

SANS OG SAMLING

Om sammenligninger mellem musik og billede

Hvilken farve har tonen C? Blå, hvis man skal tro jesuitterpateren og matematikeren Louis B. Castel, som Georg Philip Telemann i 1739 tilskrev udviklingen af et farveklaver, der var i stand til på en og samme tid at frembringe toner og farveindtryk (Gage 233). Hvilken farve har en trompet? Gul, hvis det står til Wassily Kandinsky. En cello? Blå, hvis vi stadigvæk skal følge maleren og forfatteren til digtsamlingen *Klänge* (1913) og sceneværket *Der gelbe Klang* (1912). Den første association er måske ikke så vanskelig at følge, messingblæseseres farve taget i betragtning; den sidste er noget mindre gennemskuelig, og lettere bliver det ikke med fagotten, der ifølge Kandinsky er violet. Problemet med sådanne associationer er, at de for det meste er ganske idiosynkratiske. Blå og gul indgik måske nok tidligere i en forholdsvis robust farveikonografi, der legerede åndelig og materiel værdi – madonnaens kappe malet med et kostbart pigment og guldgrunden som himmelsk lys – men de fleste af Kandinskys synæstetiske tankeforbindelser virker som frie associationer.

”Harmonia mundi” var ifølge Athanasius Kircher sikret ved, at toneskalaens intervaller svarede til syv hovedfarver. Og Guiseppe Arcimboldo havde tidligere i 1500-tallet forsøgt sig med en farvet nodeskrift (Gage 230), der vistnok indeholdt videre implikationer end samtidige manieristiske

komponister som f.eks. Carlo Gesualdos leg med at lade mørke stemninger afspejle sig i toner noteret udelukkende med sorte nodefødder.

Vi kan også forsøge os med æstetiske sammenligninger på et andet plan. Hvilken malers værker minder mest om W.A. Mozarts musik? Antoine Watteau, vil man måske svare. Hvilken billedkunstner "rimer" på J. S. Bach? Albrecht Dürer, er der i hvert fald nogen, der har svaret. Og sådan kunne man blive ved med at spørge, hvilken musik, der kan sættes til hvilke billeder og omvendt: hvilke billeder, der kan illustrere hvilken musik? Det er formentlig med romantikkens udviskning af æstetiske grænser, at det er blevet en gængs fremgangsmåde at parre kunstnere fra forskellige kunstarter, og det er en trafik, der stadigvæk finder sted: Michelangelo og Beethoven, Monet og Debussy, Kandinsky og Schönberg. Lad os til en begyndelse opholde os en smule ved disse eksempler.

Som man kan se, er sammenligningsgrundlaget højst forskelligt. Når Beethoven og Michelangelo bringes i selskab med hinanden på tværs af århundreder, skyldes det nok mest af alt, at de lever op til samme romantiske karakteristik af den store kunstner: Som legendariske "kraftgenier" rager de op i kulturlandskabet som titaniske skikkelser. Også Dürer-Bachaksen virker historisk mindre oplagt, men har selv en historie: Begge blev taget til indtægt for nationalistiske strømninger i begyndelsen af forrige århundrede.

Hvis paralleller af denne type ofte kan virke løsagtige, virker andre mere ædruelige og har i det mindste grundlag i en rumlig og tidslig nærhed som Kandinskys abstraktion og Schönbergs atonalitet. Faktisk kan opløsningen af et illusionistisk billedperspektiv synes at svare til bortfaldet af tonale tyngdepunkter, og udviskningen af visuelle figur/grund-forhold til mangelen på hierarki mellem motivdele og ledsagefigurer.

Monet og Debussy danner nok for de fleste et oplagt par, idet det virker nærliggende at se formelle lignedannelser hos dem. Til Monets åkandebillede, hvor vandet spejler himmel og jord, hvor nær og fjern går i ét uden begyndelse og slutning, svarer Debussys ubestemte, svævende klange, der ikke synes at stræbe nogen steder hen.

Som underlægning er denne musikform ikke egnet til at drive en filmhandling frem, men er mere i samklang med lyriske billedsekvenser. Med tiden er film nok det visuelle medie, der mest utvunget har kunnet

forbinde sig med alle slags musik. Ligesom det i løbet af det 20. århundrede blev stadigt vanskeligere at udpege et bestemt filmsprog som normalsproget, er filmmusikken blevet stadig mere mangfoldig. Den tiende muse har siden sin fødsel bestyret en uren, sammenbragt kunstart, og som traditionelt medium for adspredelse peger filmen også i musikalsk henseende i alle retninger. Principielt står hele registeret af musikalske virkemidler til fri forføjelse for filmen. Den kan vælge at spejle en (barnlig) lilleverden i små toneafstande og spinkel instrumentering, eller lade forrevne og brudstykkeagtige forløb præget af dissonantiske klangophobninger, ekstreme styrkekontraster og intervalspring overføre sin orienteringsløshed eller uforløste spænding til lærredet. Eller filmen kan citere stumper af fortidens musik som kulturelt vragskud, skyllet op på nutidens kyst.

KOMPARATIVE KATEGORIER

Ingen kunstart er i grunden blot sig selv, men film er umiskendeligt en hybrid kunstart. Hvis det er muligt og meningsfuldt at systematisere de forskellige former for legeringer af kunstarterne, er spørgsmålet: Hvordan kan kunstudtryk som maleri og musik jævnføres eller sammenholdes? I hvilke dimensioner lader de sig undersøge under en fælles synsvinkel? Jeg vil forsøge noget, der i det mindste ligner en foreløbig opdeling af feltet og de optikker, der kan anlægges.

