

Et gib i hjertet

– interview med Orla Vinther

Af Marianne Bentsen

Foto: Arne Kjær.

Kronborg. 1956. To 19-årige sergentelever har straffe-
fevagt i weekenden. Det sker tit for dem – de er be-
ge bedre til at spille klaver end til at holde militær dis-
ciplin. Orla er værtshuspianist – jazz, altså. Lars spil-
ler Bach. I frivagterne på Kronborg får Orla Vinther
det »klassiskmusik-chok«, som med ét gør det klart
for ham, at han vil være musiker.

Men først læser han til lærer, for der skal også brød
på bordet til familien. Samtidig forbereder han sig på
konservatoriets optagelsesprøve.

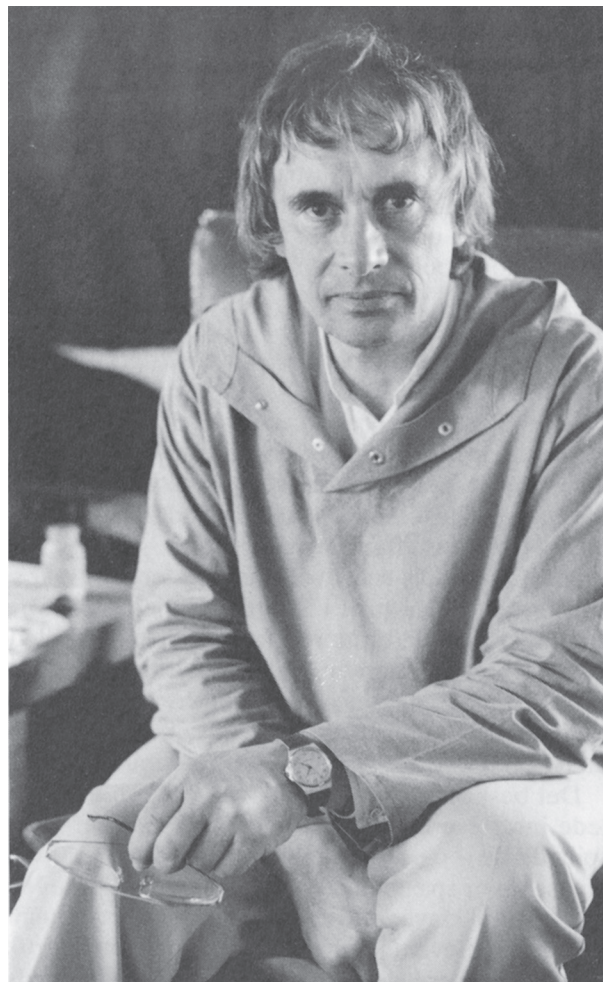
I dag underviser Orla Vinther på Det jydsk Musikkonservatorium i musikteori og -analyse. Han er uddannet officer, lærer, pianist, musikteoretiker og -historiker, har i en årrække også undervist musikstuderende på Århus Universitet, var i 2 år rektor for Musikkonservatoriet i Ålborg. I år fylder han 50.

Vi har talt med Orla Vinther – om analytikerens mulighed for at forklare vores umiddelbare fascination af musik og om hans arbejde på Det jydsk Musikkonservatorium.

Analysen som genvej til musikken

– *Hvad er musikanalyse for noget, og hvad kan vi bruge det til?*

»Musikanalyse er et af de vigtigste redskaber inden for musikfaget. Min brug af musikanalyse er bestemt af mit arbejde som lærer på konservatoriet og universitetet. På konservatoriet har musikanalysen i hvert fald to klare formål. Den skulle gerne åbne værker for de studerende, give mulighed for indsigt og fordybelse i musikværker, som formentlig altid har optaget dem. Altså give dem mulighed for ople-



velser og samtidig dermed bibringe dem en konkret faglig indsigt ved naturligvis også at betone det håndværksmæssige, det kompositionstekniske og det formmæssige, det stiludviklingsmæssige. Men i meget høj grad altså at stimulere deres iagttagelses-evne, deres nysgerrighed og glæden ved at beskæftige sig med musik. Analysen er et hjælpemiddel til at etablere et sprog om musik og til at gøre værkerne større og rummeligere.

