

Musikkens irrationale grundlag

af Desiderius Mosonyi

Indledning, oversættelse og bearbejdning af Karin Sivertsen

Denne artikel er en sammenfatning af det tidligste større skrift, der behandler musik indenfor en psykoanalytisk begrebsramme. Skriftet er fra 1935, udgivet i IMAGO, Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie ihre Grenzgebiete und Anwendungen. Forfatteren er den ungarske psykoanalytiker Desiderius Mosonyi.

Psykoanalysen var i 1935 forlængst konsolideret både som terapeutisk praksis overfor psykiske lidelser og som videnskabelig analysemetode inden for kunsten og kunstarternes psykologi. Men besynderligt nok stod denne sjælelære om det irrationale fjernt fra musikken, den mest irrationale af kunstarterne. Dette kan muligvis forklares ved at den anvendte metode – som udgår fra fortalte drømme, der er bundet til ord og til billeder, beskrevet med ord er uegnet til at forklare musik. Toner og lyd repræsenterer tidligere trin i den menneskelige udviklingsproces end ord – og sproget. Barnet forholder sig til forældrenes stemmeklang og til sang og musik (f.eks. vuggesang) længe før det er i stand til at opfatte sproglige betydningssammenhænge. Musikken repræsenterer således tidligere, oprindeligere og mere umiddelbare udtryksformer end sproget og berører derfor også dybere før – og ubevidste lag hos brugere af musik på hvilket som helst alderstrin.

Beskæftigelsen med musik indenfor rammerne af psykoanalytisk teoridannelse må udgå fra et musikbegreb, der ikke er defineret gennem stilistiske, sociale eller historiske kategorier, men gennem sin karakter af menneskelig ytringsform. Principielt er nynnen foran spejlet i badeværelset lige så relevant materiale for musikanalytikeren som Wagners operaer. Undersøgelsen går ud på at påvise hvilke lag i den menneskelige psyke, der aktiveres gennem musiklytten eller anden musikbrug, dans, march, kompositorisk virksomhed o.s.v. Psykoanalysen beskæftiger sig med at undersøge bevidsthedslag, der ikke er tilgængelige for rationel erkendelse, og musik knytter sig ifølge Mosonyi netop til disse lag. Heri kan man muligvis finde årsagerne til en anden og stærkere hæmning overfor det at analysere musik på psykoanalytisk grundlag. For at nå frem til musikkens betydning må analytikeren arbejde sig igennem den modstand, der altid vil dannes som skjold mod for kraftige udladninger fra det ubevidste. Musik har for mange musikelskere en nærmest religiøs karakter. Således beskrives den ofte med ord fra det religiøse vokabular: guddommelig, himmelsk, overjordisk, skøn o.s.v. For andre har den en mere direkte afladningsfunktion og følger dermed lystprincippet, som afviser enhver intellektuel intervention. For at nå frem til musikkens objektive individuelle og sociale funktion må disse følelsesoplevelser gennembrydes, hvilket hos musiknyderen nødvendigvis må medføre en modstand. Derfor må den, der vil analysere musik på psykoanalytisk grundlag selv involvere sig i analysen og begynde der, hvor modstanden er størst. I dette krav ligger nok den største forhindring for den musikvidenskab, der vil bearbejde musik på psykoanalytisk grundlag.

I det følgende vil der først blive gennemgået grundbegreber der vedrører musikkens forhold til det ubevidste, derefter følger artiklens hoveddel, hvor de musikalske parametre: rytme, melodi, harmoni og form detaljeret gennemanalyseres i henhold til deres tilknytning til det ubevidste.



Drift og hæmning, kunst og praktisk livsførelse. Psykoanalytisk billedmotiv.

Det rationale* og det irrationale*

Når man kalder en handling eller en følelse irrational beskriver man noget, der ikke er formålsrettet. Dette er ikke det samme som at sige, at noget er uden formål. Det er den vej, der følges mod målet, der er tale om. Enten er den kraft, der står til rådighed alt for stor eller selve målet er for højt, uopnåeligt eller skjult. En ikke formålsrettet, uhæmmet reaktion på lyst er således irrational, den er en overflødighed, en luksus i den organiske natur.

Som rational betegner vi omvendt det gennem erfaring og tvang tilpassede, adækvate forhold mellem investeret kraft og målets opfyldelse. Praktisk kan dette forklares som det nødvendige omfang af kraft, der skal bruges til opretholdelsen af livet. Irrational er omvendt enhver bortødslen af denne kraft.

Begreberne kunst og praktisk livsførelse, kunstnerkald og realbehov repræsenterer disse polære modsætninger, som dog altid må indgå i et mere eller mindre vellykket kompromis, kompromisset mellem drift og hæmningen for dens udfoldelse.

Såvel i det individuelle som i det sociale liv finder vi en forkærlighed for overflod og ekstase. Næsten alle primitive folkeslag har deres fester, som står i tæt forbindelse med seksuelle hændelser. De begynder regelret med traditionel dans, ceremoniel musik og ender i seksuelle orgier. Dette kender vi også fra karneval og anden underholdning hos kulturfolk.

Der er to muligheder for at denne hæmningsløse, lystfulde udskejelse fra dagligdagens orden kan ske: enten tilsidesættes intellektets rationale kritik eller den bliver overmandet gennem en stigning af driftens energi. Alkohol og andre rusgifte gør vejen fri og dans og musik pisker driften til ekstase. F.eks. ved vi at alkohol får næsten enhver drukken til at synge, også den umusikalske, ja, i det hele taget er det en bedøvelse af intellektet, der muliggør det lystfulde musikalske udtryk.

Og omsat i psykoanalytisk terminologi

I henhold til lystprincippet, som danner grundstammen i den psykoanalytiske teori, taler man om at *en ulystbetonet spænding forlanger akustisk afladning*. Dette kan illustreres gennem en arabisk legende. Ifølge denne udledes sangens opståen af smerteskriget fra en kameldriver, der er faldet ned af kamelene og har brækket en arm. De andre kameldrivere efterligner ham og siden den tid synger de alle. Ud fra denne naive forklaring kan vi trække to vigtige momenter: smerten som oprindelig kilde til musikken og den legende efterligning af det smerteforårsagede akustiske udtryk som sangkunst.

