

En mole ud i Verdenshavet

– interview med Peter Bastian

Af Hanne Tofte Jespersen

»Det at spille er på den ene side uendelig meget enklere end analysen. Det er det enkleste i verden – du spiller bare. Men den mængde informationer du formidler er uendelig meget større end nogen analyse overhovedet er i stand til at afdække«.

Foto: Gorm Valentin.

Ind i musikken er en bog, der bevæger sig på mange forskellige planer. Det er forskellige virkelighedsplaner – og med Peter Bastian er der den fordel, at han hele tiden *ved*, på hvilket virkelighedsplan han bevæger sig. Hans bog lukker op for musikken, for han afstår fra at sætte musik på formel. Om det fører til kaos? Snarere til frodighed:

PB: »Der er nogle der bliver rædselsslagne når verdensbilledet falder sammen. Jeg tiltrækkes af kaos – det dér anarki der bobler nedefra, samtidig med at jeg er enormt optaget af at få orden på det. Bogen er også et forsøg på det, og den skaber jo orden på visse ting . . .«

Unægtelig, vil jeg tilføje. *Ind i musikken* er fuld af både liv og refleksion. Peter Bastian forkaster ikke analysen; han har selv været igennem analytisk skoling i de år, han studerede fænomenologi hos dirigenten Sergiu Celibidache.

Formålet har imidlertid hele tiden været at få musik ud af det hele, at komme *ind* i musikken. Og fordi han har arbejdet så intenst med sit eget oplevelsesapparat (fænomenologi er læ-

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

ren om vores oplevelsesapparat) er Peter Bastian i stand til også at fortælle klart om analysens muligheder og begrænsninger. Han sætter om nogen perspektiv på musikvidenskab.

I. Musikanalyse og musik. Musikerperspektiv

»Jeg spiller jo døgnet rundt. Derfor kan jeg tillade mig at være lige så enøjet analytisk jeg gider, uden at risikere at komme ud af balance. – Hvad betyder – (og her synger PB en musikalsk figur, blot 3 toner men med en intensitet, der med det samme kalder på opmærksomhed) – hvordan vil du analysere det? Du kan skrive en hel bog om den følelse! Du kan få et helt klart mål for, hvad din analyse er værd *for musikken* – i den meget absolutte forstand jeg bruger ordet – ved at tage nogle gode musikere og fortælle dem, hvad din analyse har bragt dig til. Og så lytter du efter, om de spiller bedre. Jeg tror du vil blive overrasket.

Analytikeren *har* det med udenoms-snak. Og jeg mener, det er meget afgørende, at vi med det samme gør os klart, at det *er* udenomssnak. Og nu snakker jeg ikke om analytikeren som en eller anden person der bor her i huset (Musikvidenskabeligt Institut i København, hvor vi sidder). Jeg snakker om analytikeren i mig selv – det analytiske menneske der bor inde i os alle sammen.

Hvis man bliver vild med filateli, så skal man erkende at det er frimærket, man analyserer. Man skal ikke komme og indbilde folk, der holder mere af at læse breve, at man kan fortælle dem noget om at læse breve. Forstår du hvad

jeg mener?»

– *Ja, det er jo musikvidenskabens og musikpædagogikkens store postulat, at man bliver bedre til at opleve musikken, hvis man lærer sig analyse. I denne sammenhæng prøver vi at finde ud af om analysen er en genvej eller en omvej. Man plejer at sige, at analyse ikke er noget mål i sig selv, men et middel.*

»Jeg vil sige: ALLE KNEB GÆLDER – det er udgangspunktet, hvad som helst. Det væsentlige er at optræne en følsomhed som handler om at 'nu kan jeg mærke: nu dør jeg – og nu kan jeg mærke: nu går jeg mod mere liv'. Jeg har et sted i bogen:

»Tilegnelsen af et musikstykke foregår i et tæt samarbejde mellem vores kartesiske, analytiske jeg og vores gestaltende, holistiske jeg. Det holistiske jeg forstår kun i helheder. Det analyserende jeg skiller og stiller spørgsmål som, hvis de er velvalgte, sørger for, at det materiale det holistiske jeg præsenteres for, er tilstrækkeligt omfattende. Det holistiske jeg, oplever hvor vi er, det analyserende jeg sørger for at vi flytter os. I bedste fald mod dybere erkendelse.

Analytikeren kæmper for at skaffe holisten et omfattende materiale, en tilstrækkelig dyb komposition, men præsenteres dette materiale ikke i en rimelig rækkefølge for holisten, i tilstrækkeligt omfang for opleveren og samleren, fører analysen til omstændelighed og umusikalitet. Vi skiller ad for at samle en dybere helhed.»

Og så det som er utrolig afgørende, for det hænger sammen med:

»Et musikstykke på én tone er – **nemlig** – overordenligt let at tilegne sig, men tilegnelsen fører ingen steder hen.« (s. 107 f).

Dér siger jeg det meste af hvad jeg har at sige om forholdet mellem analytikeren og holisten.«

– *Jeg synes det er indlysende at forstå analyse som du gør, når du hele tiden taler om tilegnelse af noget, som skal levedegøres og gives ud igen. Du taler jo som musiker og om at instruere musikere. Inden for musikvidenskab arbejder man tit med analyse som en metode til at kunne besvare, hvad musikken er eller hvad den betyder – hvor man gerne ad analysens vej vil nå til en forståelse af, hvad meningen med et stykke musik er eller har været.*

»Jamen det kan man ikke under nogen omstændigheder. Man kan nå til en pseudomening, som befinder sig et eller andet sted mellem den program-musikmæssige fortolkning og så selve musikoplevelsen.

