

J. S. goes to Hollywood

Bach i moderne tvelys

Af John Frandsen



Med denne artikel vil jeg gerne rette opmærksomheden mod en musikalsk parameter, som ofte kun berøres perifert – ja, undertiden helt overses – i klassisk musikanalyse: *instrumentationen*. Jeg har derfor valgt ikke at tage udgangspunkt i originalkompositioner, men i stedet i to af dette århundredes betydeligste komponisters orkestreringer af værker af Johann Sebastian Bach.

Det drejer sig om Anton Weberns version (fra 1935) af *Ricercata* fra *Musikalisches Opfer* og Stravinskys udgave (fra 1955–56) af koralvariationerne over *Vom Himmel hoch*. Begge værker stammer fra Bachs sidste leveår, hvor han var stærkt optaget af kanoniske principper og lignende konstruktive kompositionsprincipper – noget der naturligvis må virke udfordrende på komponister fra dette århundrede.

Fælles for de to instrumentation er for det første den kammerorkestrale besætning (i modsætning til f.eks. Schönbergs pompøse arrangement af »Præludium og fuga i Es-dur« for stort, romantisk symfoniorkester), og for det andet de to komponisters raffinerede klangbeherskelse, som giver sig udtryk i stor »gennemsigtighed« i satserne.

Men forskellene er unægteligt mere iørefaldende!

Webern er tro mod originalen. Han ændrer ikke en tone i Bachs nodetekst. Men alene i kraft af den meget gennembrudte instrumentation kastes der et sært og fremmedartet lys ind over musikken. De første otte takters præsentation af temaer er et typisk eksempel:



Webern som bjergbestiger.

Sehr mäßig $\text{♩} \cdot \text{ca } 60$ poco rubato poco allargando - - -

1 2 3 4 5 6 7 8

Horn in F

Trompete in C

Posaune

Pauke

Harfe

mit Dämpfer

p

pp

p

pp

p

Læg mærke til, hvordan temaet sønderdeles ned til dets enkelte molekyler:

- 1) indledningsmotivet med dets treklangsbrydning og efterfølgende omspænding af tonika,
- 2) en kromatisk faldende linie, som dels består af tre 2-tonefigurer (indenfor hvilke den første tone gradvis forlænges), dels af en »hale« på fire fjerdedele,
- 3) en kvartstabel, og
- 4) et »ekko« af den kromatiske linie.

Alt er sart og tilbageholdt: Messingblæsere med dæmper, nuancer mellem *pp* og *p* og diminuendokiler i udklngen af hver eneste figur.

Denne artikulation af fugatemaet fastholdes konsekvent (undtagen ved allersidste temaindsats, som vi senere vil vende tilbage til). Temaet optræder udelukkende i blæserne; dog accentu-

eres det sidste af de tre kromatiske tonenpar altid af harpen, som også fordobler temaets sidste to toner (»ekkoet«). Indtil takt 24 (4. temaindsats) er rollefordelingen endda så rigid, at alt kontrapunktisk materiale er lagt i strygerne og alt temastof i blæsere og harpe.

I løbet af første gennemførings 56 takter forekommer ingen situationer, hvor et enkelt instrument får lov at spille mere end $2\frac{1}{2}$ takt i sammenhæng. Satsen er således præget af konstante klanglige skift – ofte af meget subtil karakter. Resultatet bliver en nuanceret og detaljemættet musik, hvor de melodiske linier konstant er ved at falde fra hinanden. Et splittet og atomiseret udtryk – Bach i et fremskredet stadie af oplysning.

Stravinskys holdning til Bach er ganske anderledes. For det første kan han

ikke lade være med at komponere med. Han indføjer for egen regning små kanontilføjelser eller andre kontrapunktiske finesser, som sprænger Bachs strenge tonale og formale univers. Dette aspekt har Poul Nielsen redegjort for i sin artikel »Om Johann Sebastian Stravinsky« (i »Hjerte og hjerne i musikken«).

For det andet betragter han hver enkelt af de fem variationssatser som et klangligt stilleben – et statisk lydbillede, hvor den én gang valgte klangfarve og dynamik ikke undergår væsentlige forandringer. Tempoangivelserne er strengt objektive (kun et metronomtallet), og idealet er en stram og mekanisk udførelse uden »føleri«. Altsammen i åbenbar modsætning til Webern, hvor tempofluktuationer (ritardando, rubato etc.) fordres i rigt mål. I det hele

Omveje og genveje

taget er fraværet af foredragsbetegnelser bemærkelsesværdigt. Ingen crescendo- og diminuendokiler, intet espressivo, ingen glissandi, knap nok dynamiske angivelser, kun enkelte artikulationstegn (marcato, staccato).