Smerteråb bliver til sangkunst

Ser vi først på det akustiske udtryk som smerteforårsaget kan der nævnes flere eksempler. Lovprisnings- og jubelordet Halleluja var oprindelig en klagesang. I mange folkeslag bryder kvinderne ud i klageråb ved dødslejet. Gråd og hulken er forårsaget af smerte. Den smerte, der er forbunden til intensive psykologiske ændringer i kroppen kræver en akustisk afladning. Denne bliver imidlertid ikke umiddelbart omformet til kunst. Først når intensiteten er faldet og den fortrængte smerteoplevelse kun lever videre som ulystbetonet spænding kan omformningen til musikalsk udtryk ske. Sørgeangene hos primitive folkeslag bliver aldrig sunget i selve sørgeøjeblikket, men ved efterfølgende ceremoniel. Kærlighedssmerten omformes til kærlighedssang som en efterligning af den oprindelige smerte. Der er tale om en sublimeret, narcissistisk befrielse fra smerten.



Fra smerte til sangkunst!



Dans og ekstase hører sammen.

Musik og libido

Musikkens forbindelse til seksualdriften ses intet sted tydeligere end i dansen, som næppe forekommer uden musik. De primitive folkeslags musik er næsten altid forbundet med dans, det motoriske og musikalske udtryk er uadskillelige. I det store og hele udøves dansen og musikken i forbindelse med krig og jagt, men iagttager man bevægelsesmønstrene i dansen, trænger de seksuelle sammenhænge sig mere og mere i forgrunden. Dansene efterligner kønsakten ligegyldig om der er tale om krigs- eller kærlighedsdanse, og selv hvor den erotiske karakter ikke viser sig fra begyndelsen, bliver den ved stigende opildenselse mere og mere åbenbar. I en nordamerikansk indianerstammes sprog betegner det samme ord dans og coitus.

Der er ingen tvivl om, at dans er en kunstnerisk udformet kærlighedsakt. Derfor er den underlagt forskellige slags fortrængning i form af forbud som eksisterer såvel hos historiske folk, grækere og romere som hos hinduer og muhammedanere. Ofte finder man den skik at kun prostituerede må danse.

Fortrængningen gælder ikke kun dansen med musik, men også musikken alene. I mange primitive folkeslag er musikken tabueret. En variation af fortrængningen finder vi steder, hvor musik er tilladt, men musikerne foragtede, hvilket et sædvane hos mange afrikanske negerstammer. Araberne anser det at fløjte for at være nedværdigende, det er ånden der forsnakker sig. Derfor er den fløjtendes mund uren i 40 dage efter. Netop disse tabuforestillinger, om hvis seksuelle kilde der ikke kan herske tvivl, optræder så hyppigt i forbindelse med dans, musik og musikinstrumenter at det ikke kan tilskrives tilfældet. Nogle eksempler: dansepladsen er på visse tider tabu for kvinderne, fløjten er tabu hos papuamænd, trommer tabu i Ny Guinea, tuber af træbark tabu hos indianerne ved Amazonasfloden. Hundreder af eksempler beviser, at musikinstrumenter er penissymboler. Forbudene truer ofte kvinderne med dødsstraf, et bevis for at der bag de uskyldige musikinstrumenter netop gemmer sig den vigtigste drift.

Musikkens forbindelse til legen

Enhver kunstarts historie fører os gennem legen. At opfatte de unge dyrs og børns leg som en træning af nedarvede færdigheder til senere praktisk udøvelse er bestemt berettiget, men lysten til at lege stammer fra en irrational kilde. Jo mere legen bliver en rational beskæftigelse des mindre bliver dens lyst-



Musik er leg selvom også mange alvorlige mænd sidder som orkester på podiet.

betoning. Den leg, der er rettet mod lystgevinst vil til stadighed stræbe efter ekstasen uden hensyn til legens resultat eller udcome, mens den leg, der er rettet mod en *rationalt* defineret gevinst (præmien) altid vil hige efter at udskille enhver overflod og ethvert umådehold for at gå direkte mod målet.

Man kunne hertil indvende, at det er en selvmodsigelse at tilskrive den uhæmmede motoriske afladning lystbetonethed, når der dog i legen – specielt i udviklede former – gives regler, hvis overholdelse er nødvendige for at forlene den med lyst. Men selvmodsigelsen er kun tilsyneladende. Reglerne, hæmningen i legen er selvvalgte, de forøger den lystbetonede spænding let uden at øve nogen alvorlig modstand mod driftsenergien.

Også musikkens udvikling fører gennem legen. Udtrykket spil/leg (tysk: Spiel) bruges ikke i forbindelse med nogen anden kunstform bortset fra teatret. Musik bliver spillet d.v.s. leget – selvom også mange alvorlige mænd sidder som orkester på podiet. Musik udvikler sig altså af den primære afladning fra indre spændinger. Det akustiske udtryk overtager som biprodukt en del af den primære opladning. Det oprindelige hæmningsfri afløb for drifterne bliver ikke tilladt. Samtidig underlægges det primære akustiske udtryk sig fortrængningen og forvandler sig til et formet musikalsk udtryk, der derved også kun af og til, ved visse lejligheder, når fornuftens hæmning og de sociale omstændigheder og lignende falder væk, kan optræde lystbetonet.

RYTME

Musikkens oprindeligste element er rytmen. Sådan benævnes gentagelsen af periodiske bevægelser i al almindelighed; i det organiske liv betegner rytme dog den gentagne bevægelse, der stammer fra pirring. Gentagelsen er det essentielle, perioderne (i betydningen ensartede tidsafsnit) er af sekundær betydning.

