



Modspil

-de store ørers musiktidsskrift

MUSIKANALYSE – GENVEJ ELLER OMVEJ

Nr. 37
November 1987
Rhodos

Indhold

1987 årgang 9 nr. 37

Leder: Musikanalyse: genvej eller omvej 3

TEMA: MUSIKANALYSE – GENVEJ ELLER OMVEJ

Interviews:

En mole ud i Verdenshavet.

Interview med Peter Bastian 4

Et gib i hjertet. Interview med Orla Vinther . . . 15

Omveje og genveje – 6 historier om musik:

Stella by Starlight. *Valdemar Lønsted* 22

J.S. goes to Hollywood. *John Frandsen* 26

Potato Head Blues. *Fuzzy* 29

Rejse gennem dagen. *Ulla Ryum* 32

Schubert: Der Doppelgänger. *Orla Vinther* . . . 35

Dobbeltgænger. *Peter Kjærulff* 40

ANMELDELSER

Amerikanske toner. *Marianne Bentsen* 42

Den rytmiske børnesangbog. *Birte Zander* 42

Music and Health. *Peter Kjærulff* 43

Rachmaninoff på verdensplan. *Peter Kjærulff* . . 44

BOGLISTE 47

FORFATTERE I DETTE NUMMER 47

MODSPIL

– *de store ørers*
musiktidsskrift

Redaktion:

Marianne Bentsen, Rikke Forchhammer, Hanne Tofte Jespersen, Arne Kjær (ansv. for dette nr.), Peter Kjærulff, Jens Henrik Koudal, Lars Lindhardt, Ole Nørlyng.

Redaktionens adresse:

MODSPIL
c/o Forlaget Rhodos,
Strandgade 36,
DK-1401 København K.
Telefon: 01 54 30 20.

Løssalg: Kr. 35,- inkl. moms + porto.

Abonnement: Kr. 128,- inkl. moms og porto for nr. 35–38. (9. årg.)
Abonnenter uden for Danmark ekskl. 22% moms + porto for forsendelse.
Abonnement for 1987 nr. 35–38 (9. årg.) kr. 128,- inkl. moms og porto.

Tidligere numre:

Nr. 23–36 kan bestilles
hos: Forlaget Rhodos,
telefon 01 54 30 20.

Annoncepriser: 1/1 s. 800 kr.,
2/3 s. 600 kr., 1/2 s. 450 kr.,
1/4 s. 250 kr., 1/3 s. 325 kr.

Omslag: Arne Kjær.

Redaktion og layout: Marianne Bentsen og Arne Kjær.

ISBN: 87 7245 226 9 nr. 37 1987

ISSN: 0105-9238

Produktion: RHODOS, København

Musikanalyse: genvej eller omvej

Ordet analyse sat i forbindelse med musik betyder sikkert for mange mennesker noget med en lidt tør, akademisk, måske verdensfjern måde at beskæftige sig med musik på. Udenomssnak. – Måske er alt hvad der overhovedet kan siges om musik i virkeligheden udenomssnak. Men vi er jo mange der har brug for at tale om musikken – om vores fascination og oplevelser, om vores iagttagelser og vores leg med den. Nogle snakker om musik af faglige grunde – andre af lyst eller indre nødvendighed. Men hvordan er det så med musikanalysen; den er vel en ganske særlig måde at snakke om musik på?

Med dette tema-nummer vil vi gerne puste til en diskussion om den betydning musikanalyse har eller kan have i vores omgang med musik. Samtidig rejser vi mere eller mindre indirekte spørgsmålet om hvad der egentlig er musikanalyse, og hvad der ikke er. Og i den forbindelse belyser vi forholdet mellem oplevelse og analyse. Er det muligt at integrere oplevelsen og den analytiske tilegnelse af musik? Er oplevelse ét, og den sproglige dimension, sprogliggørelsen, noget helt andet – eller har vi som mennesker, i kraft af den måde vores bevidsthed fungerer på, muligheden for at lade analysen og oplevelsen indgå i et vekselvirkningsforhold?

Måske kan vores forsøg på at afsøge grænserne mellem oplevelse og analyse være med til at sætte begreberne i et andet lys. Sproget er analysens medium.