Det andet formål med analysen er at være en hjælp for musikeren, når han spiller. Desværre har det i mange år kunnet se ud som om, vi her giver stene for brød. Forstået på den måde, at i samme sekund, musikeren sidder med sit instrument, glemmer han alt om vores tonika og vekseldominanter, om ABA-form, osv. Så er det noget helt andet, han har brug for i sin fordybelse, sin tilegnelse og indstudering.«

Stene for brød

– Hvordan bruger du din analytiske indsigt i indstuderingssituationen?

»Sprogligt og begrebsmæssigt er det meget svært at diskutere, hvad der er hensigtsmæssigt og hvad der ikke er hensigtsmæssigt og eventuelt komme frem til at stille forslag til en ændret udførelse, som er mere i overensstemmelse med værket.

Jeg har selv prøvet, hvor svært det er. For 2 år siden var jeg på en turné i Norge, hvor jeg holdt forelæsninger, lavede seminarer om analyse og spillede kammermusik sammen med norske musikere med henblik på at belyse den situation: hvad kan en teoretiker gøre, når han indgår i et samarbejde, hvor man skal prøve at indstudere kammermusik?

Det beskæmmende for mig var, at musikernes lyttede interesseret på, hvad jeg havde at sige. Og så spillede de – og de spillede ikke spor bedre af det. Uanset hvor spændende jeg evt. kunne forklare Mozarts G-mol klaverkvartet, som vi spillede sammen – altså hvor relevant jeg syntes det var at påpege strukturelle sammenhænge, fortætninger i stoffet, poly-

fone teknikker og vidunderlige kombinationer af klang – det lyttede de til, og så spillede de faktisk som de gjorde, før jeg begyndte at tale.

Og det er et symptom på, at jeg ikke rammer noget, der direkte angår deres interpretation. Problemet har optaget mig meget – og jeg synes ikke, det lykkes særlig godt for mig at bruge analysen i indstuderingssituationen.«

At kombinere hjerne og hjerte

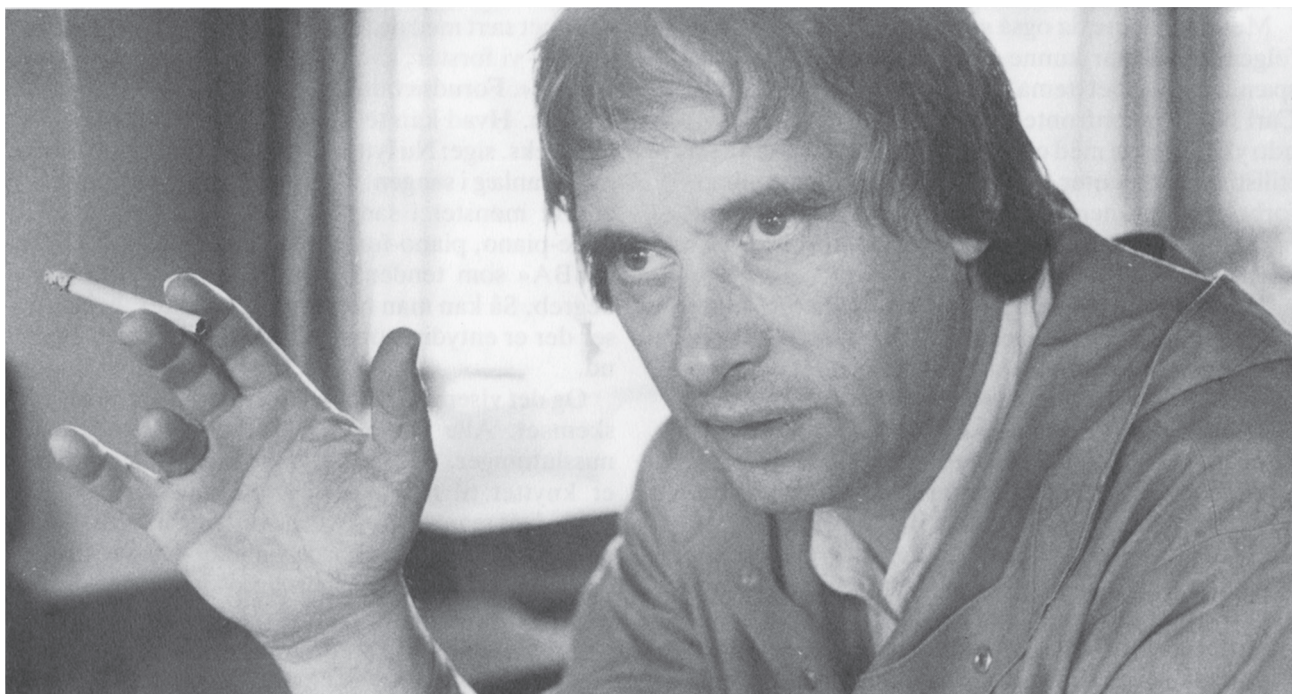
– Har du nogen ideer til, hvordan det kan lykkes at bygge bro mellem den analytiske indsigt og selve udførelsen af musikken?