1. Én mulighed er naturligvis, at man tager udgangspunkt i, hvordan man rent faktisk og konkret har ført musik og maleri sammen, *sammenkomster* i form af de *reelle kombinationer*, visuelle og akustiske fænomener har dannet eller er indgået i. Herunder hører naturligvis filmen og egentlige totalkunstværker som Aleksandr Skrjabins *Le Poème du feu – Prométhée* (1911) – et *Gesamtkunstwerk*, der mobiliserer flere sanser og potenserer den samlede virkning ved at orkestrere ellers adskilte kunstudtryk sammen.
2. *Indholdsmæssige sammenhænge* iværksættes, så snart musik og maleri forholder sig til samme *tematik* eller *ikonografi* eller mere specifikt *øser af samme litterære kilde* – for musikkens vedkommende som programmusik eller som vokalmusik, der direkte sætter det fælles

litterære forlæg i toner. Her kan musikken mere lokalt forsøge at eftergøre billedets evne til virkelighedsreference, i romantikken ofte ved at imitere naturlyde. En fælles tematik lader sig også identificere historisk som periodebundne overensstemmelser – *konvergens*, der undertiden udmøntes i begreber om en fælles tidsånd, der gennemstrømmer alle kunstudtryk på et givet tidspunkt. Mindre fordringsfuldt kan ideen om indholdsmæssige fællesnævner bygge på en umiddelbar forestilling om, at hvad der er tæt på hinanden i tid og sted på forhånd må tænkes at besidde nogle forbindende træk.

3. Historisk er også påvisninger af, hvorledes kunstarter kan udfylde samme (eller komplementære) *sociale funktioner* og lægge op til samme *receptionsformer*. Man kan f.eks. anføre musik og maleris parallelle opgaver inden for absolutismens repræsentative offentlighed eller – som jeg vil hævde – en overensstemmelse mellem koncertsalens og museets forvaltning af kulturarven fra og med den borgerlige offentligheds fremvækst.
4. Mere abstrakte er de *diskursive sammenknytninger og adskillelser*, der hersker kunstarterne imellem – ikke alene dén diskurs, der artikuleres inden for æstetisk filosofi og teori – f.eks. romantikkens forestillinger om "det sublime" – men også de mere diffuse tankebaner, der hører til det kulturelt ubevidste – i begge tilfælde diskurser, der afspejler eller har indflydelse på, hvordan værker er blevet skabt og oplevet. Det kan f.eks. dreje sig om den romantiske kunstnerrolle, der har fællestræk på tværs af kunstarterne, hvor f.eks. Beethovens forståelse af sig selv som *Tondichter* kan give anledning til overvejelse.
5. Et andet område for konvergens er de to kunstarters *gensidige repræsentation*. Det gælder malerier som Paul Klees, der knytter an til musikken ved at antyde tidslighed og udnytte musiknotationens visuelle tegn: noder i forskellige værdier, fraseringsbuer, diskant- og bas-nøgler, fermater osv. Eller omvendt: partiturer, der har mistet deres henvisning til musikudøvelse og er blevet rene læsepartiturer eller rettere: billedpartiturer. Men ikke mindst vedrører forholdet dét, man kunne kalde visuel eller musikalsk *ekfrase*, et musikstykke "oversat" til maleri: Moritz von Schwinds billedfantasi over Beethovens såkaldte *Korfantasi* (1808) – billedet har lidt misvisende fået

titlen *Eine Symphonie* (1852) – eller omvendt en musikalsk udmaling af et von Schwind-billede, som har givet Liszt anledning til et helt oratorium (om den hellige Elisabeth på Wartburg, 1857-62). Desuden kan den visuelle udformning af pladecovers, udsmykning af steder for musikudøvelse eller -instrumenter aflægge vidnesbyrd om de forestillinger og fantasibilleder, musik kan give anledning til. Det samme kan visuelle fremstillinger af dans som en slags musikalsk tegning i tid og rum.

6. Centralt inden for det tværæstetiske felt – og umiddelbart mest interessant – er imidlertid mulige *strukturelle analogier* og dét både på enkelttrækkenes og helhedens niveau. I sådanne *kongruenser* er kunstarterne ikke blot i indbyrdes dialog eller udstikker samme retning, men udveksler udtryksformer, låner analoge virkemidler hos hinanden. Stilistiske ensdannelser og tværæstetisk anvendelighed af formelle iagttagelser vedrørende udsigelsesforhold hører hjemme her. Det samme gør muligheden for at anvende perceptionspsykologiske begreber som relæ for analogislutninger mellem musik og maleri. Metaforer som *melodi-linje* og *klang-farve* dukker ligeledes op i denne sammenhæng, selv om de også lader sig tematisere i et diskursivt felt.

I det hele taget gælder, at de forskellige synsvinkler *overlapper* og *kompletterer* hinanden. En historisk betragtning kan måske påvise analoge skift kunstarterne imellem, der mindre angår de indgående elementer end relationerne mellem dem, men den vil under alle omstændigheder typisk forbinde tematiske og mere formelle iagttagelser.

Opdelingen omfatter både objekt og optik, undersøgelsesgenstanden og den synsvinkel, der kan anlægges på den. Et snit gennem hele feltet kunne lægges i kraft af en skelnen mellem *metaforiske* og *metonymiske* sammenhænge, henholdsvis strukturelle analogier og rumlige eller tidslige sammenhænge, men denne skillelinje giver ikke færre overlappinger end de seks typer, der langt fra udspringer af en stringent systematisering. Alle forhold kan selvsagt studeres historisk – f.eks. diskurser, som er fremherskende i en bestemt periode, og som antages at tilkendegive sig i snart sagt alle registre. At samme person har virket som maler og musiker giver typisk

anledning til at undersøge muligheden af stilistiske og indholdsmæssige fællestræk. Imidlertid er det her, som overalt, vigtigt ikke at ligge under for overilet lighedssøgen: *Uoverensstemmelser* er altid en i sig selv interessant mulighed.