Jeg går en lidt anden vej – hvis jeg skal instruere en blæserkvintet f.eks., lad os sige et stykke wienerklassisk musik, begynder jeg normalt med at bede dem om at spille det igennem for at finde de forskellige afsnit: dér er et afsnit, vi skriver et A, lidt senere kommer der et nyt afsnit, B, osv. osv. De får lynhurtigt struktureret det i de forskellige dele. Og det kan da godt være man vil bruge den sædvanlige måde med sonate-dit-og-dat, fint nok – *hvis det kan høres*. Nu kommer det afgørende, nu kommer de for musikeren og også for tilhøreren *afgørende* spørgsmål: Hvor kommer vi fra? Hvor skal vi hen? »*Det spørgsmål kan vi stille til hver eneste tone, hvert eneste mikroforløb, hvert eneste afsnit, hver eneste sats, og det er et spørgsmål som er helt fundamentalt i tilegnelsesprocessen. Vi spørger, indtil vi ikke behøver at spørge om noget som helst fordi vi ved, ikke en tom intellek-*

tuel viden, men en direkte erkendelse af identitet med værket.» (s. 112 i *Ind i musikken*).

Analysen har først praktisk betydning for en musiker i det øjeblik jeg i et hvilket som helst punkt kan gøre rede for hele hierarkiet af bevægelser, fra den enkelte takt, fra den enkelte melodi til de mere overordnede strukturer. Og det er noget jeg skal *mærke* mig til. Nogle gange kan jeg selvfølgelig også tænke mig til det: »det er egentlig underligt han gør sådan – nå det er en del af datidens affektsprog, så dér ved vi han er hidsig«. Men det er jo ikke en gang sikkert hans komposition er lykkedes. Eller det kan tænkes at han ikke selv har forstået den. Han har måske skrevet mezzopiano og sat nogle buer ind, hvor jeg kan se at det simpelthen er inkonsistent, det vil du aldrig kunne få en enhed ud af.

Du forstår godt hvor jeg er henne, ikke – vi analyserer los, men når vi har gjort det, lad os sige vi bruger et kvarter på det, så bruger vi 3 MÅNEDER på at få det hele til at give mening.»

II. Musik, sprog og videnskab

I sin bog strukturerer Peter Bastian musikområdet ved hjælp af en enkel model – som dels kan fungere som bevidsthedsmodel for de tre niveauer KROP, SIND og ÅND, dels kan vise, hvad der inden for musik svarer til de tre niveauer eller etager af modellen. Det er en hierarkisk model. PB skriver i bogen:

»Det går galt, når vi forsøger at forklare de forskellige etager med hinanden. Vi kan søge sammenhæng, eller

bedre: parallelmanifestationer, men etagerne beskriver ikke hinanden, da de er karakteriseret af vidt forskellige begreber, af vidt forskellige lovmæssigheder, af vidt forskellige sprog.« (s. 39).

Modellen indgår i kapitlet »Beskrivelse«, hvori PB skriver om sprog og musik og om beskrivelsesmåder. Jeg har lyst til at citere mere fra det – problemet er, at det helst skulle være hele kapitlet . . . Så i stedet: giv dig selv en gave, læs det – det er en guldgrube for musiklærere og -elever og for musikvidenskabelige kandidater og aspiranter!

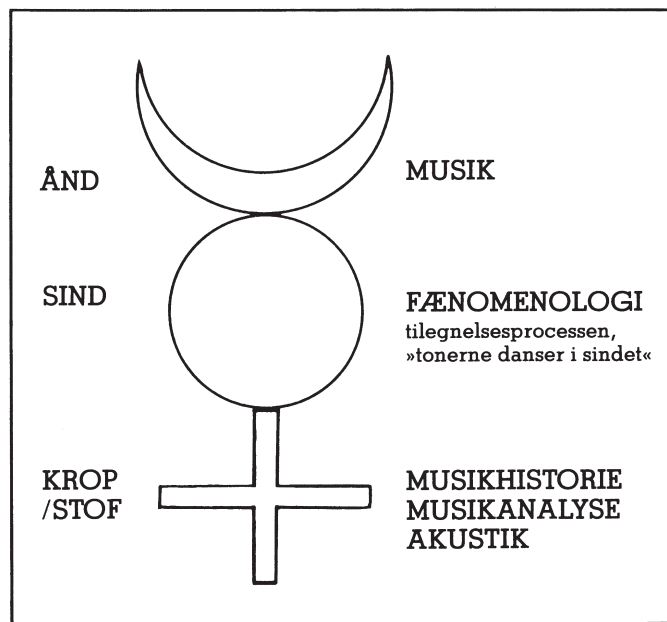
I forbindelse med Modspils tema om analyse er Peter Bastians overvejelser om, *hvilket* sprog der overhovedet er anvendeligt til at beskrive musik med, særdeles relevante. Han har selv været igennem en lang proces med at finde

frem til det. På omslaget af bogen skriver PB, at han først var gået i gang med en helt anden bog, hvor han »begejstret og inspireret begyndte at skrive, men hundrede sider inde havde jeg defineret og analyseret stoffet sønder og sammen.« Jeg spurgte ham:

– *Hvad var det du forsøgte med den første bog?*

»Det var en hvor jeg prøvede at lave en *deduktiv fænomenologi* – med aksiomer og præmisser osv.: når vi siger 'musik er bevægelse', 'hvad bevæger sig hvor?' Jeg brugte usandsynlig megen tid på at prøve at besvare det spørgsmål. Det der er interessant er, at i det øjeblik du vil besvare spørgsmålet »hvad bevæger sig hvor?«, så besvarer du den simple ting, nemlig bevægelse, med noget indviklet.