Både den stringente analyse og den billedrige genfortælling af en musikoplevelse er bundet til sproget og dets muligheder og begrænsninger. Så er spørgsmålet: i hvor høj grad bliver sprogets egen logik bestemmende for hvad der kan siges, både i den ene og den anden forbindelse? – Er analysen bundet til at skulle betjene sig af en bestemt form for sproglighed?

Peter Bastian har med sin bog *Ind i musikken* demonstreret et meget vidt spektrum af sproglige muligheder; og i interviewet i dette nummer fortsætter han veloplagt med at udforske grænserne for, hvad der overhovedet kan siges om det, der ifølge ham er det væsentlige i musikken. – Dette nummer af MODSPIL handler i det hele taget i høj grad om mulighederne for at sige noget meningsfuldt om musik. Sprogets, den musikalske analyses og formidlerens egen rolle og betydning belyses både i »teori« og »praksis«.

Mange mennesker med en faglig uddannelse ved konservatorium eller universitet har haft dårlige erfaringer med at analysere musik. Hyppigt rubriceres alle de analytiske dårligdomme under én hat med betegnelsen: »den traditionelle musikanalyse«. Denne betegnelse lover implicit noget noget om, at der også findes andre former for musikanalyse. Men det forekommer mig, at problematiseringerne ofte stopper her. Hvad musikanalyse er eller kan være, kommer let til at handle om, hvad »den traditionelle musikanalyse« kan eller

ikke kan; diskussionen kommer således til at hvile på den mindste fællesnævner, så at sige – fordi der indirekte henvises til erfaringer med en skematisk og musikalsk usensitiv analysepraksis.

Problemet er, at analyse tit forstås som en slags skemalægning af musikken. I værste fald bruges nogle bestemte formmønstre som en slags facilitliste ved undersøgelsen af musikken; denne skal helst passe til skemaet. F.eks. hænder det, at en skematisk oversigt over sonateformen som sats-type bliver brugt til at »checke« det musikalske forløb og til at fastslå »afvigelser« fra normen. Brugt på denne måde bliver analysebegreberne til nemme etiketter, der imidlertid let kommer til at spærre for en dybere indsigt i musikens egen proces og dynamik – snarere end at hjælpe en sådan indsigt på vej.

Hvis vi med dette tema-nummer om musikanalysens genveje og omveje kan bidrage til, at musikanalyse ikke pr. automatik identificeres med tør skematik eller manglende lydhørhed, så vil det være fint. Og vi kan så få åbnet for et videre perspektiv: at snakke om og praktisere musikanalyse som en kreativ disciplin. – Vi kan passende slutte denne leder helt åbent, med et spørgsmål: Hvad er den musikalske analyses kreative potentialer?

Arne Kjær

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 rædselslagne 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 musikvidsabelige kandidater og aspiranter!

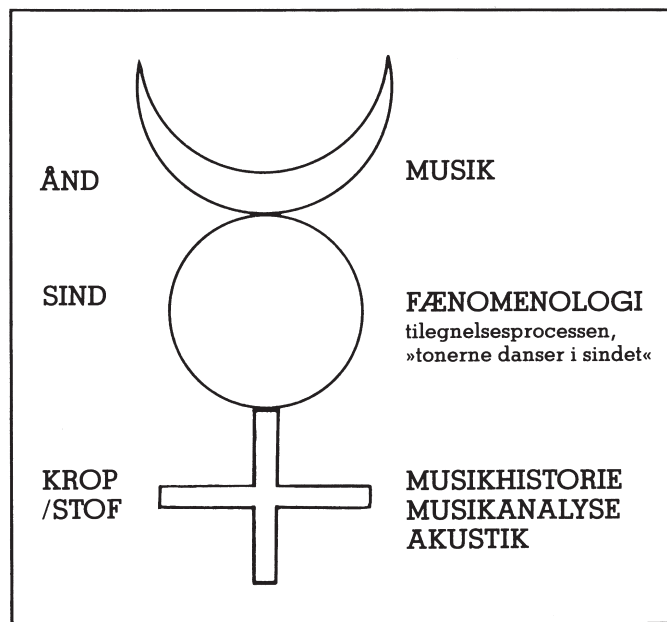
I forbindelse med Modspils tema om analyse er Peter Bastians overvejelser om, *hvilket* sprog der overhovedet er anvendeligt til at beskrive musik med, særdeles relevante. Han har selv været igennem en lang proces med at finde