I modsætning til ord/billede-problematikken har undersøgelsesområdet knapt nok nogen sammenhængende forskningstradition, men er mest af alt præget af punktvis studier, der typisk ikke går særlig tæt på kunstarternes substans – hvad der i denne sammenhæng må forblive mit postulat. Det følgende er en selektiv præsentation af feltet, hvor jeg i eksemplificeret form kort vil udfolde nogle af de dimensioner, jeg har skitseret, samt indimellem foreslå mulige analysestrategier. Det overordnede sigte er at overveje, hvordan man kan komme ud over lemfældige analogislutninger inden for feltet. Det skyldes ikke en modvilje mod analogier i sig selv: Omdrejningspunktet er ikke analogier eller ej, men arten af analogier – måden hvorpå de iværksættes og udnyttes. At tænke i analogier er basalt for enhver intellektuel virksomhed – på samme måde som vores sprog og hele orientering i verden er imprægneret af metaforer. At stille spørgsmål til analogier er således ikke et spørgsmål om deres eksistensberettigelse, men til deres form, deres *hvordan*. Ikke sjældent praktiseres de ved at overføre analytisk-metodiske greb fra et gebet til et andet – en trafik, der naturligvis rummer potentielle farer for overgreb, men også, skulle jeg mene, åbner mulighed for nye indsigter eller stiller frugtbare perspektiver i udsigt.

KUNSTARTERNES SAMMENKOMST OG KONVERGENS

Den direkte *kombination* eller *sammensmeltning* af musik og levende billeder er i filmens guldalder ikke et nationalt genrejningsprojekt som Richard Wagners eller udtryk for en længsel efter en tabt helhed. Men når underlægningsmusikken til klassiske Hollywood-film knyttede an til traditionen fra Wagner skyldes det ikke kun dét ydre forhold, at mange filmkomponister kom fra Centraleuropa. Efter min opfattelse er der også en "indre" begrundelse. Carl Dahlhaus har fremhævet, hvorledes Wagners musik skyr alle demarkationer og befinder sig i stadig forvandling uden æstetisk distance og uden at fortætte sig i symmetriske periodestrukturer, stivne i objektiverede "arkitektoniske" blokke (150ff). Det er denne mere eller

mindre wagnerske musikform, der med sin opløsning af sluttede former for en tid opkastede sig til musikalsk normalsprog. Men det skete sådan, at musikkens følsomhed indlejres i en altvidende tredje-persons-form, der ikke er bundet til et bestemt subjekt. Den musikalske udsigelse udsletter sig selv i sin følgagtighed over for billedsidens bevægelser, samtidigt med at den er i stand til at etablere tilbageblik (erindringsmotiver) og foregribelser.¹ Umærkeligt-narkotiserende formår denne musik at smyge sig ind under billederne, undertiden opsnappe reallyde ved at indkredse deres tonehøjde og umærkeligt "fade ud" igen, samtidig med at motiver relativt umarkeret kan danne et netværk knyttet til personer, situationer eller (symbolske) genstande.

Den tidlige, traditionelle underlægningsmusik har således paradoksalt nok rødder i en romantisk musikkultur, der benægtede synet: Man lukkede øjnene for at åbne sindet for indre billeder. I modsætning til Igor Stravinskis fremvisning af musikere, usynliggjorde Wagners festspilhus dem ved at nedsænke dem i den dybe orkestergrav. Det er stadigvæk en udbredt opfattelse, at synet er objektiverende og adskillende – det holder tingene på plads og afstand "derude" – mens lyden ikke konfronterer subjektet eller opretter skarpe skillelinjer, men som en art flydende substans gennemtrænger subjektet, som reagerer mere følelsesbetonet. Lydoplevelsen er amorf og grænseløs og kan overskride rumlige adskillelser (Ingold 258, 266). Den hollywoodske underlægningsmusik opleves ikke som forankret noget sted; musikudøvelsen er usynlig. Den er emotionel, men ikke af den grund subjektiv.

Ved deres påtvungne samliv er musik og billede i den klassiske filmtradition henvist til at slå følge med hinanden – eventuelt i indbyrdes spejlförvrængning – men den er ikke forpligtet på romantiske forestillinger om kunstarternes syntese. Denne kunstopfattelse hævder, at de ni muser måske nok fremviser hver sin fysiognomi, men at man ikke kan bestride, at moderen er den samme. Alle kunstneriske aktiviteter udspringer derfor grundlæggende af samme kreative urkraft og afviger kun i forhold til mere

¹ Troelsen, *Operaens arkitektur*. Her foreslås en musikalsk "fortællerrolle" i Wagners musikdrama, der til dels er i opposition til Zoppelli. Jf. også Troelsen, *In the Wake of Wagner*.

overfladiske, tekniske træk. I landskabsmaleren Ludwig Richters optik skulle afstanden kunstarterne imellem overvindes, fordi de alle udspringer af samme store naturharmoni, vi alle længes tilbage imod: "Naturbilleder er herlige koralmelodier, i hvilke vi ganske vist aner teksten, men kun virkelig forstår og fornemmer hine ophøjede klange, som bevæger os i vort inderste" (Cit. Würtemberger 36).

Imidlertid var det ikke på Richters tid almindeligt at udsmykke klaverer med naturscenerier. Bukoliske landskaber prydede derimod 16- og 1700-tallets cembali (Leppert 123 ff). Det er som om, at instrumentets klangstyrke og større modulationsevne i løbet af det 19. århundrede tilsagde musikken at stå på egne ben (Würtemberger 36f). Grunden til at billederne efterhånden forsvinder fra 1800-tallets klaverer kunne imidlertid også skyldes den nævnte kult omkring "det indre syn".

Indholdsmæssig konvergens mellem kunstarter optræder mest enkelt dér, hvor de udviser fælles tematik eller ikonografi. Gruppeportrætter fra det 18. århundrede kunne også billedkompositorisk understrege sammenhørighed og samklang mellem musicerende familiemedlemmer. Ekspressionismen i begyndelsen af det 20. århundrede tilstræbte derimod med forkærlighed dissonansen både bogstaveligt og overført. Den opsøgte områder, der lå på randen af samfundet: varietén, cirkuset, bordellet. Cirkusprologen til Alban Bergs atonale opera *Lulu* (1929 -35) svarer til mange af ekspressionismens malerier: Domptøren præsenterer titelfiguren, der bæres ind i manegen som et hundyr ikklædt Pierrot-kostume. Som inkarnation af dyrisk drift forplantes hendes ledemotiv til de andre figurer som musikalske derivater (Reich 222).