Der er ligesom et punkt, der er simp-



lest muligt – og det er udpræget karakteristisk for vores måde at undersøge SIND på. Vi kommer ikke sandheden nærmere ved at gå bag om de begreber, vi bruger i det daglige talesprog. Et typisk eksempel på problemet i en fænomenologisk definition er: vi spørger 'hvad er puls?' Vi kan sige: 'det er det vi klapper, når vi klapper i takt; det er det dirigenten slår'. Så forstår alle, hvad jeg mener. Så kan vi sige med Celibidache: 'det er en kraftenhed, som karakteriserer bevægelsen'. Og så har vi defineret noget simpelt ved noget kompliceret.

Det er den faldgrube, vi løber i hele tiden. Og jeg ved godt, hvorfor Celibidache ikke har skrevet sin bog. For jeg garanterer for, hans skriveborde bugner, men han kan ikke få pakket det ned i en samlet form. Jeg tror han har taget fejl lige præcis på det punkt, hvor jeg tog fejl da jeg skrev min første bog. Der er en grænse for, hvor præcise vi kan være i vores sprogbrug, hvor tæt vi kan gå på, uden at det bliver for besværligt at anvende – for ikke at sige meningsløst.

Da jeg havde droppet den første bog, begyndte jeg at skrive side op og side ned om SPROG, hvor jeg ikke *ville* slå op i lingvistikken – jeg har en tyk koloniebog, en moppedreng skrevet ud med småt, jeg bruger 20 sider af det i bogen! Hvad nåede jeg frem til? At hvis jeg vil sige noget om f.eks. SIND, om oplevelsesdimensionen, bliver jeg nødt til at bruge et sprog, der består af åbne ud-sagn.

Det jeg fandt frem til var et meget dybt forsvar for metaforen, for billedet som gyldig udtryksform. Jeg bruger billeder hele bogen igennem, lyser ind på bogens emne fra 30 forskellige sider.

Der findes noget inden for fysikken, der hedder »bootstrapping«. Ved *hadrone*r, en bestemt slags elementarpartikler som er meget, meget mystiske, bruger man bootstrapping, og det går ud på at man egentlig ikke har nogen teori der duer, men så bruger vi lidt af den ene, lidt af den anden og lidt af den tredje – og så går det egentlig udmærket. Forstår du det – jeg kan ikke beskrive musikken ved Laplandsoplevelser (som spiller en ikke uvæsentlig rolle i PBs bog). Men hvis jeg bruger dem sammen med alt muligt andet og jeg i øvrigt er i strømmen og jeg forestiller mig, at du sidder foran mig, så går det udmærket med at forklare.

Det daglige talesprog er fremragende til sit formål, men den måde vi bruger det på, er en måde vi ikke kan lære en computer at snakke.«

III. Musik og matematik. ÅND og videnskab

»Hvad går analytikerens bestræbelser dybest set ud på? At nå frem til objektive sandheder, som kan formidles så en computer kan forstå det. Det er dér, analytikeren let frustreres.

Det kan være et problem at være matematiker og musiker på samme tid. Jeg havde det måske lidt nemmere, for jeg var en udpræget intuitiv matematiker. Mine fysikrapporter var altid en stor overraskelse, også for mig selv; nogle gange fyldte de kun 4 linjer.

Til gengæld skete det også, at jeg ikke *kunne* tage mig sammen til muldvarpemethoden. Typisk eksempel, jeg blev spurgt i kemi: kan natriumklorid og kalciumkarbonat indgå i forbindelse

se? Så kan man sætte sig ned og regne, men jeg så lige med det samme Møns Klint foran mig og svarede: Nej! for så ville vi ikke have nogen Møns Klint.

Forstår du, det er en måde at finde svaret ad en omvej, som viser sig at være en genvej. Og den mekanisme, som du dér finder dine matematiske resultater med, er udpræget musisk. Der er videnskabsmændene lige så høje som musikeren er. I det øjeblik man så formidler resultaterne matematisk, i hvert fald i det man kalder *formalismen*, den logiske positivisme som man gudskelov er ved at forlade – ja så kommer der en gang lineær bulldozerskrift ud af det, fuldstændig uigendrivelig skridt for skridt og en computer kan verificere det.

Dér er INTET tilbage af den matematiske inspiration, den matematiske ånd, som er *det* der får matematikere til at blive ved med at læse matematik. Forstår du, de saver den gren over de selv sidder på. De afskaffer glæden ved deres eget fag – jeg tror det tager 380 sider i *Principia Mathematica* at udlede, at $1 + 1 = 2$ formalistisk! GAB!