»Her må jeg nævne Peter Bastian, hos hvem jeg har fulgt mange timer i kammermusikinstruktion. Og dér gik det op for mig, hvad musikernes reagerer på. Jeg hørte i 3 timer på Peter Bastians instruktion af Otto Mortensens blæserkvintet. Og ved den lejlighed flyttede musikken sig for de studerende. De blev gladere og gladere for at spille, og de spillede bedre og bedre.

Peter Bastian har en utrolig evne til at nuancere og præcisere sprogligt på en udtryksfuld måde. Dér ligger allerede en kombination af hjerne og hjerte. Fordi hvis den skarpsindighed, som *må* ligge i en analyse, ikke har et musikermæssigt og menneskekærligt fundament, så bliver den uinteressant. Peter har helt klart noget med sit sprog, som vi teoretikere kan lære noget af.

Hvad var det så han gjorde? – Han har for det første en meget omfattende faglig viden, og det er forudsætningen for at kunne begejstre og flytte musikere. Peter kunne alle 5 stemmer i samtlige satser udenad. Når musikernes havde et problem, analyserede han det for dem. Det viste sig altid at være en mangel på forståelse for det bevægelsesmæssige i musikken, altså den energiske strøm. Dette, at musik er en kommunikation af energi i en kunstnerisk form.

Hvorledes formidles så energistrømmen? – Ved at



respektere nogle rent musiksproglige konventioner. Hvis klarinetten ikke formede et tema rigtigt, diskuterede Peter Bastian med musikeren, hvor udsagnet ville hen, hvor det kom fra, hvordan det finder sin vej, hvor det kulminerer, hvordan energistrømmen neddæmpes, hvordan man formidler det i et meningsfuldt udsagn. Så dansede han fraserne for dem. Han viste f.eks. at et bestemt musikalsk forløb kunne have samme karakter, som når man har lyst til at røre ved en smuk pige men ikke gør det. Han byggede energibevægelser op, så musikerne simpelthen forstod, hvad det drejede sig om.

Så stavede han bagefter musikken for dem – sang frase for frase og kombinerede dem, pegede på proceskarakteren, på sammenhængen mellem delene og helheden, placerede delene i helheden inden for et organisk udviklingssynspunkt.

Og pludselig spillede de altså 10 gange bedre, end de gjorde før.

Dét kunne give teoretikere stof til eftertanke. – For måske er det det kropslige og det motoriske og den udtryksfulde bevægelse, vi skal finde sprog for – og vi skal kunne definere det musikalske rum, i hvilket bevægelserne indgår. Det har vi ikke gjort så meget ud af i vores forskning.»

