejningspunkt.

Nærværende analyser er, som allerede nævnt, korte, ikke-udtømmende, og – som altid – kun ét blandt flere bud på analyse og fortolkning af sangene. De valgte sange er ikke nødvendigvis helt repræsentative for hele Sehesteds sangoeuvre, eller hendes værker inden for andre genrer for den sags skyld. En del andre sange, eksempelvis "Folkevisen" (Sehested 1912) og "Elvervisen" (Sehested 1918), udelader helt de modulatoriske rundture til fordel for en mere folkevisepreget og enkel harmonik. Men det ekspressive, tekstnære, mediantiske eller procesuelle dukker ofte op i Sehesteds musik. At sige, at den er "uden indre Logik" er en overdrivelse; snarere bør logik- og organicismebegrebet opdateres og gøres mere fleksibelt.

Referencer

- Ahlgren Jensen, Lisbeth. 2019. *Hilda Sehested og Nancy Dalberg*. København: Multivers.
- Bard-Schwarz, David og Richard Cohn. 2015. *David Lewin's "Morgengruß": Text, Context, Commentary*. New York: Oxford University Press.
- Battersby, Christine. 1989. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Brincker, Jens. u.d. "Nancy Dalberg." *Komponistbasen.dk*. <https://komponistbasen.dk/node/2490#2> (tilgået 17. september 2023).
- Broad, Leah. 2023. *Quartet: How Four Women Changed the Musical World*. London: Faber and Faber.

- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Chicago: University of Illinois Press.
- Cohn, Richard. 1996. "Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions." *Music Analysis* 15 (1): 9-40. doi.org/10.2307/854168.
- Cohn, Richard. 1997. "Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and their Tonnetz Representations." *Journal of Music Theory* 41 (1): 1-66. doi.org/10.2307/843761.
- Cohn, Richard. 1998. "Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective." *Journal of Music Theory* 42 (2): 167-180. doi.org/10.2307/843871.
- Cohn, Richard. 1999. "As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert." *19th-Century Music* 22 (3): 213-232. doi.org/10.2307/746799.
- Cohn, Richard. 2004. "Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age." *Journal of the American Musicological Society* 57 (2): 285-323. doi.org/10.1525/jams.2004.57.2.285.
- Cohn, Richard. 2011. "Tonal Pitch Space and the (Neo-)Riemannian Tonnetz." I *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, redigeret af Edward Gollin og Alexander Rehding, 322-348. New York: Oxford University Press. doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195321333.013.0011.
- Cohn, Richard. 2012. *Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature*. New York: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 2007. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. New York: Oxford University Press.
- Cusick, Suzanne G. 1999. "Gender, Musicology, and Feminism." I *Rethinking Music*, redigeret af Nicholas Cook og Mark Everist, 471-498. New York: Oxford University Press.
- Davies, Joe, red. 2022. *Clara Schumann Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deisinger, Marko. 2021. "'Schließlich waren alle Genies der Kunst immerhin doch Männer ...' Zum Geniebegriff bei Heinrich Schenker." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18 (1): 9-33. doi.org/10.31751/1104.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dubiel, Joseph. 1990. "'When you are a Beethoven': Kinds of Rules in Schenker's 'Counterpoint'." *Journal of Music Theory* 34 (2): 291-340. doi.org/10.2307/843840.
- Duerksen, Marva. 2008. "Schenker's Organicism Revisited." *Intégral* 22: 1-58. https://www.esm.rochester.edu/integral/wp-content/uploads/2019/06/INTEGRAL_22_duerkson.pdf.
- Ewell, Philip. 2020. "Music Theory and the White Racial Frame." *Music Theory Online* 26 (2). doi.org/10.30535/mt0.26.2.4.
- Frisch, Walter. 1982. "Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical

- Tradition." *19th-Century Music* 5 (3): 215-232. doi.org/10.2307/746461.
- Frisch, Walter. 1984. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press.
- Gates, Eugene. 1997. "Damned if You Do, and Damned if You Don't: Sexual Aesthetics and the Music of Dame Ethel Smyth." *The Journal of Aesthetic Education* 31 (1): 63-71. doi.org/10.2307/3333472.
- Grimes, Nicole. 2012. "The Schoenberg/Brahms Critical Tradition Reconsidered." *Music Analysis* 31 (2): 127-175. doi.org/10.1111/j.1468-2249.2012.00342.x.
- Hammerich, Golla. 1895. *Forord i Sang-Album af Nordiske Kvinder*. København: Wilhelm Hansen.
- Hanslick, Eduard. 1854. *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel.
- Harrison, Daniel. 1994. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hestholm, Marion. 2009. "The Organic Montage – Aesthetic Organicism Revisited." *Studia Musicologica Norvegica* 35 (1): 19-37. doi.org/10.18261/ISSN1504-2960-2009-01-03.
- Hoffmann, Kai. 1899. *Liljer i Mørket*. København: Brdr. Salmonsens.
- Hyer, Brian. 1989. "Tonal Intuitions in *Tristan und Isolde*." Ph.d.-afhandling, Yale University.
- Hyer, Brian. 1995. "Reimag(in)ing Riemann." *Journal of Music Theory* 39 (1): 101-138. doi.org/10.2307/843900.
- Hyer, Brian. 2011. "What is a Function?" I *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, redigeret af Edward Gollin og Alexander Rehding, 92-139. New York: Oxford University Press.
- Jørgensen, Johannes. 1892. *Stemninger*. København: P.G. Philipsens Forlag. <https://www.kb.dk/e-mat/dod/115208037312.pdf> (tilgået 14. november 2023).
- Kallberg, Jeffrey. 1996. *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kerman, Joseph. 1980. "How We Got into Analysis and How to Get Out." *Critical Inquiry* 7 (2): 311-331.
- Kirkegaard, Thomas Husted. Under udgivelse. "The Course of the Brook: Rethinking Schenkerian and Riemannian Perspectives on Organicism in Nielsen's Music." *Carl Nielsen Studies* 7.
- Kirkegaard-Larsen, Thomas Jul. 2018. "Transformational Attitudes in Scandinavian Function Theories." *Theory and Practice* 43: 77-110.
- Kirkegaard-Larsen, Thomas Jul. 2020. "Analytical Practices in Western Music Theory: A Comparison and Mediation of Schenkerian and Post-Riemannian Traditions." Ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet. doi.org/10.7146/aul.449.
- Kirkegaard-Larsen, Thomas Jul. 2021. "KØN SANG: Kvindelige komponisters sange mellem gammel og ny musikvidenskab." *SANG* 2 (1-2): 6-15. doi.org/10.7146/sang.v2i1-2.137219.

- Klumpenhouwer, Henry. 1994. "Some Remarks on the Use of Riemann Transformations." *Music Theory Online* 0 (9).
<https://mtosmt.org/issues/mto.94.0.9/mto.94.0.9.klumpenhouwer.pdf>.
- Kopp, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Korsyn, Kevin. 1993. "Schenker's Organicism Reexamined." *Intégral* 7: 82-118.
https://www.esm.rochester.edu/integral/wp-content/uploads/2019/06/INTEGRAL_7_korsyn.pdf.
- Kramer, Jonathan D. 1994. "Unity and Disunity in Carl Nielsen's Sixth Symphony." I *The Nielsen Companion*, redigeret af Mina Miller, 293-344. London: Faber and Faber.
- Kramer, Lawrence. 1998. *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Larsen, Teresa Waskowska og Jan Maegaard. 1981. *Indføring i romantisk harmonik*. København: Engstrøm & Sødring.
- Lewin, David. 1986. "Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception." *Music Perception* 3 (4): 327-392. doi.org/10.2307/40285344.
- Lewin, David. 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
- Marder, Michael. 2013. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Montgomery, David L. 1992. "The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art." *The Musical Quarterly* 76 (1): 17-66. doi.org/10.1093/mq/76.1.17.
- Mooney, Michael Kevin. 1996. "The 'Table of Relations' and Music Psychology in Hugo Riemann's Harmonic Theory." Ph.d.-afhandling, Columbia University.
- Nielsen, Carl. 1925. "Meditationer." *Musik: Tidsskrift for Tonekunst* 9 (6): 71-72.
- Nowak, Adolf. 2001. "Wandlungen des Begriffs 'musikalische Logik' bei Hugo Riemann." I *Hugo Riemann (1849-1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, redigeret af Tatjana Böhme-Mehner og Klaus Mehner, 35-48. Köln: Böhlau Verlag.
- Nowak, Adolf. 2015. *Musikalische Logik: Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Parks, Richard S. 1994. "Pitch Structure in Carl Nielsen's Wind Quintet." I *The Nielsen Companion*, redigeret af Mina Miller, 541-598. London: Faber and Faber.
- Parsons, Laurel og Brenda Ravenscroft, red. 2017. *Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music, 1960-2000*. New York: Oxford University Press.
- Parsons, Laurel og Brenda Ravenscroft, red. 2018. *Analytical Essays on Music by Women Composers: Secular and Sacred Music to 1900*. New York: Oxford University Press.