Men selv inden for matematikken er man begyndt at være lidt gladere. Matematikken er ikke så ufejlbarlig som vi forestiller os. Og fordi matematikerne hele tiden skal bruge deres intuition, deres fantasi, så kan de holde sig i live og få lys i øjnene. Men inden for MUSIK der oplever man en masse mennesker, der har gjort sig til det stik modsatte – som har *slukket lysene i øjnene fordi de . . .* jeg ved ikke om de er blevet bidt af en gal videnskabsmand! Dér prøver man at formalisere noget, der kun kan formaliseres til en vis grænse. Og det er spændende, men DET ER EN MOLE UD I VERDENSHAVET,

det er ikke de første 10 meter af 100. Det er de første 100 meter af uendeligt – *dér anbringer jeg analytikeren!*

Spørg løs så meget I vil, alle kneb gælder. Men at lave musik, at genkende en komposition i sig selv som en levende udfoldelse . . . *Bohm*¹ snakker om den udfoldede og den indfoldede orden, det er et meget godt udtryk, det kan vi bruge. Den *indfoldede* orden er det, der svarer til hologrammet; det er der, hvor delen er i helheden. Den udfoldede orden er den, hvor vi ser, at der står stearinlys på bordet og dér ligger en bog og en mikrofon. I musikken er det partituret, tonerne, der er det udfoldede. Vi vil ind til den indfoldede orden, DEN BAGVEDLIGGENDE ENHED – DET er MUSIKOPLEVELSEN:

Den indre musikudfoldelse udfolder sig hos Bach i et partitur. Så tager jeg fat i det udfoldede partitur og tilegner mig det og når frem til den indfoldede enhed. Ud fra den lyser min ånd, gennem tonerne til tilhørerne, som fordi jeg har lavet det stykke forarbejde, lettere vil være i stand til at finde ind til den indfoldede orden bag de toner, som de hører. Det er det primære for mig i musik.

Og så må man for min skyld gerne undersøge frimærker fra nu af til man falder om, hvis det fascinerer en. Muligvis kan jeg som musiker synes det er interessant, men om det overhovedet kan røkke ved min musikoplevelse eller føre til nogen fordybelse for mig, ja der er jeg skeptisk, ikke?»

– *Måske ligger problemet i, at viden-skaben ikke har villet beskæftige sig med ÅND, af frygt for at blive kaldt uvidenskabelig?*

»De kan under ingen omstændighe-

der inkorporere ÅND i deres viden-skab. Det gør jeg klart rede for i begyndelsen af min bog. Hovedmisforståelsen er, at vi forsøger at forklare de enkelte etager i modellen med hinanden.

I det øjeblik vi forsøger at forklare SIND MED KROP, så laver vi *positivisme*; i det øjeblik vi forsøger at forklare KROP MED SIND, laver vi *metafysik*. Der er en interessant analogi til en computer: du kan programmere en computer i machine-level, det er helt dernede hvor vi siger '00111'. Og så kan du programmere den i et højere-ordens sprog. Hvis du spørger en computer, der er programmeret på, lad os sige et niveau 17-sprog, men stiller den et spørgsmål der er formuleret på niveau 15, så skriver den »ikke forstået«.

Og det gælder også for os, at der findes højere-ordens niveauer i os, og det sprog som er relevant til at beskrive billedkugler med, det er ikke relevant til at beskrive *kærlighed*. Overhovedet.

Peter ved, han har en krop. Ved kroppen, den har en Peter?

– *Men hvordan oplever du så forsøg på alligevel at beskrive det, som foregår på det materielle plan (KROP) ved at tale om energi sådan som du også selv har gjort det –*

»Altså mental energi?»

– *Ja, når du taler om chakrasystemet, og når du taler om energiers manifestation på forskellig måde? Jeg kan se en fare for, at man tror, man ad den vej forklarer noget, som ikke kan forklares entydigt. Samtidig kan det være en utrolig inspirerende beskrivelse, hvis man kan leve med, at man ikke får et endegyldigt svar.*

»Altså en beskrivelse af et værktøj. Det er en 'FLYTTER'. Når vi anlægger

en beskrivelse af verden, så er det under alle omstændigheder et kneb. Beskrivelsen har det formål at afskaffe den gamle virkelighed, som vi tror er endegyldig. Den sidder vi fast i – 'verden er sådan og sådan'. At vi sidder fast betyder, at vi er bundet. For at få opløst den gamle virkelighed så vi kan blive frie igen, er det en stor fordel at indføre en *ny* beskrivelse – som kan have en sandhedsværdi fordi den peger på nogle *parallel*manifestationer; det er svar på den anden del af dit spørgsmål.

Hvis jeg bliver forelsket, så rejser hårerne sig i nakken eller andre steder – selvfølgelig kan SIND påvirke KROP, jeg tænker på et lækkert måltid mad, så får jeg vand i munden. Jeg kan *mentalt* forårsage noget *fysisk*, så der er en sammenhæng. Det fysiske kan bare ikke udtømmende forklare det *sindslige*.