Mange livsvigtige funktioner i kroppen er rytmiske; blodkredsløbet, åndedraget, tarmbevægelsen, kønsaktiviteten. Deres følelsesbetoning kan kun opleves negativt; når deres aktivitet forhindres, oplever vi dem ulystbetonet, ellers er vi ikke bevidst om dem. Ifølge ARNDT-SCHULTZSCHENs lov* bliver de udløst gennem pirring. Stiger pirringens intensitet til middelhøjt niveau bliver også lystbetoningen bevidst. Da lysteffekten ledsager spændingens motoriske afladning vil lystens intensitet være stærkest i det øjeblik den gennembrøder hæmningen og organernes træghed bliver overvundet, altså i bevægelsens pludselige begyndelse eller ved den kraft, der langsomt samler sig til den højeste muskelspænding. Ved periodisk genkomne bevægelser bringer hver ny begyndelse en forstærkning af lystintensiteten, en ACCENTUERING. Dette er ved siden af den periodiske gentagelse det vigtigste kendetegn ved enhver rytmisk kunst.

Accenten, betoningen er særegen for enhver bevægelse lige gyldig om den er rational eller irrational. Ved den rationale, d.v.s. den automatisk gentagne bevægelse bliver bevægelsesbetoningen og lysten slet ikke bevidst. Ved gang f.eks. føler vi den ikke, men den bliver straks lystbetonet, når der lyder marchmusik. Ud af nøgtern gang skabes en dans i marchrytme. Ændringen følger dels af intensitetsstigningen i den motoriske afladning (stærkere betoning – vejen til ekstase) dels gennem tilsidesættelsen af den nøgterne kritik. Den oprindelige sammenhæng mellem musik og dans bliver fremstillet og straks træder den forhøjede lystbetoning ind.

To modsatrettede komponenter i den rytmiske lystfølelse dukker op: *betoningen* som engangsforeteelse, som henter sin kraft og lystbetoning i driften til ekstase, den hæmningsfri udladning. Den anden komponent er imidlertid *gentagelsen*, der er lystbetonet gennem glæden ved genkendelsen. Denne får dog en hurtig afladning, fordi modstanden ikke er så stor og dette umuliggør intensiteten ved engangsforeteelsens eksplosion.



Midt imellem gang og dans. Lystbetoningen fremgår umiddelbart.

Mellem de to hinanden modsatrettede kræfter opstår et kompromis til opretholdelse af lysteffekten uden at tillade driften den umådeholdne, fordærlige udladning. I rytmen bliver driftens vilde, irrationale gennemslagskraft tæmmet og den eksplosive spænding bliver forvandlet til pulserende lyst. Det enestående, mageløse bliver til drivkraft for gentagelsen, drivkraft for det målelige, for ordenen. Takten, der i praksis er identisk med rytmen betegner betoningens gentagelse i ensartede tidsafsnit. Dog er undtagelserne fra regelmæssigheden talrige. Mest regelmæssig fremtræder rytmen i dans og i dansemusikken. En påfaldende rytmisk afsluttedhed ser man i primitive folkeslags danse. Rytmen er her social funktion, sammenhørighed, indskrænkning i egen drift til fordel for stammen. Men når driftsenergien nærmer sig ekstatiske højder, forsvinder taktens ordnende rammer og kun uregelmæs-



Børn i rytmisk bevægelse. Billeder fra cameroun, Polen og USA.

sige højdepunkter bliver tilbage som det essentielle i rytmen.

Betoningen, den positive del af rytmen, er højdepunktet af bevægelsen og lysten, derefter afspændes musklerne, lysten ebber ud i bølger og der kræves en ny pirring for at driftskraften kan samles til en ny bølge. Denne træthedsfase er samtidig opsamling, fra kulminationen stråler endnu en del af lysten ud, som dog snart danner en ny spænding. Gang og dens legende afart dansen forlanger gennem den vekslende benyttelse af benene en snarlig gentagelse af bevægelsen. Netop derfor udleder vi rytmen af gang, ikke fra hjerterytmen, sådan som mange forskere fra Aristoteles til Riemann har forsøgt. Forhøjet og bevidst betoning af hjerterytmen er sygelig, men automatikken i sig selv uden lystfølelse. At antage sproget som kilde til rytmen ville være at forveksle årsag og virkning. Når sproget gennem sin rytme formår at vække lyst må det prisgive dele af sin rationale meddelelsesfunktion og vende tilbage til et oprindeligere, legende udtryk. »Det, der er så dumt, at man ikke kan sige det, kan man altid synge«, siger BEAUMARCHAIS. Sproget, talesang, den reciterede gregorianske koral har ganske vist rytme, men ingen takt, kun der hvor folkelige elementer fra dansemusikken siver ind i kirkesangen bliver takten følelig.

Støj frembragt af slagtoøj eller fløjter har også betoning som falder sammen med muskelspændingens højdepunkt og derefter klinger hendøende ud. Den rytmiske gentagelse af støj ved arbejdet forleder KARL BÜCHER til et forsøg på at udlede rytmen heraf. Dog gælder det samme for arbejdet som er sagt om sproget. Rationaliseret arbejde er i kraft af den automatiske rytme uden lyst og åndeligt trættende; den bevidste betoning, f.eks. gennem det at synge til arbejdet, gør det lystfuldt, men også irrationelt med små uregelmæssigheder og overflødig kraftanvendelse, der afviger fra den ubønhørlige automatik. Den regelmæssige gentagelse bringer ikke glæde. Det er derimod glædesfyldt, når de regelfri drifter sætter sig igennem regelens kunstige forhindring.

I dansen finder vi tydeligst og mest oprindeligt drifternes leg med den selvvalgte hæmning, der kaldes takt. Driftens natur er her mindre tilsløret. Det er benene som udtrykker den legende erstatning for den libidinøse afladning. Deres bevægelse afgrænser takten som to eller tredelt.

I takten afspejles kampen mellem den ubegrænsede driftsaf-
ladning og dens modsatrettede rationale hæmning i mikro-
form. Takten begynder med betoningen som hæmmet aflad-
ning; tilbagebevægelsen følger i forhold til en stærkere eller
svagere hæmning langsommere eller hurtigere. En sekundær
betoning kan standse den fuldstændige afspænding.