– *Hvad skal man så egentlig bruge analysen til i den sammenhæng?*

»Der behøver jo ikke nødvendigvis være den modsætning mellem hjerne og hjerte. Lad os tage et andet eksempel, Carl Nielsens blæserkvintet. Det kunne godt være, at Peter Bastian med sin gestik og sit sprog kunne anskueliggøre den meget vigtige forskel på koralen »Min Jesus lad mit hjerte få« og mellemspillet, som nemlig er helt anderledes.

Men det kunne da også godt være, at jeg i et efterfølgende seminar kunne forklare de studerende, at spændingen i det tema blandt andet opstår, fordi Carl Nielsen konfronterer et kirketonalt (A-jonisk) udtryk i koralen med et mellemafsnit, som inddrager stilistiske elementer, der står i et stærkt spændingsforhold til det, nemlig både neapolitanske subdominanter og altererede vekseldominanter i ganske korte glimt.

Jeg kunne fortælle de studerende, at netop denne specielle nuance i klangen, som Peter har peget på, altså er en gløse i affektsproget, der hedder den neapolitanske subdominant, som kan følges i historien fra 1700-tallets begyndelse eller måske tidligere og frem til vor tid. Og vise dem nogle eksempler på, hvor Carl Nielsen andre steder bruger samme virkning, eller hvordan Schubert, Beethoven, Mozart, Bach eller Gesualdo bruger netop den musikalske gløse. På den måde kan man kombinere tingene – men det skal gøres udtrykksfuldt.

For uanset om det klinger gammeldags, vil jeg nu nok mene, at det GIB, det giver i hjertet på os, når vi hører særlig udtryksstærke detaljer i musikken, skyldes, at komponisterne kalkulerer uhyre systematisk med melodiske, harmoniske og rytmiske elementer, som man gennem tiderne har hæftet sig ved som særlig udtryksfulde. Og de *kan* beskrives.«

Sømandssangen i »TRISTAN«

– *Hvad kan teoretikeren ellers bidrage med, når han arbejder med professionelle musikere, f.eks. på et konservatorium?*

»Han kan pege på de betydningslag i musikken, der ikke umiddelbart afslører sig. For eksempel sømandssangen fra Wagners Tristan – prologen i Tristan. Hvad hører musikere? – »Det var dog en fantastisk enkel sang. Så enkelt plejer Richard Wagner da ikke at skrive«. »Det minder jo om en folkevis, der flipper ud i det tonale hist og her«. Nogen kan sige: »Det lyder, som om han synger i et badekar«. »Der

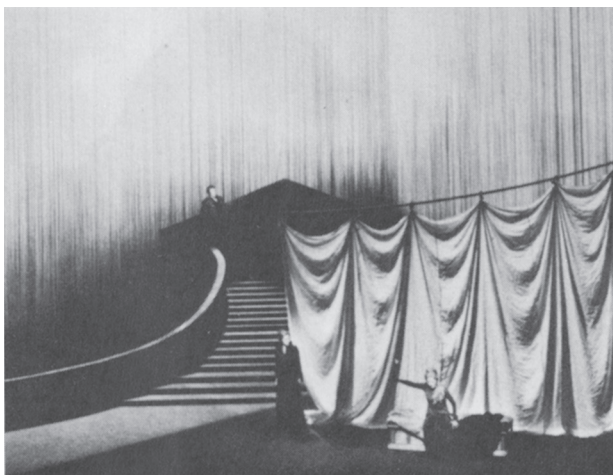
er noget sært med de fraser: nogen er elementært formede – vi forstår, hvor de går hen – andre går helt i skoven«. Forudsætningen er: de forstår ikke et ord af teksten. Hvad kan teoripædagogen nu gøre? – Han kan f.eks. sige: Nu lytter vi denne gang efter de dynamiske anlæg i sangen. Og kun det. Så vil der tegne sig et fint mønster i sangen, som siger: »piano-fortefortepiano, piano-fortefortepiano« eller »ABBA-ABBA« som tendens. Altså symmetri som nøglebegreb. Så kan man bede dem lytte efter, hvilke fraser der er entydigt tonale og hvilke fraser der flipper ud.