– *Det handler stadigvæk om de forskellige etager i din model – hvor det er den traditionelle videnskabs problem, at den tiltager sig retten til at pendle mellem etagerne?*

»Det er også en underlig model, er det ikke? Vi siger: nu tager vi det hele og så deler vi det op i det vi kalder KROP og det vi kalder SIND – *plus* DET HELE. Det er en *hierarkisk* model, det er derfor den går godt. Den positivistiske tænkning siger: 'ånden er bare en type følelser, som har et kemisk udgangspunkt' osv. – 'der ligger en computer bag'. Men sindet er i stand til at erkende kroppen. Peter ved han har en krop – ved kroppen den har en Peter? Så i en vis forstand er sindet mere omfattende end kroppen.«

– *Kan du sige noget mere om, hvorfor det går galt når man vil forklare de enkelte etager i modellen med hinanden?*

»Helt banalt: vi tror at en kvint kan



Gruppen Bazaar: Anders Koppel, Peter Bastian, Flemming Quist Møller.

forklares med sit svingningsforhold, men hvad fortæller forholdet 1,5 (3:2) dig om 'oplevelsen kvint'? Intet som helst. Materien kan forklare dig, at svingningsforholdet 1,5 vil give en sanseoplevelse, som er fundamentalt anderledes end svingningsforholdet 1,47. Man vil måske også kunne sige noget med, at 1,5 vil være en *enklere* oplevelse end 1,47, men dér er det allerede metafysik; vi går ind på SINDET. Og hvordan kvinten føles i forhold til f.eks. kvarten, får vi kun noget at vide om ved at mærke efter.«

– Det »videnskabelige åg« er vel, at man kræver entydighed på alle niveauer. Og eftersom man så ikke kan tale om de ting, der faktisk ikke gives en-

tydige forklaringer på, så ser man bort fra dem?

»Ja netop / entydige forklaringer på . . . fordi oplevelsen af et musikstykke er entydig, men det er en helt anden dimension vi snakker om. I det øjeblik den musikalske frase er født, siger du bare AHA! Der er ikke noget at sige, musikken bliver det simplest tænkelige udtryk for sig selv. Nu kommer vi ind på kompleksitetsparadigmet: det vi er i, det givne, er det komplekse og kan samtidig opleves som det simplest tænkelige. Et TRÆ er jo utrolig komplekst sammenlignet med en elektron. Men du kan aldrig nogensinde få en oplevelse af en elektron, hvor du siger: Ja sådan! AHA! Men den kan du få med

et træ. I det øjeblik træet er opfattet totalt, opleves det som det simplest tænkelige udtryk for sig selv. Træet ER – det er den mystiske oplevelse.«

IV. Analyse, oplevelse og musikpædagogik

– Kan man som lærer gøre sig forhåbninger om at bringe sine elever til den oplevelse? Hvad skal vi snakke om?

»Jamen vi skal også gøre noget andet end at snakke! Alle kneb gælder, mien målet er at få dem til at lukke op, så de kan mærke selv, høre med huden hvad der sker. Musikken kommer før sona-

teformen! Haydn spekulerede ikke i sonateform, Palestrina spekulerede ikke i Palestrina-kontrapunkt.«

– *Over for det siger man jo som regel, at problemet er at folk ikke ved, hvad de skal lytte efter. Og hvis man giver dem kendskab til nogle begreber, så letter man tilegnelsen af musikken. At man får noget at rette sin opmærksomhed imod.*

»Ja, men ved læreren da hvad man skal lytte efter? Hvis jeg skal dreje nogen på at lytte efter swingende musik f.eks. – så ville jeg måske spille et nummer med Tina Turner der swinger. »Two people«, jeg ved ikke om du kender det nummer – der ligger en bas! Han er en lille smule tilbagelænet i forhold til trommen der siger *buff-tchik-buff-tchik*, virkelig tungt. Skal jeg videgive den gestalt, må jeg kunne imitere den med min krop, med min mimik. Det jeg skal have dem til at lytte efter, det er en *gestalt* – som lykkes *her*, som ikke lykkes *dér*.

Jeg har et godt eksempel: jeg spiller Julio Iglesias. Jeg holdt et foredrag oppe i Nordsjælland, og det var nogle dødbevidste, kloge og vågne mennesker, der havde hørt foredrag om alt mellem himmel og jord, fra blomstermedicin til det nye verdensbillede. Jeg skulle snakke om musik, og de havde sørme en god smag allesammen. Og så begyndte jeg med at spille Julio Iglesias, et nummer jeg synes er godt, han kan nemlig være en virkelig god musiker. Og de begyndte selvfølgelig straks »Peter Bastian ha-ha, han er da en værre én« (PB taler lettere affekteret her) »nu skulle vi rigtig til at forholde os« og de sad med det der udtryk på, som man nu har, når man »synes«. Og så skruede jeg ned, gav mig ikke til kendé men sagde: prøv i øvrigt lige at

lægge mærke til hvordan bassen og rytmeguitaren ligger i forhold til hinanden. De lå virkelig godt, meget sanseligt og det viste jeg dem så med hånden. Så kører de ind på det mønster, glemmer alt om Julio Iglesias, glemmer først og fremmest alt om den dårlige smag, nu skal de pludselig til at gøre sig umage, de har fået en opgave – som ikke er nogen formel opgave, men: find lige, MÆRK LIGE DEN GESTALT!

Når de så har fanget den, siger jeg måske: prøv så at forestille Jer at sangeren spiller saxofon – og skruer op igen. Og så er publikum leveret, og bagefter kunne jeg så sige: nå, er Julio Iglesias god eller dårlig? »Han er skidegod« var der nogle der sagde. Jamen hvad var han så før? »Da var han skidedårlig«. Nå hvad er han så, god eller dårlig? »Jamen han må jo være god«. Vil det sige at I tog fejl først? Og så er vi allerede inde på det væsentlige – Julio Iglesias er hverken det ene eller det andet, men han kan *opleves* som det ene eller det andet.