På tværs af kunstarter var gøgleren og den sindssyge tilsvarende hyp-pige skikkelser i denne "paria-æstetik", som f.eks. er forenet i Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) eller Robert Wienes film *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919), hvor markedsplads og sindsygehospital glider sammen og i forening sætter spørgsmålstegn ved samfundets rationalitet (Troelsen, *Modernismen* 96ff). Ikke mindst gøglerfiguren var en oplagt identifikationsfigur for kunstneren, som det f.eks. fremgår af Picassos tidlige værker.

Lige som titelgivning inden for maleriet først for alvor tager fart med kunstens løsrivelse fra arkitektoniske omgivelser og med opkomsten af et kunstmarked, der har brug for identifikation, er det nærliggende at tænke

sig, at udbredelsen af musikalsk titelgivning i romantikken både skyldes kommercielle hensyn (ofte er de blevet til på musikforlæggeres initiativ) og dét, jeg vil kalde museal repertoiredannelse. Titlerne får stemningsassocierende karakter: Mens én af Schumanns symfonier ved sin betegnelse markerer nationalisme ("Den rhinske", 1850), vækker F. Mendelsohns symfonier udlængsel mod det solbeskinnede Italien ("Den italienske", 1833-) eller drager lytteren mod Ossians melankolske, tågede Skotland ("Den skotske", 1829, samt orkesterstykket *Die Hebriden*, 1830-32). Mendelsohns optagethed af kirkemusik opfatter Rummenhøller som længselsfuld tilbageskuen mod fortidens religiøsitet, hvad der får ham til at karakterisere komponisten som musikalsk "Nazarener" (171).²

Før romantikken finder man en indholdsmæssig analogi til billedkunsten i barokmusikkens såkaldte *affektlære*. Den synes at være en mod-svarighed til mere faste ikonografiske formler og ikke mindst til en kodificering af ansigtsudtryk som dén, hofmaleren Charles LeBrun forsøgte at indføre under Ludvig den Fjortende. Inden for musikken var der tale om at udstyre genkendelige tonefigurationer med bestemte, klart adskilte følelsesindhold: F.eks. var en kromatisk nedadgående tonefølge tegn på sorg, en stigende treklangsfigur udtryk for triumf. En vigtig pointe er, at denne affektlære optrådte i objektiveret, teatralisk form og således ikke svarede til romantikkens sværmeriske stemninger, der tænkes at udspringe af et personligt udtryksbehov. Tværtimod var der tale om retorisk yderliggjorte følelsesindhold, som repræsenteres, idet de holdes ud i strakt arm. Men også romantikken har dyrket en grad af akustisk ikonografi: bækkens brusen i form af opløste akkorder, valdhornets skovromantik (med tostemmig op- eller nedadgående sekst-kvint-terts-sekvens), posthornets lokkende signal som udtryk for længsel mod det fjerne.

En anden type sammenlignelighed er én, der har med kunstarternes *henvendelsesformer* at gøre. På den repræsentative offentligheds kæmpelærreder stiller potentaten sig frontalt til skue på en slags teaterscene; opsat på at blive set gør han sin entré i et tvetydigt rum, der både er inde og ude

² De tyske malere "nazarenerne" dannede i Rom en slags munkeagtigt broderskab, der lige som de senere engelske prærafaelitter ville genoplive en mere "primitiv" og oprindelig malerkunst fra tiden før højrenæssancen.

og mest af alt virker hævet over tid og sted – til siderne indrammet af dramatisk luftbårne draperier og afsluttet bagtil af mægtige søjler som symbol på styrke, *Fortitudo*. Med Michael Frieds begreber hentet fra overvejelser over billedkunstens henvendelsesformer kunne man sige – det er i hvert fald mit forslag – at denne retoriske, bevidste stillen sig an for en beskuer svarer til dén teatraliske pragt, der f.eks. ytrer sig i G.F. Händels pompøse musik til *Royal Fireworks* (1749). Den er skrevet som lydlig illumination af fyrværkeriets flygtige ildfigurationer, der ligesom indsættelse af vandspejle eller -kaskader er typiske indslag i den barokke festkultur, der yndede at arbejde med ubestandige elementer.

Før slutningen af 1700-tallet havde vestlig musik således typisk til opgave at illuminere den verdslige eller kirkelige magt, udgøre et slags lydligt draperi bag magtens selvfremsstilling. Jean-Baptiste Lully som orkesterleder gjorde front mod Ludvig den Fjortende, når han markerede takten – alt andet havde været en anmasselse (Klausmeier 182). Med en stor stok stampede han takten til en klart leddelt musik, der nærmest kunne spille sig selv. Fyrsten kunne næppe identificere sig med sin komponist – denne havde nærmest status af lakaj – til gengæld kunne potentaten spejle sig i operaens mytologiske figurer, puste sig op i koleraturernes overdådige pragt.

1800-tallets dirigent, derimod, vendte publikum ryggen for at samle orkesteret omkring sig. En musik, der ynder glidende tempo- og styrkeskift som udtryk for skiftende sjælsrørelser, kan ikke være dirigenten foruden. Han kan optræde ekshibitionistisk, men sammen med koncertpublikummet er han opslugt i musikken. Den romantiske musik – og med dén traditionel filmmusik – er derimod med Frieds begreb *absorptiv*, ikke *teatralisk*: Lige som maleriet kerer den sig jævnt om sit publikum, foregiver mest af alt dets fravær.

I samme historiske bevægelse frigør såvel maleri som musik sig fra mæcenatssystemet. Fra at være en ansat, der på ydre foranledning rystede alle slags musikstykker ud af ærmet – værker bestilt til bestemte lejligheder – var komponisten blevet fri Kunstner, der angiveligt skabte af indre tilskyndelse. Tidligere ville ingen drømme om at tillægge værkerne evighedskarakter: De løftede dét, de forherligede, op i en evighedssfære – lige som maleriets sakrale eller verdslige apoteoser – men selv var de bundet til den enkelte lejlighed. Med den borgerlige offentligheds åbne koncerter

blev værkerne til med henblik på såvel nutid som fremtid. De blev færre – med mindre genbrug af egne og andres musikalske indfald – og de begyndte at blive del af det repertoire, der opstod nogenlunde samtidigt med, at museerne påbegyndte deres forvaltning af historien. Når museet iscenesatte – om man vil: ”opførte” – billedet, blev det revet løs af sin konkrete arkitektoniske og funktionelle ramme for at blive anbragt i en mere almen sammenhæng. En normering af koncertsales efterklang blev tegn på, at musikken blev musealiseret, løftet ud af tid og sted. Oprindeligt var J.S. Bachs kirkemusik og kammermusik tiltænkt forskellige rum, således at den første udviste færre harmoniskift end den sidste for ikke at mudre klangen (Blaukopf 252 ff).