Og det viser sig, at fraserne følger sig organisk efter skemaet. Alle pianonuanterne er knyttet til tritonusslutninger. Alle fortenuanterne og det entydige er knyttet til rene kvart-kvint-intervaller. På den måde kan man – uden overhovedet at have beskæftiget sig med teksten – kortlægge, at i den her sang ser der ud til at være en meget nøje koordinering mellem det udtryksfulde og piano og det mere robuste og forte. Og det hele følger sig i ABBA, ABBA. Hvad kan man så bruge *det* til? Så ved man, at sangen ikke er så improviseret, som den lyder. Ser man nu på teksten, viser det sig, at den er sammensat af modsætninger, der hele tiden er knyttet til ekspressivitet, længsel, vemod og noget som har med realitet, robusthed og »ud i verden« at gøre.

DEN indsigt kan man give musikerne. Vi træder altså en meter væk fra værket og kan pludselig se sammenhængen mellem tekst og musik.

Men nu skal denne indsigt ses i sammenhæng med hele værkets idéverden. Der viser det sig, at man kan perspektivere de iagttagelser til hele værkets grundidé, hvor den musikalske strøm udfolder sig mellem principielt to poler, som har med dyd og tilbøjelighed at gøre, nat og dag, liv og død, det kvindelige og det mandlige osv.

Sømandssangen viser sig at være en utrolig bevægende og intens introduktion til hele værket, og den rummer hele værkets problematik i sig – tonalt, be-



Tristan, 1. akt, Bayreuth 1975.

tydningsmæssigt, begrebsmæssigt, melodisk.

På den måde kan man som analytiker åbne værker og pege på alle de betydningslag, som helt givet er væsentlige, men som ikke umiddelbart afslører sig.«

Komponisternes bogholderi

– *Hvad stiller du op med de studerende, som har aversioner mod for eksempel Wagner?*

»Jeg kan ikke stille noget op. Men for enhver musiker må der være en forpligtelse til at vide besked. I tilfældet Wagner kan man ikke komme uden om at beskæftige sig med det håndværksmæssige, der er nedlagt i partituret. Hvis man skal studere det stærke kunstneriske udtryk og virkelig have det fulde billede af det, der fascinerer og inspirerer os, må man også studere det håndværksmæssige niveau, der ligger bag.

Jeg kan give et eksempel: indledningen til »Parsifal«. Den er jo næsten drømmeagtig smuk. Begynder med en rigtig adagiomelodi i en vældig linespænding. Og den samme melodi, som er på en 6–7 takter, bliver senere instrumenteret for fuldt orkester.

Jeg tror nok, det chokerede de studerende lidt at

se, at i denne suggestive, utroligt flotte musik – der var der så fantastisk meget *kontor*. Der var et bogholderi i den instrumentation, som er næsten skræmmende. Klangbaggrunden neddæmpes, før melodien træder frem, ved at hornene træder ud med 1/8-dels afstand. Og det samme gør fagotterne. Den neddæmpning, som mærkes som drømmeagtig organisk, er altså nøje kalkuleret på ottendedele. Engelskhornet, f.eks., træder først ind, når melodien er ved at nå sin fulde volumen. For hvis engelskhornet var med fra første færd, ville det dominere sammen-smeltningssklangen for meget. Ved udklangen træder de 3 melodibærende oboer ud ottendedel for ottendedel, derefter træder den solistiske trompet ud og til sidst strygerne. Det er en vigtig side af konservatorieuddannelsen at pege på den næsten geometriske præcision i disponeringen. Det håndværksmæssige niveau skal studeres, fordi det skal bevares – det skal konserveres. Og når folk ikke gider høre på Wagner, må jeg sige, at de skal kigge på det af den grund.«