Ved marchrytme bliver bevægelsens naturlige afladning –
gangens automatik – hæmmet og driftens naturlige nedadbøl-
gen forlænget, hvorved der også kan komme en stærkere beto-
ning frem. Hæmning er identisk med afværgelse af driften –
identisk med angst. Forventning om en inerveret endnu ikke
fuldbyrdet bevægelse bliver en til mindstemålet begrænset
angst. Den udførte bevægelse frigør fra den ulystbetingede
spænding, hvis den trænges tilbage, stiger den blot så meget
desto mere, jo længere den hæmmes. I marchen bliver den kun
tilbageholdt for at kunne bringe en stærkere betoning frem til
bevidstheden. Derfor er marchen munter, men bliver straks
alvorlig hvis afladning af den motoriske **innervation*** bliver
tilbageholdt i længere tid. Rytmen bliver højtideligere, mere
patetisk, virkningen af en kompleks følelse sammensat af lyst
og angstkomponenter. Den samme forteelse udspilles i anden
festlig religiøs musik. Den aftagende og samtidig nydannede
bevægelses hæmning kan stige til fuldstændig stilstand – kaldet
pause. En pause i den højtidelige rytme bliver tydeligt oplevet
som angst. I punkteret rytme er denne hæmmende modkraft
fra angstkomponenten reduceret til mindstemålet.

MELODI

Musik begynder egentlig ikke med rytmen, men med tonen,
med melodien byggesten. Praktisk optræder de dog sammen.
Smerten skaber sig udløsning gennem den motoriske og akust-
iske afladning som så bliver omformet til narcissistisk lystge-
vinst. Tonen opstår i den til enhver tid højeste muskelspæn-
dings øjeblikke, den er den motoriske betonings akustiske
form. Tone såvel som betoning må opfattes som driftsgennem-
brud gennem de hæmninger, der står i vejen. Forholdet mellem
de mod hinanden kæmpende kræfter bestemmer såvel rytmens
kvalitet som tonens – det vi kalder styrke/højde (höhe). Stig-
ningen i driftsenergi, som vi erkendte som lystvirkning på vejen
til ekstase i rytmen svarer til stigningen i tonehøjde. I rytmen
var denne stigning synlig i den stærkere betoning; tonehøjde og

tonestyrke stiger og falder som uforekomster parallelt med
hinanden. Primitive folkeslag og børn synger ved forhøjet
stemning højere og stærkere. At begreberne højde og styrke i
senere musik kan optræde adskilte med henblik på kunstnerisk
virkning beviser intet andet end deres oprindelige samhörig-
hed.

En højere tone bliver frembragt ved en større anstrengelse af
musklerne og svarer altså til den stærkere gennembrud i den
rytmiske betoning.

Den rytmiske betonings aftagen og aftagningen i muskel-
spændingen svarer til en aftagen i tonestyrken med samtidig
fald i tonehøjden. Således betinger rytmens dynamiske svin-
gen en vekslende hæven og sænkning af tonen – en melodi. Og-
så usikkerhed i intonation specielt hos uøvede – hos børn – en
vis samling af muskelspændingen til den intenderede højde,
resulterer i en glidende forhøjelse af tonerne, der svarer til den
rytmiske optakt – hvilket ligeledes er kernen i en melodi. (Idet
man går ud fra højden i den affektløse, individuelle sprog-
tone, betyder forhøjet tone højere affekt, stigning i lystkomponen-
terne og forsænket tone en stærkere udøvelse fra de hæmmende
angstkomponenter. Den hæmmede, højtidelige rytme betinger
for det meste et dybt toneleje).

Den kontinuerligt glidende kromatik er hæmningsfri, akust-
isk afladning – smerte og glædesskrik. Fastholdelsen af en
bestemt tonehøjde kræver derimod hæmning, streng koordina-
tion af musklerne. Den kromatisk glidende stigning og tilsva-
rende fald i tonehøjden er også den mest primitive melodi.
Instrumentalmusikken benytter ofte denne gliden, det så-
kaldte portamento, for at vække primitiv lyst. Men også den
trinvis kromatik er lidenskabens musikalske sprog.

Når den regelmæssige koordination på en bestemt tone-
højde er nået, sker sammenføjen af enkelte elementer efter
slægtskabslove, identifikation af analoge egenskaber. Der fin-
des to forskellige organisk betingede toneslægtskaber: *tone-
naboskab* som er begrundet i nervesvingninger i de cortiske
nervefaser*, der vedrører svingningstallet i de enkelte toner og
harmonisk slægtskab, som er begrundet i overtonerækkens
medsvingninger i nervefaserne. Når man hører skalaer i har-
monisk forstand – sådan som vi er vant til at høre musik – bort-
set fra atonal musik – består der en uforsonlig modsætning
mellem begge slægtskaber, for sekundskridtet eller halvtone-
trinnet forbinder netop toner, der i fysisk slægtskab står



Borte-tit, det første trykke uafhængighedsforsøg. Rytme og melodi er reproduktion af den elementære gemmeleg.

fjernest fra hinanden. Modsætningen forsvinder, og også andre psykologiske slægtskaber f.eks. høj/lav bliver forklaret, når man simpelthen lader glæden ved genkendelse af ensartede elementer i tonerækkefølgen gælde som princip i tonedannelsen.

Vores skala er en på harmonisk basis rationaliseret tonefølge. En ældre, meget udbredt var pentatonikken, den femtonede, stive skala. Karakteristisk er det, at den for det meste findes i streng kultisk sang, mens den melodi, der indeholder halvtoner og nærmer sig den oprindelige kromatik findes hos grækere og melikere, hos kærlighedens og grådens digtere, i middelalderen hos de vandrende svende og i det 16. årh., med dettes fastlåsning af den religiøse strenghed, hos de musikalske-dramatiske fremstillere af lidenskaberne.