KUNSTARTERNES KONGRUENS

På linje med kunstmuseets ”konserverende” opmærksomhed om værkets abstrakte integritet, dyrkes klangkarakteren med stigende intensitet i det 19. århundredes musikkultur: Orkesterbesætningen specificeres i en helt anden grad end i barokken, hvor en violin frit kunne udskiftes med en fløjte, en cello med en fagot.

På et overordnet niveau har malerkunsten længe instrumenteret en hævdunden modsætning mellem tegning og farve (se f.eks. Batchelor). Umiddelbart synes den at kunne gennemspilles i mange registre med nogenlunde ens fortegn, hvor farve traditionelt associeres med kvindeligt-uartikulerede følelser, mens tegning kræver mandlig, intellektuel beherskelse. Modstillingen repeteres så nogenlunde i udbredte diskursive skel mellem ord og billede og mellem ord og musik. Modstillingens udgangspunkt var imidlertid iboende en enkelt kunstart, men blev eksporteret til indvortes brug i andre kunstarter.

Metaforisk har modsætningen installeret sig internt i musikalsk terminologi – men uden den samme semantiske belastning som i billedtraditionen. Man taler om *melodilinje* og *klangfarve*. Men er det andet end en metafor, en akustisk analogi? Så meget er imidlertid sikkert: Den virker umiddelbart besnærende og har været anvendt i så bred en målestok, at den har tilkæmpet sig historisk indfødsret. Typisk har modsætningens sidste pol været anvendt om instrumentets *timbre*, der indfarver melodien.

Tilsvarende udnyttelser af begrebsparret kan måske præciseres ved at anvende gestalt- eller perceptionspsykologiske termer, hvor man i musikken ofte vil kunne lokalisere kontur og farve i henholdsvis figur- og grund-kvaliteter. Denne skelnen byder sig mest umiddelbart til, hvor stemmer eller toner i en akkordopbygning opleves som hierarkiseret. Traditionelt vil en klaversats fordele sig mellem diskant og bas, hvor de høje toner normalt står mere lokaliserede, mens de dybe antager mere rumlig og ubestemt karakter. Dimensionerne oppe og nede, der diagrammatisk er fæstnet i nodeskriften, er nok ikke blot en konvention – lige så lidt som det metaforiske skel lys/mørk; i hvert fald er de begge knyttet til fundamentale dimensioner i menneskets orientering i verden. Hvad der er tynget mod jorden bevæger sig normalt langsomt og afgiver dybe lyde, mens små, lette fænomener og fugleagtige væsner er mere gesvinde; de har lettere ved at befinde sig i højere, lysere sfærer og lyder derefter. Det forekommer mig legitimt at tale om rokokomusikkens lysere og mere sprøde melodik og harmonik som en parallel til det samtidige maleris forkærlighed for sarte pastelfarver med stor hvidblanding.

I homofon musik vil det i dette perspektiv normalt være melodi-linjen, der som akustisk kontur danner "gode gestalter" – prægnante træk, som skabes ved nærhed, lighed, kontinuitet og lukning.³ Akkompagnementsfigurer f.eks. i klaveret udviser normalt gentagne interval- og rytmefigurationer, men er typisk mere åbne og uprægnante: gentagne ("hamrede") akkorder eller akkordbrydninger, der kan være ret monotone som i den såkaldte Alberti-bas, eller som spænder over store intervalspring, muligjort ved udstrakt pedalteknik.

I megen diskussion af kunstarternes indre forbindelser i en given periode – især mellem litteratur og de visuelle kunststudtryk – er Heinrich Wölfflins begrebspar blevet påberåbt, især de første: lineær vs. malerisk og sluttet vs. åben form, oprindeligt anvendt med henblik på renæssancens

3 Kunstkomparation på et perceptionspsykologisk grundlag kræver naturligvis, at man bruger begreberne på konsistent vis kunstarterne imellem. Musikforskeren L.B. Meyer anvender gestaltpsykologiske begreber på interessant måde, selv om brugen undertiden virker lidt skævt (f.eks. i forhold til et begreb som "lukning").

klart adskilte former over for barokkens grænseudviskende overgange.⁴ Senere er denne modsætning overført til f.eks. generaliserende modstillinger af klassik og romantik, hvor klassikken foretrækker harmonisk lukkede helheder, der i billedkunsten viser sig i faste, ubrudte konturer og reliefagtige fladevirkninger, mens romantikken generelt ynder fragmentet og vage overgangs- og svævetilstande, som fortaber sig i en ubestemt horisont, hvor alt går mod uendeligt og smelter sammen. Romantikens billedkunst er ikke kendetegnet af en bestemt stil – generelt individualiseres den – men overordnet og på tværs af kunstarter dyrkes fjernvirkninger og det kun anede – det usete, ukendte, eller dét, der er under dannelse eller på nippet til ophør.

Problemet er, at en "oversættelse" af disse begreber til musikalske fænomener afstedkommer en vis tvetydighed. Barokoperaens overdådige koleraturer og forsiringer kan sløre den klare melodilinje, og instrumental-musikken er især i de hurtige satser typisk præget af hvileløs bevægelse, en konstant fremaddrift i form af en *Fortspinnung* – altsammen træk, der (med tidsforskydning) kan minde om barokmaleriets præg af stadig tilblivelse og åbning mod uendeligheden. Figurationerne grupperer sig imidlertid i ækvivalenser, og i det hele taget tenderer musikken i hvert fald i de mange dansesatser mod bilateral symmetri.