Oplevelse og analyse

– *Hvordan »åbner« du et værk via analysen?*

»Jeg har altid ment, at oplevelsen af værket måtte være noget fundamentalt, både i mit arbejde med musikere og med universitetsstuderende. Hvis jeg på en eller anden måde kunne tage udgangspunkt i den følelsesmæssige appel, så var jeg allerede nået langt. For så blev analysen et spørgsmål om at undersøge fagligt, hvilke elementer i kompositionen, der har rørt mig. En dokumentation for de sider af værket, som har været særlig udtryksfulde for mig.«

– *Hvordan arbejder du helt konkret – kan du skitsere din arbejdsmetode?*

»Når jeg laver en analyse sammen med de studerende, lader jeg dem lytte til et stykke musik 2–3 gange, og beder dem om at skrive stikord til det, de oplever. Det kan være hvad som helst: emotionelle reaktioner, synspunkter på stil, instrumentation, hvad som helst.

Rent metodisk har jeg derefter ordnet reaktionerne i forskellige kataloger. Først et over de følelsesmæssige reaktioner og bagefter et over de reaktioner, der har med materialet at gøre. Og det viser sig, at de studerende hører afsindig meget. Hvordan tager vi nu fat på analysen for at blive klogere på, hvilke elementer i værket, der har motiveret lige præcis de reaktioner? I reglen er de studerende fornuftige nok til at sige: vi bliver jo nødt til at starte fra en ende af.

Og hvis det nu drejer sig om en motet af Orlandus Lassus, så må man jo selvfølgelig tage udgangspunkt i tekstleddene, som motiverer de enkelte musikalske formforløb – diskutere forholdet mellem tekst og musik og systematisk klarlægge alle sider af toneproget.

Jeg har fundet det frugtbart at tage udgangspunkt i det, man oplever og på den måde knytte en forbindelse mellem hjerte og hjerne, fordi det intellektuelle naturligvis må komme ind i samme sekund, man vil ræsonnere over det formelle udgangspunkt for oplevelsen.

For selv om vi jo taler om musik som et følelsernes sprog, så må alle mine forsøg på at åbne værket for de studerende via min egen oplevelse – mine forsøg på at engagere og inspirere må altid være *nøje* forankret i værkets struktur.«

Orla Vinther nævner i den forbindelse en vigtig inspirationskilde, nemlig Arne Kjærs speciale om Mahler's Wunderhorn-Lied »Wo die schönen Trompeten blasen«.

»Arne Kjærs udgangspunkt er en erklæring om, at den musik ryster ham – den har givet ham en erkendelse, som han ikke kunne have været foruden i den bestemte livssituation. Og denne stærke fascination af værket er kombineret med en meget højt udviklet faglig metode. Specialet formidler en indsigt, som rækker langt ud over det konkret musikfaglige. Det søger at vise, at musik har noget at gøre med at erkende sig selv og verden.



Det chokerede mig egentlig, hvor stringent man kan arbejde i en kombination af at lade sig styre af en stærk fascination af et værk og systematisk nærme sig en indsigt, som giver svaret på, hvorfor den musik er så fascinerende.«*

– *Hvad gør du, når du får vidt forskellige reaktioner på det samme stykke musik?*

»Oftest ligger reaktionerne inden for samme sfære. Vi hører stort set det samme. Men når man arbejder med grupper, afsløres begrænsningerne i denne metode naturligvis. For så er man jo nødt til at forenkle og gå på kompromis. Læreren bliver nødt til at formidle et konkret udgangspunkt for analysen, som ikke nødvendigvis kan forholde sig til alle 10 forskellige reaktioner. Læreren må påtage sig den rolle at finde den vej, der finest og mest nuanceret fører til en eller anden indsigt, som har med *noget* af lytternes oplevelse at gøre.«

Formidling

– *Du har været med til at skrive en bog, der hedder »Musik: analyse, oplevelse og formidling«. Hvad handler den om?*

»Bogen er skrevet af Frede V. Nielsen, Danmarks Lærerhøjskole, Ingmar Bengtsson, Uppsala Universitet, Bo Wallner, Musikhögskolan i Stockholm og mig selv. Fælles for os er interessen for sammenhængen mellem musikanalysen og den klingende musik – og de muligheder, teoripædagogen har for at bygge bro mellem forskning og musikudøvelse.