Ud fra det oprindelige toneslægtskab udvikler melodien sig gennem det gradvist tilegnede kendskab til den harmoniske skala, som et kompromis mellem frie drifter og den rationale og kulturelle modstand. Det sikreste slægtskab som toneassociationerne bevirker er identitet. Faktisk er gentagelsen af den samme tone, f.eks. hos fuglene, den første form for melodi. Glæden ved gentagelsen er glæden ved at genhøre det allerede kendte. Men for at kunne genkende måtte dette kendte for en tid have været uerkendt eller forsvundet. I genkendelsen op-

træder denne proces som gemmeleg. Dette er imidlertid det lille barns første leg. Man kan iagttage hvordan barnet allerede i 3.-4. måned liggende på ryggen med et fornøjet ansigtsudtryk lægger sin hånd over øjnene for derefter at lade den forsvinde væk fra sin synskreds. Borte-tit – hedder dette spil og det er den med henblik på lystgevinst reproducerede afladning ud i verden, som her viser sig hos det lille barn. Idet det lader hånden forsvinde bygger det en kunstig hindring op for dernæst at overvinde den sejrrikt og netop derfor lystfyldt. Rytmens gennemslående og forsvindende betoning er gemmeleg, gentagelsen af ens eller beslægtede toner i hvilke det identiske er skjult gennem nye elementer er ligeledes. Gennem genkendelsen af nye analogier bliver slægtskabet og dermed også omfanget af gemmelegen større. Taktens indflydelse viser sig når allerede kendte og derfor lystfuldt oplevede elementer i den holdte meloditone falder på betonet takttid, mens det nye der tjener tilsløringen afspilles på ubetonet takttid. Genkomsten af lignende melodielementer på betonet takttid bevirker i hinanden følgende takter en symmetri i melodidannelsen. Dernæst opstår som enkeltgebærder i den musikalske affekt MOTIVET. Dettes enkle forsvinden og genkomst er lystfuld gemmeleg, dets gentagelse i dybere eller højere leje en udvidet leg, som ved stærkere dynamik kan gennembryde symmetriens

legende hæmning på vejen til ekstasen. Forbliver energibesætningen ringe, vender sekvensen tilbage til udgangspunktet og der opstår en PERIODE (en runde i dans). En sekvens er åben spænding, den tillader endnu udfoldelse af driften svarende til energibesætningen, mens perioden udgør et afsluttet spil.

Den kan fremtræde som »helets spil«, hvis den forklæder sig i VARIATIONEN.

Stigende affekter sinker den danseagtige tilbagevenden til udgangspunktet, en friere klangassociation bliver søgt, hvorved gemmelegens ledende princip kan opretholdes. De udprægede, bekendte melodiværdier træder i baggrunden og melodien mindre tydelige elementer danner sammenhængen. Ud af motivet bliver TEMAET, en enhed, som i den såkaldte gennemføring bliver plukket fra hinanden i elementer, ombyttet og genfremstillet. Stigning i energibesætningen fører også i melodien til løsere klanglige associationer, til udskejelser i højden og dybden, til klanglig ekstase.

Melodiens tilknytning til teksten lader sig kort sammenfatte på følgende måde: sprogsætningens form, betoning; ordenes rytme, altså deres musikalske elementer, over uden tvivl indflydelse på melodien på bekostning af forstanden. Tanken selv har ringe indflydelse på melodien, kun affekten, som ligger bag tanken og endnu mere bag det enkelte ord. Beethovens grundide i c-mol symfonien: skæbnen der banker på døren, udtrykkes i et kraftfuldt begyndelsesmotiv. Men det samme motiv kommer snart pianissimo i strygerne i højt toneleje, bliver så kastet fra instrument til instrument som en bold, forsvinder, dukker op igen – kort sagt – spillet har sejret, tanken er trådt tilbage.

Vi vil netop løsrive os fra fornuftens tyranni og vende tilbage til barnlige sjælelige arbejdsprocesser, løbe fra realiteten og nærme os den irrationale driftstilfredsstillelse. De melodiske symboler – f.eks. den sukkende, faldende kromatik ved sørgmodige følelser – er naive, når vi ser dem ud fra et fornuftssynspunkt, men ægte og oprindelige idet de udtrykker vores stræpunkt, men ægte og oprindelige idet de udtrykker vores indre væsens stræben mod primitiv, ophøjet lyst. Derfor trænger de ordenes differentierede midler tilbage. Lige som den nøgterne gang forandres i march og dans, så opstår der af det rationale sprog lystfuld sang. På bekostning af fornuften opstår i det ene tilfælde bevægelseslegen – i det andet tonernes leg.

HARMONI

At begrænse begrebet harmoni er ikke let. Den klassiske harmonilære har for nutidig musik ingen gyldighed længere. Den har aldrig været gældende udenfor den vestlige musik, selvom den er baseret på et velfunderet fysikalsk grundlag. Udviklingen af harmonien har tæt forbindelse til musikinstrumenternes teknik, thi først orglet muliggjorde fastholdelsen af en grundtone og dermed den videre harmoniske opbygning. Derfor må vi tilkende harmonien en høj grad af rationalitet. Derudover er harmonien et socialt produkt, for hvis vi forudsætter de oprindelige forhold, hører der til det at udtrykke en samklang mindst to individer. Mens altså den individuelle tendens til driftstilfredsstillelse allerede kan skabes ved den elementære fremkomst af rytme eller melodi, og realitetsprincippet, hæmningen kun opstiller sociale bindinger for deres spillemåde, mens lysten umiddelbart flyder fra driftskilden, så synes harmonien at være uafhængig af denne lystkilde. En primær lyst synes ikke at tilkomme den. Evnen til at høre overtonerne ud fra klangen, i hvilken evne selve det psykologiske grundlag for harmonien ligger, eksisterer kun på højere udviklingstrin.

Som harmoniens begyndelse må vi ved siden af en lystbetonet afladning af den individuelle spænding antage en summering af lyst gennem samtidig høre og lignende motorisk-akustisk afladning hos andre individer. Denne sammenhæng kan allerede eftervises hos dyr, endnu mere hos børn og ved festerne hos primitive folkeslag. Ekstasen er netop forbundet til massen. Den lette opløsning af elementære udbrud er en bekendt massepsykologisk foreteelse – de adderede spændinger hæver den individuelle driftsenergi til en magt, der ikke længere er kritikken fra fornuften voksen.