Hvor barokkens musik har klare leddelinger mellem solo og tutti-afsnit, og sjældent arbejder sig op i styrke eller langsomt klinger ud, er romantikkens mere éntydigt "malerisk" i Wölfflins forstand. Barokkens polyfoni understreges ved, at motiver ofte forbeholdes adskilte instrumentgrupper (Balet og Gerhard); romantikken derimod er tilbøjelig til at lade temaer og motiver vandre hvileløst gennem orkesteret og søge indpas hos alle instrumentgrupper, af hvis skiftende *timbre* de indfarves, samtidigt med at de lader sig transformere i vekslende tonarter og harmoniseringer. Nuancedyrkelsen støttes af, at gængse italienske tempo- og foredragsangivelser som tendens erstattes af mere detaljerede på nationalsproget. Det er næppe tilfældigt, at det 18. århundredes musik ofte beskrives i begreber hentet fra malerkunsten: "Chopin opløser melodien lineære tegning, udvisker konturen, giver melodien farve, gør den 'malerisk' ved 'uskarphed'"

4 Traditionen for sammenligning kunstarterne imellem er indvarslet af Oskar Walzel (1917), der er inspireret af Wölfflins bog fra 1915.

(122), skriver Rummenhøller, der også taler om akustisk "sfumato" (138) i forbindelse med Schumann. Også de ydre grænser kan synes utydelige, den tidlige ramme porøs. Musikken kan på det nærmeste opstå ud af stilheden, når klaveret i en *Lied* lægger en repetitiv grund, før sangstemmen sætter ind. Tilsvarende kan musikken dø ud, f.eks. henånde i en *arpeggio*, en harpeagtigt brudt treklang.

Trods deres formelle udgangspunkt har Wölfflins billedbestemmelser det med at glide over i det abstrakt-semantiske, og selv om grundbegreberne abstraherer fra billeders virkelighedsfremstilling, er deres formalisme faktisk bundet til billeder med genkendelige motiver; begreberne udfoldes i spændingsforholdet mellem det figurative og det formale. Anvendt på musik betyder det, at den formelle forventningshorisont er helt afgørende for karakteristikken, og begrebernes abstraktionsniveau gør det vanskeligt for dem at bibeholde tilstrækkelig udsagnskraft, når de for en stor del anvendes negativt i forhold til en antaget norm – eller i hvert fald et formrepertoire, de lægger bag sig.

Uden tvivl har Wölfflins rehabilitering af barokken baggrund i impressionismens sløring og opløsning af genstandsverdenen. Hvis vi ser på dét, der normalt går under denne periodebetegnelse inden for musikken, vil vi bemærke, at en række af romantikkens "maleriske" træk accentueres yderligere, men på en måde, som begreber om grænseløshed og åbenhed er for generelle til indfange. I en helt anden grad end romantikken er den præget af selvstændiggjorte klangflader, der synes at glide ind i hinanden; ofte afløser de hinanden i parallelle kvarter eller kvinter. Uopløste akkorder, heltoneskalaer, taktveksel, synkoper, bortfald af rytmiske accenter – alt sammen bidrager til musikkens ubestemte karakter. Lige som klange utydeliggøres af sprøde dissonanser, svækkes længere udspændte melodibuer. Når motiviske indsatser melder sig, lægges de ofte ind i akkorder eller placeres i et mellemleje, hvor de sløres af en virtuos klangbrusen i over- og understemme. Det er med henblik på klangvirkningen, at Debussy foreskriver en intrikat pedalføring i sin detaljerede klavernotation.

Titlerne på en del af Debussys orkester- og klaverværker synes at bringe ham i det impressionistiske maleris nærhed, når de taler om slørvirkninger i form af tåger og regn, om skyer og reflekser i vandoverflader – og når overskrifterne er hentet fra samlinger med betegnelser som "stik" og

"billeder": *Voiles, Brouillards, Jardins sous la pluie, Nuages, Reflets d'eau* – fra bl.a. *Estampes* (1903) og *Images* (1894). Vandelementet går også igen i *La Cathédrale engloutie* (1910), hvor den sunkne katedral indbyder til sammenligning med Monets Rouen-billeder. Lysspejlinger, slørede farvevirkninger og gnistrende overflader hører nemlig til det almindelige billede af impressionismen. Lys, der siver ned gennem løvhang, eller tilbagekastes af vandoverflader, er således et yndet motiv. Nedbrydningen af det rumlige hierarki betyder, at billedfladen splintres i en atmosfærisk helhedsvirkning: Hvad der tidligere kunne have været håndgribelige rumlige hovedfaktorer fratages deres særlige substantielle tæthed for i stedet at flyde sammen med omgivelserne, smelte ind i et flimrende "over-all pattern"; især på nær afstand bliver det umuligt at fastslå grænsen mellem figur og grund, idet farveforløb glider ind i hinanden i stadige kvalitetsændringer. Lysheden breder sig i denne idealtypiske konstruktion af impressionismen som et vibrerende, æterisk stof ud over hele billedfladen, der ikke er (lineært) gennemkomponeret som i tidligere tiders maleri, men ofte har løs og åben karakter. Lyset træder ikke længere hen til tingene som kommende fra en bestemt lyskilde, lige så lidt som det omslutter klart definerede genstande; snarere synes det at sætte sig fast i tingene, der udstråler lys.

Det er oplagt, at min formelle fremstilling af impressionismen udelader en lang række træk, som vanskeligere lader sig forbinde med musikken (f.eks. malernes voyeuragtig storbybotanisering). Men der kan også ligge en fare for i selve ordvalget at afstive sammenligninger for at gøre den mere overbevisende – f.eks. ved at vælge (metaforiske) vendinger, der kun lader sig anvende om forskellige fænomener ved lette semantiske forskydninger. Hamann og Hermand taler f.eks. om impressionismens lysere orkesterpalette, hvor delte strygere og højt slagtøj kan afgive et lysende, glitrende indtryk med klangvirkninger, der står som uformidlede "farvepletter" (258). Tilsvarende omtales Hugo Wolf, "hvis sange ofte er af en sådan sarthed, at man uvilkårligt bliver erindret om henåndede prikker eller graciøse pasteller", og det hedder om akkompagnementet, at "klaverpartiet stedvis vækker indtryk af glas, der springer" (252). Alt dette står i modsætning til Wagners "dunkeltglødende", "klangmættede farvethed" (252). Fremstillingskvaliteter ufortalt er nogle af de citerede farvemetaforer nok lige lovligt suggestive efter min smag.