- Parsons, Laurel og Brenda Ravenscroft, red. 2022. *Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music 1900-1960*. New York: Oxford University Press.
- Pastille, William. 1984. "Heinrich Schenker, Anti-Organicist." *19th-Century Music* 8 (1): 29-36. doi.org/10.2307/746248.
- Pollan, Michael. 2013. "The Intelligent Plant." *The New Yorker*, 23. december 2013. <https://www.newyorker.com/magazine/2013/12/23/the-intelligent-plant>.
- Polth, Michael. 2001. "Ist die Funktionstheorie eine Theorie der Funktionalität?" *Musiktheorie* 16 (4): 319-324.
- Ramirez, Miguel. 2013. "Chromatic-Third Relations in the Music of Bruckner: A Neo-Riemannian Perspective." *Music Analysis* 32 (2): 155-209. doi.org/10.1111/musa.12008.
- Rehding, Alexander. 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reti, Rudolph. 1961. *The Thematic Process in Music*. London: Faber & Faber.
- Rings, Steven. 2011. *Tonality and Transformation*. New York: Oxford University Press.
- Rodgers, Stephen, red. 2021. *The Songs of Fanny Hensel*. New York: Oxford University Press.
- Rothstein, William. 1990. "The Americanization of Heinrich Schenker." I *Schenker Studies*, redigeret af Hedi Siegel, 193-203. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schenker, Heinrich. 1954. *Harmony*. Oversat af Elisabeth Mann Borgese, redigeret og annoteret af Oswald Jonas. Chicago: University of Chicago Press.
- Schenker, Heinrich. 1979. *Free Composition*. Oversat og redigeret af Ernst Oster. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Schenker, Heinrich. 2004. "The Mission of the German Genius." Oversat af Ian Bent. I *Der Tonwille* 1, redigeret af William Drabkin, 3-20. New York: Oxford University Press.
- Schoenberg, Arnold. 1975. "Brahms the Progressive." I *Style and Idea*, redigeret af Leonard Stein, 398-441. London: Faber and Faber.
- Sehested, Hilda. u.d. *Sange*. København: Wilhelm Hansen.
- Sehested, Hilda. 1907. *Sange med Klaver*. København: Wilhelm Hansen, Musik-Forlag.
- Sehested, Hilda. 1908-09. *Foraarsvers og Sommersange*. København: Wilhelm Hansen Musikforlag.
- Sehested, Hilda. 1914. *Som sagte Vingeslag af Amoriner*. Manuskript i Det Kgl. Bibliotek, C II 12, Hilda Sehesteds Samling 20.
- Sehested, Hilda. 1912. *Tre Sange*. København: Skandinavisk Musikforlag.
- Sehested, Hilda. 1918. *Dansk Lyrik: Fire Sange*. København: Internationalt Musik-Sortiment Knud Larsen.
- Simpson, Robert. 1979. *Carl Nielsen: Symphonist*. Revideret udgave. New York: Taplinger.