Nu forsøgte vi at forklare den musikalske lyst i rytmen og melodien som en kvalitativt formindsket ekstase. I harmonien finder vi som grundbetingelse en lige så elementær massepsykologisk virkning. Massesjælens udbrud er kaotisk – modsætningen til harmoni: alligevel stammer den primære lyst fra kaos, som bliver bundet gennem ordnende hæmning. Den historiske udvikling giver os ret i dette. På de laveste stadier befinder der sig rytmisk ordnet massemusik næsten uden melodi i vores forstand – det hedder HETEROFONI og betyder at synge mod hinanden. Klangfylden selv er tilstrækkelig som lystbetonet musikalsk udtryk. Evnen til at adskille tone-



*»Som harmoniens begyndelse
må vi antage en summering af
lyst gennem samtidig høren og
lignende motorisk-akustisk af-
ladning hos andre individer«.*

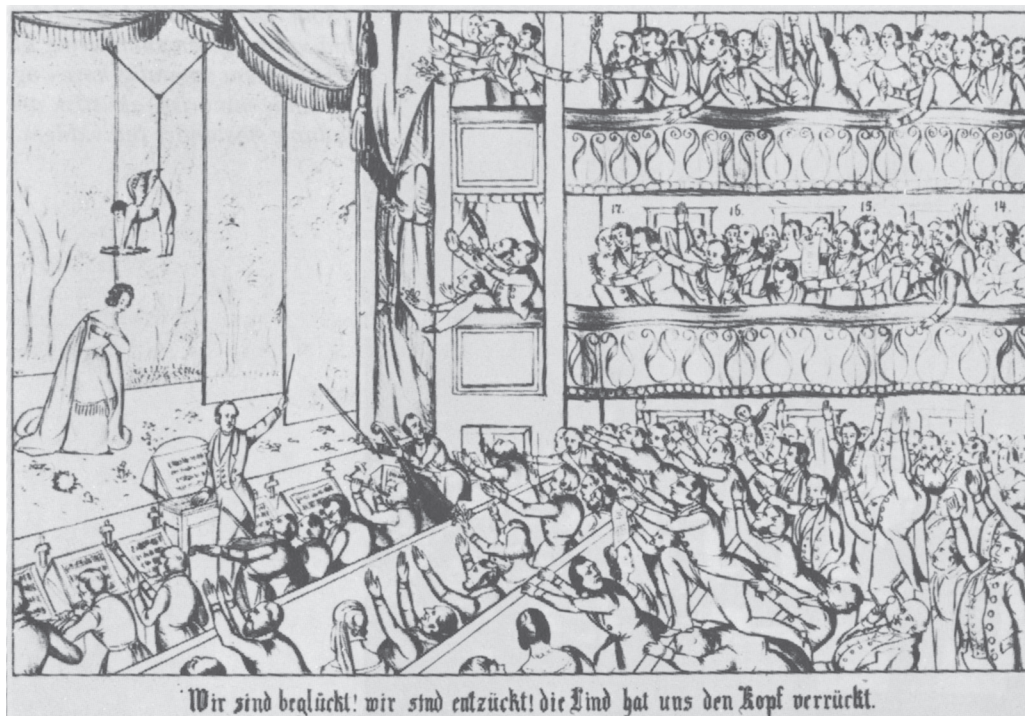
højder udvikler sig efterhånden og derved bliver lysten ved den elementære driftsafladning skubbet over på glæden ved genkendelsen. At holde klange, der indeholder ensartede elementer samtidig, føles behageligt, mens uens elementer behandles som fremmede. Den første form for harmonisk binding af masselyst er unisonsang – samtidig gentagelse af de samme toner. BOURDON eller BORDONE – en udholdt dybere tone, der ledsager en melodi uden harmonisk akkompagnement viser en anden tilsløringsmetode.

Målet er her at genfinde den kendte tone i den tilfældige sammensmeltning af begge melodier.

Lignende, dog mere fuldkommen, er ledsagelsen i oktaven, den samtidige genklang af den samme tone i et højere eller et dybere leje. Den antikke musik kendte endnu ingen anden form for harmoni.

Ledsagelse i oktaven er fysikalsk den mest fuldkomne form for sammensmeltning: psykologisk bliver den derimod snart ensformig, fordi det gemte for let bliver genfundet. Derfor søger man nye fjernere slægtskaber, kvintten og kvarten som optræder i ca. 10. årh. Så følger i 13. årh. tertsen, hvorved treklangen bliver fuldkommen. Septimen bliver egentlig først hævet op i sin rolle som ledetone og vigtigste del af dominanten hos J.S. Bach.

Den mulighed at også de højeste overtoner kan erkendes og bliver hilst velkommen som beslægtede er idag blevet en kendsgerning, hvor selv de skarpeste dissonanser, f.eks. den lille sekund bliver anvendt. Sammenfattende kan man altså fastslå: den oprindelige lystkilde i harmonien er den elementære massepsykologiske ekstase af hvilken gemmelegen mellem bekendte og ubekendte tonekombinationer udvikler sig



Koncert med Jenny Lind i Hamburg 1845. »Den oprindelige lystkilde i harmonikken er den elementære masseekstase«. Om lidt bryder de ud i flerstemmig sang!

gennem koordination på grundlag af en stadig finere differentieret erkendelse og reproduktionsformåen.

Grundlaget for harmonisk musik er spændingen mellem tonika og dominant, som får sit højdepunkt i ledetonen. At genfinde den skjulte grundakkord er endemålet; parringen i spillet er at hæve spændingen gennem nærheden ved målet og udskyde den beroligende tilfredsstillelse ved befrielsen, en fortælse, der er helt analog med seksuel tilfredsstillelse. En anden grundlæggende spænding er den mellem den muntret fornemmende dur og den mere sørgeligt oplevede mol-toneart. Forskellen er en sænkning af tertsen i durakkorden med et halvt trin. En svækkelse af muskel og nervespændingen efter den opnåede højde er det fysikalske grundlag for den sørgelige stemning. Gennem svækkelsen af den inerverede sejrige durklang opstår molakkordens depressive følelsesindhold. Ligesom den orgiastiske lyst i det ubegrænsede klanggennembrud

ordnes til social samklang bliver den postorgiastiske depressive svækkelse i mol stående og ovenikøbet omformet til leg gennem ringere energibesætning.