Eksemplet er, at der har jeg to begreber, to fif, som jeg beder folk om at lytte efter. Og ved at gøre det oplever de, at deres fordomme rasler så meget af, at de er i stand til at høre, at i det nummer er Julio Iglesias faktisk *nydbar* – så har jeg ikke sagt for meget, vel! Det er muligt at hente en endda meget smuk oplevelse fra det nummer, en ægte musikalsk oplevelse, med hjerte og det hele. Så er der nogle andre numre, hvor jeg synes det er bare too much, hvor Julio Iglesias er for billig for *mig* – samtidig ved jeg, at hele Latinamerika har ham på Top Ti. De kan da ikke tage fejl alle sammen, hvad er det for en arrogance? Hvem ved bedre, hvad er det for et oplevelsesapparat, hvor det skal

være endelig-ikke-for-meget-her-og-heller-ikke-og-vi-må-passe-på-at, hvor man bare går og trækker kridtstreger omkring hinanden og sig selv. Jeg er dødtræt af at vide bedre, jeg gider ikke vide bedre!«

Gestaltning og forståelse

»Nå, det væsentlige er, at jeg bad dem om at lytte efter noget bestemt – noget som *virkede*. Og der må I som lærere have en empirisk erfaring for, hvad der får folk til at spærre ørerne op, når I spiller musik for dem. Og så spørger jeg: er det en empirisk erfaring fra musiklærere, at den traditionelle musikanalyse får folk til at spærre ørerne op?

Jeg tror godt, jeg kan besvare det: NEJ. Den er det i meget få situationer. På elementært niveau, på højere niveauer, også når professionelle musikere kommer og skal have hjælp af mig – på alle niveauer handler det om, at jeg viser dem nogle *gestalter*, de skal lytte efter. Som de kan genkende sig selv i, så de kan *forstå* musikken.

Det vil sige, ~~først~~ må vi digte en historie ind i musikken. Når vi så har brugt den til at forstå musikken, kan vi glemme alt om historien. Det er igen snyd, udenomssnak. Jeg mener, hvis jeg skal have min datter til at . . . hun har lige læst *Ringenes Herre* og jeg synes det er lidt trættende at hun hører disco og sine egne Suzuki-melodier. Så jeg siger: nu skal du høre noget flot musik, så spiller jeg Wagner og kører den op på Ringenes Herre og huhej – og i løbet af et øjeblik er hun indfanget af MUSIKKEN. Det er måske et billigt trick, jeg er ligeglad. Men hun skal have nogle redskaber så hun kan lytte sig ind i musikken – fuldstændig som du siger. Og der stiller jeg spørgsmål ved

om analysen er det mest velegnede.«

– *Fordi du mener den fortæber sig i . . .*

»For det er udenomssnak. Det er alt sammen udenomssnak, men analysen er ikke udenomssnak der hjælper dig til at gestalte. Det *kan* være udenomssnak, der hjælper dig til det, jeg vil *ikke* sige analysen er gal. Nu er jeg pludselig i fuld gang med at modsige mig selv. Jeg vil hellere sige: ALLE KNEB GÆLDER.

Men det er en empirisk kendsgerning for mig, at jeg er rimelig god til at formidle musik, også verbalt, folk 'tænder' og får lys i øjnene og synes, det er utrolig lækker musik, jeg spiller for dem. Og jeg fortæller dem *intet* om hvordan det er opbygget analytisk. Det betyder ikke, at der ikke findes nogle andre, som med nogle andre redskaber kan få folk interesseret i musik. F.eks. ved jeg Orla Vinther kan engagere utrolig relevant for analyse, fordi han er en god pædagog. Og jeg kan måske engagere relevant på oplevelsesplanet, fordi jeg er god til at opleve, det er mit fag som musiker.

Tilegnelse

– *Du talte tidligere om at musikken kan være det simplest tænkelige udtryk for sig selv. Kan du forklare det nærmere?*

»Den simpleste niche, det er den vi bor i. Går du ind i de dagligdags ting, bliver det mere indviklet. Går du ned mod deres atomer, bliver det mere indviklet. Går du op i højere hierarkier, bliver det mere indviklet. DET er analysen. Analysen kan ikke forenkle. Det eneste, der kan forenkle, det er vores oplevelse. I det øjeblik vi genkender et stykke musik som en enhed . . . man kan ikke en gang sige, det er en forenk-

ling. Det er en 'change of kind', noget definitivt andet.«

– *Vil du sætte forenkling op som målet?*

»Nej. I virkeligheden udvider jeg, jeg oplever flere og flere detaljer, som er indordnet i mere og mere omfattende hierarkier. Det, der starter med at være 17 toner efter hinanden, det bliver en fuldstændig orden af tusindvis af detaljer og elementer. Jeg har ikke tænkt på det på den måde før – tilegnelsesprocessen er helt klart ikke en forenkling. TILEGNELSE ER DET MODSATTE AF FREMMEDGØRELSE.

Lad os sige du går forbi B&W-bygningen, der ligger til højre for Knip-

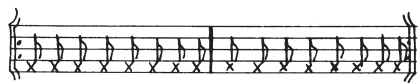
pelsbro på vej ud til Christianshavn. Ørkenfortet kaldes den, ualmindelig hæsleg bygning. Det er igen et godt eksempel på simplifikations-paradigmet: Vi laver en bygning, der er umådelig simpel. Ingen pynt, lige langt mellem alle vinduer, de er endda kvadratiske, og den kunne principielt være to etager højere eller 4 fag længere uden at det ville ændre nogetsomhelst på min oplevelse. Men tilføj 4 takter til Beethovens 5. – så er hele symfonien lavet om.