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 *hadroner*, 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 muldvarpemetoden. 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-

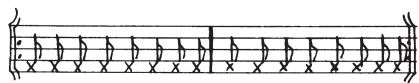
pelsbro på vej ud til Christianshavn. Ørkenfortet kaldes den, ualmindelig hæsleg bygning. Det er igen et godt eksempel på simplifikations-paradigmet: Vi laver en bygning, der er umådelig simpel. Ingen pynt, lige langt mellem alle vinduer, de er endda kvadratiske, og den kunne principielt være to etager 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

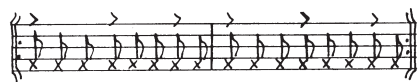
Den Danske Blåserkvintet: Bjørn Carl Nielsen, Bjørn Fosdal, Søren Birkelund, Peter Bastian og Verner Nicolet.



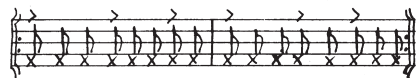
den, du kan ikke opleve den som en samlet form. Om 100 år når den er ved at være slidt, kan det være der kommer en stor fugtskjold på den ene side. Så deler den facaden i to, og de to vil spille sammen. Det vil sige, så får du en kompleksitet, som gør det muligt for dig at skabe en *enhed*.



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 da ta 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 transcendent. 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,-).

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 beg-
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.

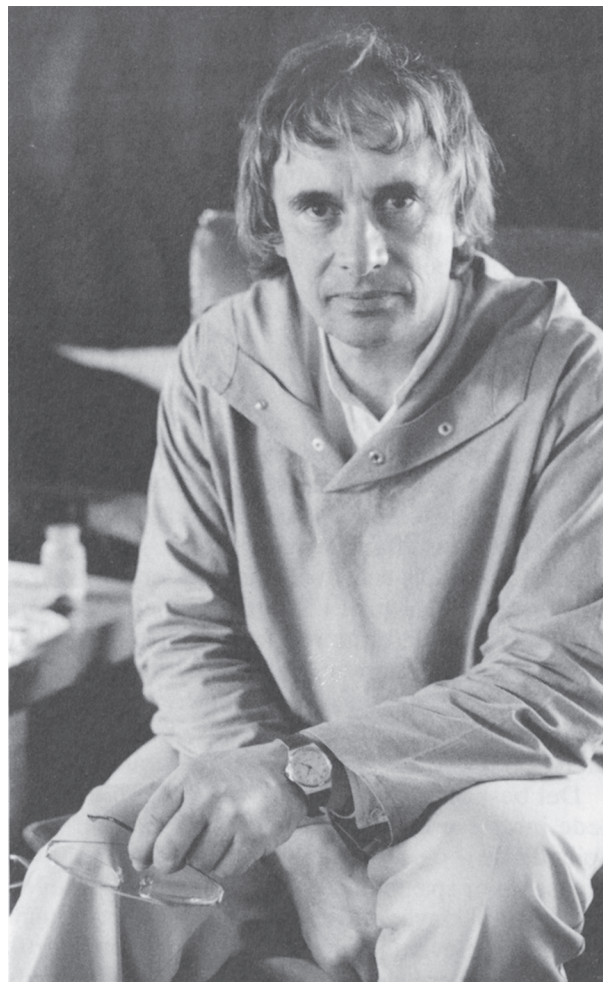
I dag underviser Orla Vinther på Det jydsk Musikkonservatorium i musikteori og -analyse. Han er uddannet officer, lærer, pianist, musikteoretiker og -historiker, har i en årrække også undervist musikstuderende på Århus Universitet, var i 2 år rektor for Musikkonservatoriet i Ålborg. I år fylder han 50.