Klangens relativitet, den omstændighed at dur og molkarakteren først gennem tilsidesættelse af deres karakterer i enharmonien bliver ført igennem, giver forvekslingen og gemmelegene nye muligheder. Det er ikke intervallet som bestemmer forholdet mellem toner i den enkelte klang og afgør om en akkord skal opfattes som konsonans eller dissonans, men kun forholdet til udgangspunktet, til det bekendte eller blot nabo-skab, som gennem klangassociation ligeledes bliver bekendt. Resultatet er udtømmelige variationsmuligheder i den harmoniske gemmeleg. Stigning i lidenskaben, stærkere energibesætning i driften fører også i harmonien – som i rytmen og melodien – til tilbagevenden til elementære udtryksformer – til disharmonien. Men ved ringe energibesætning tjener dishar-

monien til tilsløring af konsonansen og bliver til fornyet pirring.

Ud af heterofonien skabtes gennem forfinet følelse og social koordination polyfonien. Den fandt sit adækvate hjem i kirken, som repræsenterede den stærkeste sociale binding. Polyfonis tendens var den konstante sammenklang mellem tilfældige og uformidlede dissonanser og mangel på stærk rytmisk betoning. Polyfonien leger gemmeleg med ensartede melodier, der imiterer den oprindelige melodi. Energistigningen fører til flere stemmer, til overmåde komplicering og endelig til opløsning af polyfonien. Den ordnede masseekstase i polyfonmusik lader næppe jeg'et, den individuelle stemme, komme frem. Nu er melodien den eneste musikalske form for individuel afladning, for rytmen er motorisk, førmusikalsk og harmonien overindividueel. Den rytmiske dansemusik sniger sig langsom ind i kirkesangen – i BOCCACCIOS trecento – og opløste den strengt bundne polyfoni til individuel, libidinøs farvet homofoni.

Den individuelle farvning betingede også udviklingen af klangfarver i harmonien. Fysikalsk blev klangfarven forklaret gennem forskellige kombinationer af overtoner, dog ikke uden rest. I den uforklarede rest synes det individuelle at være indeholdt, de uregelmæssige svingninger i det individuelle udtryksorgan eller instrument. Den primære lyst ved det stoflige – berøringen fra hvilken de bevægelige og forfinede taster i høreorganet aflades gennem vibrationsfølelsens bro – forklarer klangfarvens sanselige virkning. Lysten ved egen eller en bestemt fremmed stemme beror på en tilfredsstillelse af en narcissistisk kærlighed eller kærligheden til moderen som første fremmede objekt.

FORM

Den musikalske form betyder en fra typisk begyndelse til slutning begrænset enhed, som hører til i en bestemt epoke. Begyndelse og slutning vinder som grænsepæle en højere betydning, da forskellen mellem form og formløshed netop ligger i afgrænsningen.

Begyndelsen er gennembruddet af den i det ubevidste op-hobede og musikalsk omformede energi. Slutningen bevæger sig i spillerummet mellem to ekstreme muligheder; mellem ekstatisk stigning og drømmerisk hendøen. Begrænsningen af formen stammer imidlertid altid fra rytmen, fra dansen. En

takt til hvilken der bliver føjet en ny, med en lille rytmisk, senere melodisk ændring i henhold til gemmelegens principper, er allerede en ny enhed i hvilken begyndelse og slutning er forskellig. Så opstår der 2 til 4 takter og vi har perioden i en dansesang. Uden danserytme – f.eks. i reciteret kultisk sang – er formen mindre markant. En længere udholdt tone tilkendegiver slutningen i græsk, hebraisk og vestlig musik indtil 13. årh. De fælles socialt afrundede danse giver imidlertid også musikken afrundede konturer. Spændingen mellem lyst og realitetsprincip udtrykker sig i formen som romantisk og klassisk, individuel og social tendens. Allerede hos primitive folkeslag træder kunstneren ud af massen og bryder med sin asociale libido gennem den vanlige form ved hjælp af melodisk frihed og stærkere dynamik.

Den middelalderlige kirke måtte stedse forbyde individuelle friheder, selv J.S. Bach blev ikke sparet for irettesættelser fra sin menighed. Forsøget på en sejrende ophæven af sin egen narcissisme over den sociale ligevægt er den drivende kraft, som i kompromis med den samfundsmæssige hæmning skaber formen. Indenfor den rå danseform sætter det individuelle princip med variation af afladningen ind og opelsker, med bibeholdelse af den legende energibesætning, en finere afart af den samme dansemusik, som bliver epokens klassiske form. Denne form bliver den hyldede konvention; det næste geni udvider den med sin individuelle kraft til den bryder sammen; og for dette får han sin fortjente straf – han landsforvises. Efter den første periode med kamp giver den ny musik koncession til den almene smag, den sociale modstand forsvinder gennem en langsom tilvænning til skarpheden, et nyt kompromis opstår og af den romantisk kæmpende epoke fremkommer en klassistisk udhvilende.

Som ved de enkelte komponenter i musikken, således rummer også sammenfatningen til form et indhold af kompromis mellem den mod ekstasen stræbende libido og den rationale kulturelle hæmning. Den forbudte tilfredsstillelse af libidoen – incesten og ægteskabsbruddet i Wagners musikdramaer udtrykker i hans epoke den formsprængende kraft.

MUSIKKEN OG DET UBEVIDSTE

Musikalsk skaben og drømmearbejde har mange ligheder. Grundbetingelsen for drøm som for drømmeri er en indslumring af den kritiske bevidsthed. Også den musikalske nydelse,