I tråd med dette forekommer det mig, at en del træk i Debussys musik med måske lige så stor ret som den jævnføres med impressionistisk malerkunst kunne relateres til *art nouveau*. Nogle titler hos komponisten kunne da også pege i denne retning: *Sirènes* (1899), der er én stor "Lied ohne Worte" for damekor, og *Ondines* (1910) falder smukt i tråd med Jugendstilens ikonografi, hvor vandnymfer og undiners smidige lemmer suges ind i en bølgende linjestrøm, som tegner erotisk ladede kurver. Også her er der tale om en vibrerende bevægelighed, der undviger klar formbegrænsning. De er "maleriske" i Wölfflins forstand, idet sløringen her foranstaltes i kraft af en linjeforvirring, hvor stregen ikke fungerer klargørende eller fastholdende, men er spor snarere end grænse. Undertiden har man indtryk af en linjemæssig oversættelse af Monets sene malerier, når et fletværk af florale arabesker forbinder sig med elegant svungne stiliseringer af liljer, åkander og slyngplanter, hvis sarte stængler danner guirlander, som glider i ét med svaner, traner og påfugle.

Man kan således, tror jeg, let blive pinlig konkret i sin jævnføring af maleri og musik; i stedet kan det ofte være formålstjeneligt at *fastholde sammenligningens abstrakte karakter*, der kan udpege mere *almene, tvetydige og uspecifikke sammenhænge*. I forbindelse med Debussy kan det også være nyttigt at have for øje, at han angiveligt snarere end impressionisterne var orienteret mod de engelske prærafaelitter og mod symbolister som Gustave Moreau og Odilon Redon. Dette sidste valgslægtskab fremgår også af, at han valgte Maurice Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* som tekst for sin opera (1902). Kunstretninger bør da heller ikke anskues som beholdere eller rum, der lukker sig om sig selv.

KOMPARATIV KONKLUSION

Kunstudtryk kan generelt sammenlignes med henblik på *ahistoriske* strukturelle træk eller i forhold til parallelle *historiske* forskydninger inden for det æstetiske felt. Den første fremgangsmåde vil typisk angå formelle forhold så som figur/grund-forhold, grænsemærkning over for grænseopløsning, statisk vs. dynamisk. Analytisk kan den også dreje sig om specifikke begrebs-transporter så som farve og linje overført fra maleri til musik eller forhold omkring kunstnerrolle og værkbegreb, udsigelsessubjekt og henvendelsesform,

receptionsmatricer eller lignende. Historiske er derimod undersøgelser, der følger parallelle udviklingslinjer kunstarterne imellem i forhold til disse dimensioner. Bragt i bevægelse vil væsentlige træk ofte aftegne sig med større skarphed. På et overordnet plan vil det hele naturligvis dreje sig om sådanne forhold som individopfattelse, tidsoplevelse og rumkonception. I kunstarternes *paragone*, deres indbyrdes kappestrid, kan én kunstform opkaste sig til førende – eller i hvert fald tjene som ledebillede for de øvrige. Kandinsky valgte ofte opus-numre som titler: Billedkunsten skulle afkaste sin materielle byrde og æterisk hæve sig over genstandsverdenens mimetiske tyngde.

Indragelsen af litteratur kan i bestemte sammenhænge understøtte mere indholdsmæssige eller ikonografiske omstændigheder i billedkunstens forhold til musik, men også indirekte pege på de forskellige udtryksmaterielle side. Typisk vil *tilsyneladende formelle kategorier forskyde sig i retning af det indholdsbetonede* – også ved at blive koblet til andre.

Udbredte diskurser f.eks. vedrørende fortidsforvaltning eller fremtidsforventning (evt. utopidannelse) kan underbygge fremanalyserede matricer for intertekstualitet i de forskellige medier. Faktisk mener jeg, at det på denne måde er muligt at uddestillere træk i den æstetiske kulturhistorie på mere kompleks og overbevisende måde, end hvis man nøjes med isolerede fænomener, som det måske umiddelbart kan synes lettere at betragte som ligedannede. Når indvortes modsigelser på tværs af kunstarter synes at aftegne sig i *forskellige registre* af et materiale, forekommer de fremanalyserede sammenhænge mere konsoliderede. I et stort materiale er det næppe realistisk at undersøge alt lige indgående, men det er efter min bedste overbevisning afgørende, at de forskellige kunstneriske udtryk analyseres *konkret* i forhold til deres æstetiske substans, således at der *ikke anlægges uens abstraktionsniveauer* alt efter hvilken udtryksform, der er på tale. På den anden side skal man, som vi har set, være opmærksom på, at fællesskaber mellem kunstarter kan have ret så diffus og mangetydig karakter.

Kun sjældent vil det være sådan, at alle træk peger ind mod en fælles kerne eller sæt af egenskaber, de alle har del i. Snarere vil de danne kæder med overbindende træk eller delstrukturer, der skaber en art *familielighed* fænomenerne imellem. Det er ad dén vej, man kan foretage meningsfulde periodiseringer eller grupperinger inden for én kunstart, men det er også måden, hvorpå man kan tilvirke brugbare tværestetiske karakteristikker

af tendenser eller perioder. Til tider kan det dreje sig om *selvforståelseska-tegorier*, til andre tider *analytiske begreber*, der imidlertid indebærer den nævnte fare for betydningsforskydninger, når de anvendes på uensartede fænomener. I almindelighed vil der både være tale om kombination af *metonymiske* forbindelser de forskellige kunstudtryk imellem – om ikke andet i form af miljømæssige overlapninger og personsammenfald – og *metaforiske analogier*. Sådanne *strukturanaloge dannelser* kan spejle hinanden i kraft af, at der udvikles fælles sensibiliteter og æstetiske matricer, såvel på produktions- som på receptionssiden.