Vi har talt med Orla Vinther – om analytikerens mulighed for at forklare vores umiddelbare fascina-
tion 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

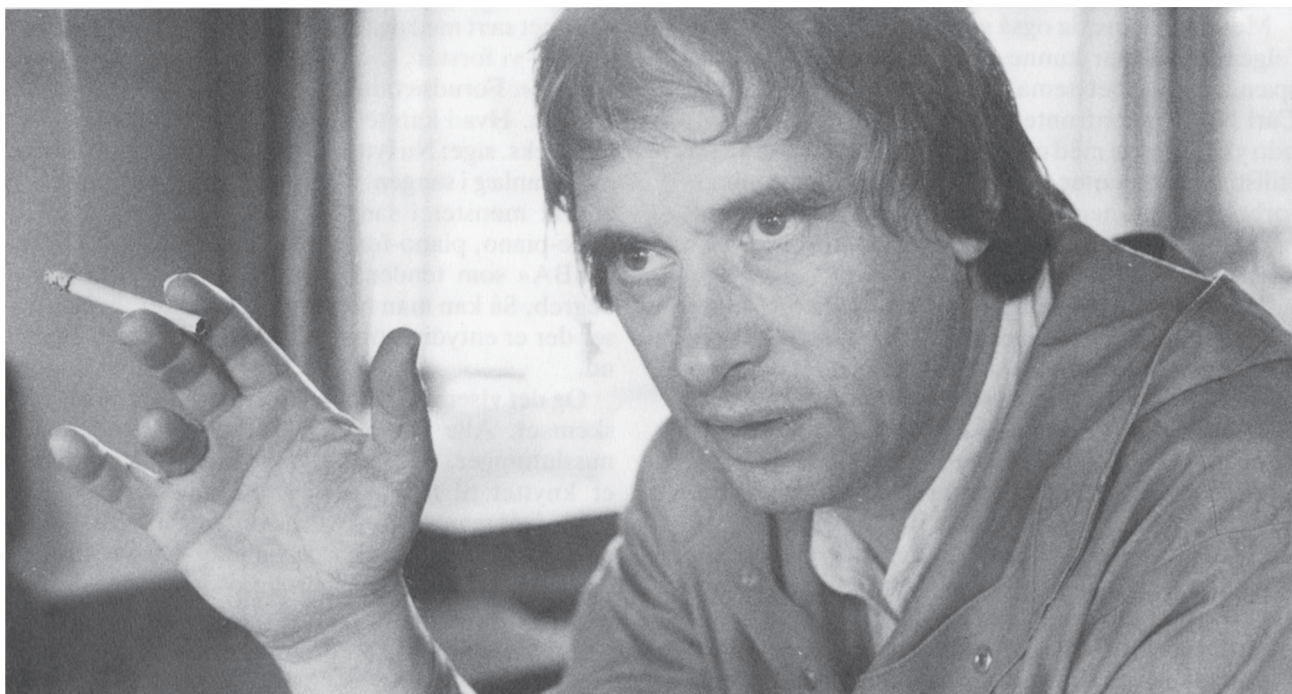
– Har du nogen ideer til, hvordan det kan lykkes at bygge bro mellem den analytiske indsigt og selve udførelsen af musikken?

»Her må jeg nævne Peter Bastian, hos hvem jeg har fulgt mange timer i kammermusikinstruktion. Og dér gik det op for mig, hvad musikere 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 musikere 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 udtrykksfulde. 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

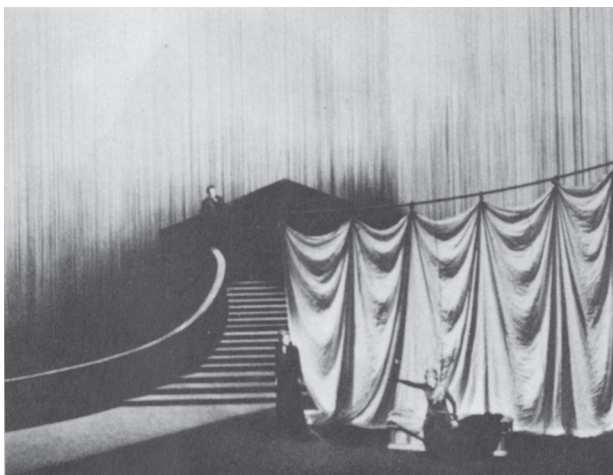
er noget sært med de fraser: nogen er elementært formede – vi forstår, hvor de går hen – andre går helt i skoven«. Forudsætningen er: de forstår ikke et ord af teksten. Hvad kan teoripædagogen nu gøre? – Han kan f.eks. sige: Nu lytter vi denne gang efter de dynamiske anlæg i sangen. Og kun det. Så vil 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 udtrykksfulde 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.