Er Stravinsky simpelthen ligeglad med, hvordan musikken fraseres? Ingenlunde! Men i stedet for at appellere til den enkelte musikers musikalske forestillingsverden vælger han at *instrumentere* den udførelse, han ønsker. Tag f.eks. begyndelsen af Var. V:

1. alla Sesta
♩ = 104

Flauti
2
1
Oboi
2

De to oboer og de to fløjter spiller parvis unisont, men med forskellig artikulation. Resultatet bliver en frasering, der både er legato og markeret – noget i retning af legato med mavetryk på hver enkelt tone.

Denne objektivisering af fraseringen er typisk for Stravinskys nøgterne temperament, og hans instrumentation afslører her som på mange andre punkter hans fascination af det mekaniske og hans distance til (måske endda afsky for?) det subjektive.

Stravinsky opfatter på en måde den enkelte musiker som en upersonlig ma-

rionetdukke, et værktøj for komponisten. Ligesom han opfatter Bachs notetekst som en samling farverige byggeklodser, der er dumpet ned til ham fra himlen. Han føler sig ikke forpligtet at den historiske sammenhæng, som Bachs værk er udsprunget af, men bruger den blot som et stillads for noget, der i grunden viser sig at være et ægte Stravinsky-værk.

En *postmodernistisk* attitude, dybest set.

Anderledes med Webern. Den ek-

stremt sensitive punktualisme er et træk vi finder både i hans instrumentation og i hans originalkompositioner. Men det er som om, at denne bestandige formulering af *detaljen* i virkeligheden udspringer af længselen efter en lykketilstand i en sammenhængende verden.

Denne forestilling kommer momentvis til udtryk i den foreliggende instrumentation. Første gang sker det i den sekvens, der følger efter første gennemføring (takt 56-78). Dette afsnit er præget af en konflikt mellem en opadgående kromatisk linie i basunen og se-

nere i 1. violiner samt et crescendo (begge dele er stærkt spændingsskabende elementer), og på den anden side løsrevne, nedadgående figurer (reminiscenser fra fugatemaet). Man har en følelse af, at »noget« forsøger at etablere sig, men efter en kort uforløsende kulmination i takt 71 får opløsningstendenserne overtaget, og mellemspillet ebber ud i et næsten Mahler'sk suk.

Der gøres endnu et par forgæves forsøg i løbet af satsen (altid i sekvenserende afsnit, aldrig i forbindelse med fugatemaet), men først ved allersidste temainsats (takt 197) lykkes det omsider at samle musikken i et egentligt tutti. Her – og kun her – instrumenteres fugatemaet som én sammenhængende linie i de dybe blæsere og strygere.

I kraft af sin kontrast til hele den øvrige sats' tekstur bliver denne slutning meget manifest. Den får en konkluderende betydning, der næsten dementerer den verden af splittelse og mangel på sammenhæng som er det dominerende indtryk af alt hvad der er gået forud. Som om noget, vi hidtil kun har anet som skygger, pludselig står klart og utvetydigt for os.

Derved siger denne instrumentation noget afgørende om Weberns æstetik – og om forskellen mellem Stravinsky og Webern. Den bliver nemlig et udsagn om længselen tilbage til en tid, før verden »gik af lave«, og om frykten for, hvad fremtiden vil bringe. Den bliver et udsagn om komponistens skisma mellem trangen til at formulere sig entydigt og smukt og forpligtelsen til at ud-

trykke sig i sand overensstemmelse med sin egen forrevne tidsalder. Den bliver med andre ord et udsagn om en næsten religiøs bekendelse til *historien* – som livsnødvendighed, som skæbne og som sandhed.

Det gælder for begge instrumentationerne, at de er langt mere end blot *arrangementer* af Bach. De er eksempler på en art meta-musik (»musik om musik«) – musikalske essays, i en vis forstand. Og det er nærliggende at drage paralleller imellem deres forskellige udtryk og de forskellige omstændigheder de er blevet til under. Weberns frygt for fremtiden i mellemkrigstidens Europa – to år efter Hitlers magtovertagelse – viste sig jo at være særdeles velbegrundet. Hvorimod Stravinskys koralvariationer, præget som de er af et uforpligtende og legende forhold til traditionen og af en fascination af den mekaniserede tidsalder, er blevet til i efterkrigstidens USA – ja, endda i selve den amerikanske ideologis mekka, Hollywood.



Stravinsky i New York, 1957.

Potato Head Blues

– en oplevelse der flyttede sig
af Fuzzy

En interview-fortælling ved Arne Kjær



Foto: Arne Kjær.

Levende jazz

Jeg havde jo hørt jazzmusik som helt ung. I tolvårsalderen begyndte jeg at lytte til jazz på radio og plader, men første gang jeg hørte *levende* jazz må ha' været omkring 1953–54. Det var til en byfest i Roskilde, hvor jeg pludselig hørte Saint-Louis Blues spillet af fire

rigtige levende musikere, lige foran mig. Jeg husker det som en voldsom oplevelse. Benene rystede under mig, jeg blev skiftevis kold og varm og vovede ikke at forlade området omkring tribunen af angst for at skulle miste næste afdeling. Bandet hed »The Ramblers«, og efter vor tids normer ville man må-