og endnu mere den primære skaben, er bundet til fortryllelsen af intellektet. Drøm og musik er irrationale med hensyn til ubegrænsetheden, uproportionaliteten og svarer til en mere barnlig reaktionsmåde. Forholdet mellem forudfastlagt indhold og den musikalske ækvivalent er næppe tættere i musikken end den er mellem drøm og drømmetanken. Den karakteristiske imitation af naturlige, akustiske fænomener – torden, bækkens rislen o.s.v. svarer til dagsrester i drømmen, de er indifferente bevidste eller førbevidste iagttagelseserindringer, som kun tilegner sig en følelsesbetoning ved association, der går ned i dybere lag. De afbildes for det meste kun i rytmen og i melodiens grundmotiver eller imitatorisk eller konventionelt symbolsk i ledsagelsen. Fortætning i drømmearbejdet lader sig eftervise i musikken i komprimerede motiver, i samtidigheden af forskellige melodier, i synkoperede rytmer. Misdannelser, som optræder regelmæssigt i drømme og i myten, men er forbudt i rational handlen, giver den musikalske skaben dens ejendommelige pirring. Den klanglige associations kunst skærer ligeledes til overfladiske ord og ideforbindelser i drømmen. Som drømmeren skizofrent plukker ordene fra hinanden eller forskønner dem, således spiller musikken ligeledes med sine ord, sine motiver. Gennemføringen af temaet i sonateformen kan altså betragtes som en sådan barnlig drømmemæssig fri association. Bearbejdning sker i det ubevidste, mens det førbevidste holder den ledende overtanke, den samtidige form fast. Et middel for den sekundære bearbejdning er kendte melodier og klangbilleder. Den primære akustiske driftsmæssige afladning bliver i det ubevidste først omformet til et barnligt spil, som det førbevidste bruger til anerkendelse i en form, der passer til tiden som noget nyt og samtidig gammelkendt.

Den musikalske skaben har ligeledes drømmens ønskekarakter, det almene ønske om igen at komme til at lege som et barn, og de specielle, at kunne afreagere affekter, som finder klageligt udtryk. Det specielle anlæg hos musikere er netop, at alle oplevelser og i første instans driften er forbundet med klang og søger et klageligt udtryk. Wagner fortæller hvordan kvintklangen var forbundet med en angstfuld barndomsoplevelse og i det hele taget med det spøgelsesagtige, således at han f.eks. ved meddelelsen om Beethovens død følte en kvint. En hang til legende behandling af akustiske erindringsspor hører tilsyneladende også til et musikalsk skabende anlæg. Beethovens breve er fulde af naive ordspil. En evne, sågar en



Archetypisk fremstilling af Rhinguldets persongalleri. Hos Wagner er der en dyb forbindelse mellem drøm og musikalsk skaben.

tvang til akustiske hallucinationer findes ofte hos skabende musikere.

Kompositionens opståen kan man forestille sig på følgende måde: I det ubevidste opstår en endnu forvirret drømmeagtig association, som passer til det opståede affektbetonede kompleks. Dette svarer til hændelsesforløbet i drømmen. Den musikalske erstatning af komplekset bliver ledt over tærsklen til det forbevidste, idet det forbinder sig med musikalske formler, som svarer til ordforestillingen og som er flydende og egnet til bevidstheden. Affektbetoningen kommer fra det ubevidste; er den ringe, kan det forbevidste forvandle det til rådighed stående materiale i en leg med bekendte formler. Er spændingen i den latente konflikt større, så fordrer dens omformning en højere censurmodstand. En uro – en hyppig vekslen af motiverne, rytmen, harmonien og følelseskarakteren vil forråde konflikten. Det forbevidste påtvinger også en tidslig indordnen og formidler den hallucinatorisk til bevidstheden.

Store komponister har meget lidt at meddele om skabelsesprocessen, deres værker »faldt dem blot ind«. Heller ikke analysen kan udover at vise de som motiv virkende komplekser give os nogen videre oplysning. Analysen arbejder med ord, musikken udtrykker sig i toner og klange. Ydre klanglige indtryk bliver ofte benyttet – Wagner følte det f.eks. klart at disse påvirkede dybere lag. Han beskrev også, at hans skaben ofte foregik i en trancetilstand, der løste op for en kvalfuld spænding.

»Jeg faldt hen i en slags somnambular tilstand, i hvilken jeg pludselig fik følelsen af at synke til bunds i stærkt strøm-mende vand. Bruset derfra meldte sig hurtigt i Es-dur ak-kordens musikalske klange, som uafsladelig vuggede hid og did i figureret brydning; disse brydninger viste sig som melo-diske figurationer af tiltagende bevægelse, men på intet tids-punkt ændredede den rene Es-dur klang sig, som syntes at ville give det element, jeg sank ned i, en uendelig betydning. Med en følelse af at bølgerne nu bruste højt over mig, våg-nede jeg af min halvsøvn i en pludselig skræk. Med det sam-me vidste jeg at orkesterforspillet til Rhinguldet, som jeg bar i mig uden dog nøjagtig at have kunnet finde det, pludselig var gået op for mig og hurtigt begreb jeg også, hvordan det i det hele taget stod til med mig: Livsstrømmen skulle kun tilflyde mig indefra, ikke fra det ydre«.

Denne brudte Es-durakkord forener og fortætter uendelig

mange oplevelser og følelser, der går helt tilbage til livets op-vågnen – den typiske fødselsdrøm, barndommens natlige gru med den pludselige opvågnen og hele den sfære der omgiver denne, den voksnes tragiske konflikt mellem kærlighed og guld og til slut den ledende tanke: sejren for egen livsstrøm. Også denne livsstrøm flyder fra det tabte paradys, som alle irrationale veje søger at nå. Den mest irrationale, som oftest skæbnebringende, er vanviddets; en ufuldkommen blindgyde, neu-rosen. På et muntre og uendelig mangfoldigere spor fører kunsten os. Den skabende musiker og med ham den indfølende lytter, der er bundet i trylleriet, hvis brede skala af oplevelser rækker til ekstasens illusion, når til drømmen om det tabte paradys i det narcissistisk lykkelige, tidligste liv.

*s. 6

Rational og irrational. Betegnelser for processer i drifts-økonomien, ikke at forveksle med de tilsvarende praktiske betegnelser rationel og irrational.

*s. 10

Arndt-Schultzsens lov. Biologisk pirringsregel som lyder: Små pirringer opflammer den menneskelige virkelyst, mid-delstore fremmer den, stærke hæmmer den og de aller stærk-este ophæver den.

*s. 12

Innervation. Medicinsk betegnelse for kroppens nerveim-pulser.

*s. 12

Cortiske nervefaser. Det cortiske organ er et organ i det indre øre, hvorigennem lydindtryk passerer idet de omdannes til nerveimpulser, der via hørenerven føres til hørecentret i hjernebarken.