Hvad er det sket med det ørkenfort? Man har lavet en struktur, som er meget, meget enkel; du kan lynhurtigt beskrive matematisk, hvordan den er sat sammen. Men du kan ikke tilegne dig den, du kan ikke genkende dig selv i

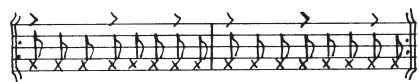
Den Danske Blæserkvintet: Bjørn Carl Nielsen, Bjørn Fosdal, Søren Birkelund, Peter Bastian og Verner Nicolet.



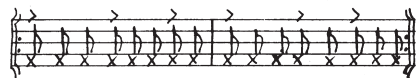
den, du kan ikke opleve den som en samlet form. Om 100 år når den er ved at være slidt, kan det være der kommer en stor fugtskjold på den ene side. Så deler den facaden i to, og de to vil spille sammen. Det vil sige, så får du en kompleksitet, som gør det muligt for dig at skabe en *enhed*.



Da da da da da da da da, en række ens toner (skrivemaskinelyd). Her kan du ikke lave en enhed. Nu gør vi det mere komplekst, vi gør dem lidt forskellige: (PB lægger accentueringer ind i sin rytme, der går over stok og sten)



da ta da da ta da da da ta da da da da da
så er det en enhed. Så siger vi:



da ta da da ta da da da ta da da da da da da da
så er det en mere omfattende enhed, som bliver mere og mere tydelig.«

Lyttemåder

På et tidspunkt snakker vi om det bånd, Peter Bastian selv har produceret.² Han betragter det ikke som musik i den forstand, han i øvrigt taler om – det er ikke transcenderbar musik (selv om »Buddha formentlig kan transcen-

dere hvadsomhelst, så i den forstand er al musik . . . osv., vi kan lynhurtigt løbe ind i en uendelig kæde af definitioner, der *igen* ikke vil føre til noget som helst«) men musik, der er *lavet til at høre, hvad det gør ved en*, »drugless trip«. I bogen kalder PB den type lytning for »lejrbaalsmodellen« (se afsnittet »Bag musikkens overflade« s. 146 ff.) og da vi snakkede om det, sagde han:

»Men spørgsmålet er, om man ikke kan lytte til al musik på den måde. Man kan lytte på mange forskellige måder.«

Det fik mig til at spørge videre, fordi jeg selv adskillige gange er løbet ind i problemerne med den nævnte kæde af definitioner:

– *Jeg er så tit blevet spurgt om det, i forbindelse med at jeg har undervist i »musikoplevelse«: vil jeg føre folk til musikken eller er det ikke snarere et stykke terapeutisk arbejde, jeg indleder, fjerner man sig ikke fra musikken ved at gå ind i oplevelsen? Men på et eller andet tidspunkt bryder den skelnen mellem »at lytte efter musikken« og »at lytte efter hvad den gør ved mig« sammen. Det er min egen oplevelse; hvor jeg ikke længere kan skelne imellem de to måder.*

»Synes du ikke, det er et enormt dårligt spørgsmål? Der er så mange uklarheder i det du siger nu, jeg mener, HVAD VIL VI MED VORES LIV? – det er helt der vi må tilbage for at kunne besvare det spørgsmål. Beethoven som person er rystende uinteressant, det er hans musik der interesserer mig, og hans musik findes KUN i mig i det øjeblik jeg hører den. *Musik er et bevidsthedsfænomen* – hvis vi spiller Beethovens 9. i et rum, hvor der ikke er nogen mennesker, så er der ikke nogen musik.«

– *Jamen jeg tror spørgsmålet kommer af uklarhed om netop det – at musik er et bevidsthedsfænomen.*

»Ja. Det er ikke Bach, det er MIT LIV der interesserer mig, det er de mennesker jeg er sammen med, der interesserer mig. Jeg er musiker, jeg skal spille en komposition. Jeg vil da gerne gøre et knæfald for Bach, for jeg synes han har lavet nogle fuldstændig usandsynlige spilleopskrifter. Men det er MIG, der er suveræn i det øjeblik, jeg skal spille, og i det øjeblik du skal lytte er det dig, der er suveræn. Det er DIG der bestemmer, hvad du oplever.«

V. Musikalitet.

Bevidstgørelse til overlevelse

– *Du snakkede tidligere om, at musik er et utroligt redskab til at . . .*

»blive høj af! – orientere sig i tilværelsen med.«

– *Forbinder du det med, hvad der måske netop på det her tidspunkt i historien er brug for? Man taler jo om at musik er den Ny Tids sprog –*

»Det er det nemmeste sprog til at fatte . . . de meddelelser som musikken kan formidle! (hjertelig latter). Jamen vi kan jo ikke sige andet, vel – kan du ikke se, dér kan vi bruge to måneder til at finde ud af, hvad det egentlig er, vi mener. Men *vi ved godt* hvad vi mener, så lad os blive ved det.