- Snarrenberg, Robert. 1994. "Competing Myths: The American Abandonment of Schenker's Organicism." I *Theory, Analysis and Meaning in Music*, redigeret af Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press.
- Solie, Ruth. 1980. "The Living Work: Organicism and Musical Analysis." *19th-Century Music* 4 (2): 147-156. doi.org/10.2307/746712.
- Tarrant, Christopher. 2017. "Breakthrough and Collapse in Carl Nielsen's *Sinfonia semplice*." *Danish Yearbook of Musicology* 41: 32-49. http://www.dym.dk/dym_pdf_files/volume_41/dym41_1_02.pdf.
- Thaler, Lotte. 1984. *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*. München: Musikverlag Emil Katzwichler.
- Thompson, Evan. 2007. *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of the Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Tymoczko, Dmitri. 2011. "Dualism and the Beholder's Eye: Inversional Symmetry in Chromatic Tonal Music." I *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, redigeret af Edward Gollin og Alexander Rehding, 247-267. New York: Oxford University Press.
- Villagomez, Nanna Staugaard. 2022. "Carl Nielsen og det musikalsk moderne: Symphonias lieder i 1890'ernes København." Kandidatspeciale, Københavns Universitet.
- Watkins, Holly. 2011. *Metaphors of Depth in German Musical Thought: From E.T.A. Hoffmann to Arnold Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Watkins, Holly. 2017. "Toward a Post-Humanist Organicism." *Nineteenth-Century Music Review* 14 (1): 93-114. [doi:10.1017/S1479409816000306](https://doi.org/10.1017/S1479409816000306).
- Watkins, Holly. 2018. *Musical Vitalities: Ventures in a Biotic Aesthetics of Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wollgandt, Edgar og Julius Klengel, red. u.d. *Brahms: Konzert für Violine und Violoncello mit Begleitung des Orchesters Opus 102. Ausgabe mit Klavier von Edgar Wollgandt und Julius Klengel*. Leipzig: C.F. Peters.

Appendiks 1

Marts til April

Valdemar Rørdam

Hilda Sehested

Allegro

The first system of the musical score is for the piano accompaniment. It consists of three measures. The top staff is a grand staff with a treble clef and a 12/8 time signature. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and a 12/8 time signature. The music features a series of chords and arpeggiated figures. Dynamics are marked as *mf* in the first measure, *sfz* in the second, and *f* in the third. An *8va* marking is present in the third measure, indicating an octave shift.

Quasi Resitativo

5

The second system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a 12/8 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with a 12/8 time signature. The lyrics are: "Marts vend-te sig med et vin-ter-ligt Smil_". Dynamics include *f* and *mf*. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

9

The third system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a 12/8 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with a 12/8 time signature. The lyrics are: "han mær-ke-de Sang i den ly-se Luft og". Dynamics include *f* and *mf*. The piano part continues with a complex rhythmic pattern.

2

11

smal-le smaa Bøl-ger af Duft

13

Er du nu der, Skøn-jom - fru A-pril Skøn- jom - fru A- pril!

mf

15

Saa

f *sfz* *mf*

17 **Meno mosso**

gaar jeg, en ud-slidt graa Vin - ter, som har gjort Gavn mens du sov Jeg

p

21

pløj - e-de Mul-den i Splin-ter med Fros - tens glas-kla-re Plov

25 **Poco pio mosso**

Plant — nu din Krans — af de blaa — Hy-a - cin - ter, saa — di-ne Hvid - stjer-ner

31

trygt — i minSkov! Det Liv — som blev haardt luk-ket in - de i mig — og

38

pin - te med Savn — el-ler Smer - te maa det frit kun-ne fro - des i dig og

4

44

mp

blom - stre ud af dit Hjer - te!

mp

49

Quasi Resitativo

53

Du kom - mer jo først naar jeg gaar.

p *rit.*

55

Og jeg maa gaa, naar du kom-mer A - pril saa smelt mig da med dit Smil!

mf

a tempo *rit.* *mf* *a tempo* *animato*

"UDEN INDRE LOGIK"

58

Skøn - jom - fru God Vaar! God Vaar! God

crescendo **f**

62

Vaar!

crescendo **ff**

65

pizz. *m.g.* **f**

Appendiks 2

I Natten

(Tekst udeladt af ophavsretsmæssige årsager)

Hilda Sehested

Andantino

mp

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, with a piano (*p*) dynamic marking.