F.eks. har Ingmar Bengtsson skrevet en lang artikel, der gør status over musikanalysens historie, omkring 1980. Han tager den traditionelle musikanalyse-undervisning op til kritisk vurdering. Han beskæftiger sig også med, hvordan teoretikeren kan diskutere med musikerne og via sin indsigt gøre dem mere lydhøre, personlige og udtryksfulde i deres fortolkninger. Ingmar Bengtsson finder sprog og begreber for musikken som energiform, som er helt overskridende i musikforskningen. Alene af den grund er vores bog vigtig.«

Orla Vinther bidrager selv med en række eksemplariske musikanalyser. Han diskuterer bl.a. Arne Kjærs speciale og kommer til den konklusion, at det er muligt at drive systematisk stilanalyse på et oplevelsesmæssigt grundlag. Bogen er endnu ikke udkommet. Den henvender sig fortrinsvis til musikstuderende, musikpædagoger, forskere og professionelle musikere.

Talen falder nu på *formidlings*aspektet. Hvad stiller f.eks. gymnasielæreren op med hele sin analytiske ballast i musikundervisningen? Orla Vinther har aldrig undervist i gymnasiet og føler sig ikke kvalificeret til at give gode råd. Men snakken munder ud i nogle generelle betragtninger over lærerpersonlighedens betydning.

At kreere en interesse

»Jeg tror, det er en helt klar forudsætning for at

kunne virke som formidler af klassisk musik på et kvalificeret plan, at man kender til musikanalytiske begreber og metoder og er skolet i at arbejde med disse begreber. Det er vel i sidste ende et spørgsmål om den enkelte lærers personlighed og hans evne til at skabe atmosfære. Det er et meget vanskeligt spørgsmål. Den gymnasielærer, der på forhånd anser det for umuligt at motivere sine elever for det, som han selv finder vigtigt – for ham er slaget allerede tabt.

Thomas Mann skriver i sin bog »Doktor Faustus« om en særling, organisten Kretzschmar, som i en lille sydtysk landsby hver 14. dag opslår foredragstilbud på kirkedøren. Det foregår i menighedssalen. Og et af foredragene kunne have titlen: »Beethoven og fuglen« eller »Hvorfor har opus 111 kun 2 satser« eller noget andet. Og der kom konsekvent kun 2 tilhørere til de foredrag, 2 gymnasieelever, nemlig hovedpersonen Adrian Leverkühn og hans kammerat.

Jeg læste historien om den organist, som – stammende, for han havde nemlig en talefejl – kæmpede sig gennem sine foredrag og entusiastisk forespillede på klaveret og skrev på tavlen i en næsten mørk sal med de to enlige gymnasiaster foran sig – jeg læste det med stor bevægelse, må jeg sige.

Til sidst giver Kretzschmar sit pædagogiske credo fra sig; han siger nemlig: »Min opgave er ikke at være en eksisterende smag til behag men at kreere en interesse«. Og det har jeg sgu aldrig kunnet stå for. Det er vel dybest set vores eneste chance: at vedgå vores engagement.

Jeg synes ikke, man behøver at skjule sit engagement og at man mener, at den musik, man er optaget af, *må være* en kilde til indsigt, erkendelse og berigelse. Det lyder idealistisk – det er det jo altså osse . . .«

* Arne Kjærs speciale er endnu ikke udgivet, men kan lånes hos forfatteren. Tlf. 06 15 87 17.