Jo musikken er enormt vigtig for tiden. Den gør os mere følsomme. Over for hvad? Over for noget det er vigtigt for os at være følsomme over for. Det antyder jeg i bogen, jeg siger: Musikalitet er evnen til at opleve mangfoldigheden som enhed. Og så snakker jeg om

menneskelig musikalitet og kalder det KÆRLIGHED; jeg snakker om musikalitet over for *naturen* og kalder det YDMYGHED, INDSIGT; jeg snakker om musikalitet over for *samfundet* og kalder det KULTUR.

Det at kunne gennemskue, se bag om en masse livsyttringer og finde frem til den højere ordens meddelelse, der ligger i dem – musikalitet er vores evne til bag mangfoldigheden at opleve den enhed, som indeholder mange flere betydningsslag end mangfoldigheden. Og det praktiske arbejde med musik handler nøjagtig om den flytten sig fra det specifikke til det transcendente. Der er musikken en spirituel vej simpelthen, men det er den i det praktiske arbejde. Vi behøver ikke nødvendigvis 'space' til indisk musik, vi kan udmærket bruge Mozart. Eller Prince.

Vi lever i en tid som præges af et *paradigmeskift*. Et paradigmeskift handler om forholdet mellem del og helhed. Der er ikke noget mystisk i, at både mystikeren og fysikeren snakker om del og helhed, for de betvivler begge to sproget og virkeligheden, og virkeligheden og sproget er to sider af samme sag. Nemlig et eller andet kulturelt, genetisk osv. betinget VALG: hvad betragter vi som helhed og hvad betragter vi som dele. I det øjeblik vores tvivl går helt derned i bunden, som paradigmeskiftet gør det, havner vi i en diskussion om del og helhed.

MUSIKKEN er et sprog der tager sig af forholdet mellem del og helhed på en fuldstændig anden måde end talesproget, og derfor bliver musikken væsentlig. Fordi musikken kan udvikle en form for følsomhed, som vi kan kalde intuition, som vi kan kalde alt mulig andet – som måske kan lære os at ned-

bryde det gamle ubrugelige virkelighedsbillede og genskabe en ny illusion, som er mere hensigtsmæssig. En illusion vil det altid være, vi vil altid nå frem til et sprog og en virkelighed, som er en 'fake' i forhold til verden, som vi kun kan sige AHA! til.

I musik er forholdet mellem del og helhed af en helt anden art end i et analytisk sprog som f.eks. matematik. I musik er det en kendsgerning, at selv-

følgelig skaber delen helheden – skriver du *cis* i 3. takt, så har du en anden symfoni. Men på den anden side skaber helheden delen, for hvad betyder delen i musik? Det betyder det, du oplever NU. Du hører en C-dur treklang et bestemt sted. C-dur treklangen er ikke delen; det er OPLEVELSEN på det sted, som er delen, og den belyses af helheden. Tag en C-dur treklang i en *cis-moll* kadence – så oplever du C-dur

Foto: Gorm Valentin.

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

treklangen totalt anderledes, end hvis du hører den i en C-dur kadence. Så det er klart, at helheden definerer delen i musikken – men når delen definerer helheden og helheden definerer delen, så har vi kosmos i sandkornet og sandkornet i kosmos.

Det er sådan nogle ting vi er oppe imod, når vi arbejder med musik. Når vi tilegner os den, undersøger den – al ting skifter form og vi oplever simpelt-

hen hele tiden omtydninger af delen. Til sidst står vi i et punkt og siger JA! Og der er det fuldstændig absurd at snakke om del og helhed, for dér er ingen musikalsk form, musikken er identisk med sin egen form. Der er ingen harmonisk rundgang overhovedet, det er absurd at snakke om, for der er ingen bevægelse, ingen overraskelser, ingen kontrast. Musikstykket afskaffer sig selv til sidst.

Der er musikken god at blive VIS af, for det er jo det, taoisterne skriver om, Zen – og vi læser fascineret om den måde, de opfatter verden, hvor de bryder med en masse sproglige fordomme, vi har haft. Men i musikken læser vi ikke om det – vi oplever det direkte i vores egen krop.

Derfor tror jeg, den bevidstgørelse der kommer med udviklingen af musikaliteten er fuldstændig uomgængelig nødvendig i et samfund, der ændrer sig så voldsomt, som det gør netop nu. Man kan sige det er et forsvar for kreativiteten, et lidt indviklet forsvar måske. Men det er helt derud, jeg fører argumentationen. Det er ikke bare noget med, at vi skal være lidt gladere. Det har noget med OVERLEVELSE at gøre.«

Foto: Gorm Valentin.

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

1) Fysikeren David Bohm, hvis teorier er en vigtig del af diskussionen om »det nye paradigme«. På dansk findes: *Helheden og den indfoldede orden* (Århus, forlaget ASK, 1986). Endvidere er der i *Det holografiske paradigme* (Århus, ASK 1985) præsentation og diskussion af Bohms teori, bl.a. med Bohm selv. I samme bog, antologien *Det holografiske paradigme*, kan man læse et andet interview med en vigtig deltager i paradigme-diskussionen, Ken Wilber. Og det interview er en fin uddybning af den hierarkiske model, som Peter Bastian anvender; han er selv inspireret af Wilber og anbefalede mig undervejs at læse det. Jeg anbefaler hermed videre, det er et meget afklarende interview.

2) *Northern Lights & Invocations* (Krystal Music; Krystal nr. 2).

Peter Bastian: *Ind i musikken. En bog om musik og bevidsthed* (Kbh., Gyldendal/Publi-Mus 1987, 206 sider, kr. 248,-).