7

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a melodic line with some slurs. The piano accompaniment includes a section marked *espressivo* and ends with a piano (*p*) dynamic marking.

11

The third system continues the vocal and piano parts. The vocal line features a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment includes a section marked *espress.*

"UDEN INDRE LOGIK"

15

Musical score for measures 15-20. The system consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 15, followed by a rest in measure 16, and then resumes in measure 17. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and rests. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in measures 16 and 17, and *p* (piano) in measure 18.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a long, sweeping melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line. A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 23.

25

Musical score for measures 25-30. The system consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase in measure 25, followed by rests in measures 26, 27, and 28. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and rests. A *pp* (pianissimo) marking is present in measure 26.

Appendiks 3

Stjernen

Kai Hoffmann

Hilda Sehested

Allegretto

Jeg aab-ner tyst mit Vin du, jeg ser en Stjer - ne skin - ne:

Maa - ske nu di-ne Øj - ne og den sam-me Stjer - ne fin - de.

Det er som al din Skøn-hed i - gen - nem den mig naae - de,

p *cresc.* *p* *poco rit.* *a tempo* *cresc.* *mf* *p* *cresc.* *dim.*

"UDEN INDRE LOGIK"

2
23

Musical score for measures 23-30. The vocal line starts with a rest, then enters with the lyrics "som stir-red ned fra den dit Bliks, dit Hjer-tes fjer - ne Gaa - de." The piano accompaniment features a complex texture with many accidentals and dynamic markings including *pp* and *p*.

30

Musical score for measures 30-37. The vocal line continues with "Det er som saa jegskæl - ve min Lyk-kes hvi - de Stjer - ne saa stor, saa klar, saa". The piano accompaniment includes markings for *poco rit.*, *a tempo*, and *poco f*.

37

Musical score for measures 37-41. The vocal line has a long note for "øm" followed by "O Drøm". The piano accompaniment features a *poco sostenuto* marking and a *Tempo I.* instruction.

41

Musical score for measures 41-44. The vocal line continues with "u - en - de - li - ge fjer - - - nel!". The piano accompaniment includes markings for *poco ritenuto*, *p*, and *pp rit.*

Abstract

”Without inner logic”: Organicism, Neo-Riemannian Theory, and Hilda Sehested’s Songs.

When the Danish composer Hilda Sehested (1858-1936) received reviews of her music in the daily press, it was often emphasized that her music was ”without inner logic” – that it lacked wholeness, overview, greater gestures, and that it was characterized by ”small graceful antics” and ”flexible, nimble, and breathless bagatelles” (*Politiken*, 26 March 1915; my translation). This critique is typical of the contemporary reception of women composers in Denmark and abroad, and feminist musicology has often underlined the gender-stereotypical character of such critique. Less discussed in this research, however, is how this specific form of gendered critique is grounded in the music-aesthetic paradigm of organicism.

The purpose of this article is threefold: Firstly, I argue (in part I) that the paradigm of organicism is closely linked to gendered views on music. Secondly, I suggest (in part II) a rethinking of organicism drawing on Holly Watkins’ recent research on the topic. This new organicism prioritizes process rather than part-whole integration and goal-directedness, and it may be applied to evoke alternative readings of musical works. Thirdly, I intend to show that this is particularly relevant in the case of Hilda Sehested. For this purpose, I introduce (in part III) neo-Riemannian theory and its associated method of analysis which is oriented towards moment-to-moment processes; and I present (in part IV) three brief analyses of Hilda Sehested’s songs ”Marts til April” (1918), ”I Natten” (1912), and ”Stjernen” (1914). Ultimately, I argue that it is not always the music that lacks logic; rather, it is often our conceptions of musical logic that are problematical and inadequate.

Keywords: Women Composers, Organicism, Music Aesthetics, Neo-Riemannian Theory, Hilda Sehested, Music Analysis, Feminist Musicology