Afgørende er ofte hvilken position et givet træk indtager i helheden, og en kunstkomparation kan således ikke så meget vedrøre *enkeltelementer* i de sammenlignede kunstudtryk som de *relationer*, de indgår i til tidligere udtryk, som de forbinder sig med eller lægger afstand til. Intet er så sigende som den måde, hvorpå traditionsbestanden forvaltes. Dén filtrering og transformation, der gør fortid til nutid, besidder en særlig udsagnsværdi: Her vil en æstetisk gruppe for alvor røbe sine prioriteter og præferencer. Det sammenbindende kan således være en fælles afstandstagen. Fænomener forbindes i forhold til deres centrale eller perifere karakter under udfoldelse af forskellige værdisættelser. Herved dannes et mønster i de valgslægtskaber, der indgås, og de skilsmisser, der fuldbyrdes – uden at der af dén grund postuleres en åndshistorisk kerne, som det hele peger ind mod. Alligevel kan tidsånden være et genstridigt gespenst, det ikke er så nemt at mane i jorden.

ANDERS TROELSEN, mag.art. og exam.art. i litteraturvidenskab og filmvidenskab. Professor ved Arkitektskolen i Aarhus. Tidligere lektor i kunsthistorie, AU. Har i bøger og artikler især beskæftiget sig med tværæstetiske og billedanalytiske problemstillinger samt med moderne og nyere billedkunst, arkitektur og byanalyse. Har i forhold til det tværæstetiske felt sammen med Carsten Thau skrevet bl.a. *Det filmiske verdensteater. Omkring Peter Greenaway* (Aarhus: Forlaget Klim, 1994) og sammen med Cecilie Harrits redigeret *Ekfrasens former. Billedet i teksten* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2007). Beslægtet tematik har også artiklerne: "Mord, giftermål og intermedialitet. Fortælling og genfortælling hos Sandro Botticelli og Alfred Hitchcock". *All Media Are Mixed Media. Intersensorisk og intermedial analyse i kunsten*. Red. Lohfert Jørgensen, Hans Henrik, Astrid Bryder Jeppesen og Camilla Skovbjerg Paldam, Aarhus: Scandinavian Book, 2012, og "Mediernes mellemrum. Om Jean-Luc Godards filmiske billedgalleri". *Billedkunst og film*. Red. Pedersen, Peter Ole. Aarhus: Passepartout, 2013. Arbejder pt. på et Novo Nordisk-finansieret projekt om skyskraberbyen ("Byen på højkant").

CONNECTIONS AND CORRESPONDENCES BETWEEN VISUAL ART AND MUSIC

Mapping a span of extrinsic and intrinsic relationships between music and visual arts (including film), the article discusses ways of comparative analysis. It takes its starting point in concrete examples and proposes some provisional categories for this kind of aesthetic examination. Important for the comparative analysis is that it includes the specific sensory substance of the visual and auditory elements and sticks to a similar analytic level for both art forms. On the other hand, identifications of historical and structural convergence can assume an embarrassing concrete form without taking into account that often they should be located at a rather vague and overarching level. Acknowledging the necessity and usefulness of analogies, the article also warns against the obvious pitfalls involved.

KEYWORDS

DA: interkunst, komparativ kunstkritik, musik, maleri, film, filmmusik
EN: interart, comparative arts, music and painting, film and film music

LITTERATUR

- Balet, Leo og E. Gerhard. *Die Verbürgerlichung der Deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1973 [1. udg. 1936]
- Batchelor, David. *Chromophobia*. London: Reaktion Books, 2000.
- Blaukopf, Kurt. *Musik im Wandel der Gesellschaft*. München/Zürich: R. Piper, 1982.
- Dahlhaus, Carl. *Wom Musikdrama zur Literaturoper*. München: Piper, 1989 (1983).
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in The Age of Diderot*. Berkeley/L.A./London: University of California Press, 1980.
- Gage, John. *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1999 (1993).
- Hamann, Richard og Jost Hermand. *Impressionismus. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977 (1960).
- Hermand, Jost. *Konkretes Hören. Zum Inhalt der Instrumentalmusik*. Berlin: Argument Verlag, 1981.
- Ingold, Tim. *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge, 2011 (2000).
- Klausmeier, Friedrich. *Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Eine Einführung in sozio-musikalisches Verhalten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1978.

- Leppert, Richard. *The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the Body*. Berkeley/L.A./London: University of California Press, 1995.
- Lockspeiser, Edward. *Music and Painting. A Study in a Comparative Idea from Turner to Schoenberg*. London: Cassell, 1973.
- Maur, Karin (red.). *Wom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München: Prestel, 1985.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1956.
- Reich, Willi. "Zur Texteinrichtung und musikalischen Einheit der Oper 'Lulu'". *Alban Berg: Lulu. Texte, Materialien, Kommentare*. Red. Attila Csampai og Dietmar Holland. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.
- Rummenhöller, Peter. *Romantik in der Musik*. Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989.
- Sabatier, François. *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*. Paris: Fayard, 1996.
- Schmidt, Hans-Christian (red.). *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*. Red. Mainz: Schott, 1976.
- Troelsen, Anders: "In the Wake of Wagner. On Anders V. Munch's doctoral thesis From Bayreuth to Bauhaus. The Gesamtkunstwerk and the modern art forms". *The Nordic Journal of Aesthetics*, 23.46 (2013): 115-126.
- Troelsen, Anders. "Kunstarternes sammenkomst. Om kunstkomparation". *Ny poetik* 7 (1997): 8-24.
- Troelsen, Anders. "Operaens arkitektur. En analyse og nogle overvejelser i anledning af et samspil mellem Mozart, Losey og Palladio". Aarhus: Arbejdsrapporter fra Center for Kulturforskning 37, 1996.
- Troelsen, Anders. *Mod modernismen. Analyser af moderne kunst*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1994.
- Walzel, Oskar. *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Grundbegriffe*. Berlin: Reuther & Reichard, 1971 (1917).
- Würtenberger, Franzsepp. *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander*. Frankfurt a.M: Peter Lang, 1979.
- Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann, 1915.
- Zoppelli, Luca. *Opera come racconto. Modi narrativo nel teatro musicale dell'Ottocento*. Venezia: Marsilio Editore, 1994.