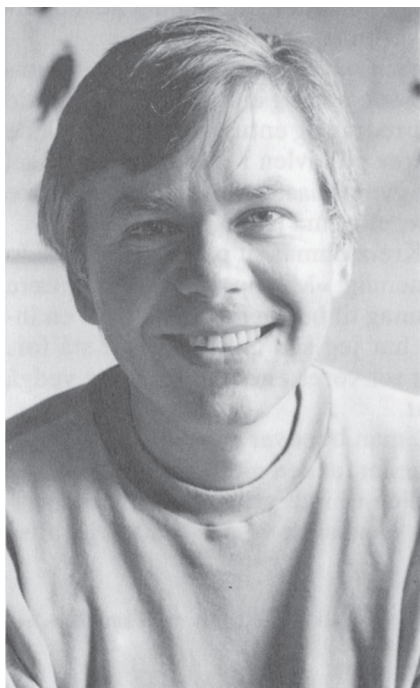
Omveje og genveje

– 6 historier om musik

Min bedste musikanalyse. Sådan lød den opgave, MODSPIL stillede en række musikere, musikpædagoger, komponister og forfattere. Bidragydere stod frit i valget af analytisk synsvinkel. Vi bad om analyser, som samtidig fortalte en »god historie« om et stykke yndlings-musik.

Vi bringer her de 6 artikler, som blev resultatet af opfordringen.

2 indlæg handler om Schuberts lied »Der Doppelgänger«. Det er ikke tilfældigt. Vi bad forfatteren Peter Kjærulff om at bruge sin klarhørings-evne på det værk, Orla Vinther valgte – for at få to forskellige historier om det samme stykke musik.



Stella by Starlight

– en beskrivelse af noget ubeskriveligt

Af Valdemar Lønsted

I sommeren 1985 var jeg på kursus i Paris og den franske hovedstad er trods sit forfald og sine hæslige moderniseringer stadig et spirituelt mekka, også fordi al-verdens kunstnere vælger at lægge deres vej forbi. Således befandt jeg mig pludselig i det store, grimme, prestigieuse Palais des Congrès for at opleve en aften med Keith Jarrett, Garry Peacock og Jack DeJohnette – en af tidens mest helstøbte kompagniskaber indenfor jazzen, repræsenterende den autonome, klassiske rytmegruppe: klaver, bas og trommer. De tre amerikanske musikere har i de senere år gjort en speciel indsats for jazzmusikkens vigtigste

arvegods, standardmelodien eller evergreen'en, og netop i deres versioner af disse melodier åbnes ørerne for den universelle rigdom, som findes i hvad man kunne kalde »The Great American Songbook«.

Herhjemme taler vi som bekendt om en sangskat som et veldefineret musikalsk nationalbruttoprodukt, tilsvarende Kingos, Brorsons, Ingemanns og Grundtvigs salmer som et enestående litterært fællesgods, svenskerne har deres skønhedsrige af mol-farvede folkemelodier, som vi misunder dem og amerikanernes bidrag til verdenskulturen må være de tusinder af populærme-

ludier, som er kommet til os siden radio-alderens begyndelse. De har haft en utrolig bærekraft udover døgnet og mange af dem blev indfanget af generationer af jazzmusikere, som har lutret og genskabt melodi og harmoni til personlige, kunstneriske udtryk. Prøv engang at lægge ører til følgende eksempler: »Falling In Love With Love«, »The Way You Look Tonight«, »All The Things You Are«, »In Love In Vain«, »Never Let Me Go«, »If I Should Loose You«, »I Fall In Love Too Easily«, »Too Young To Go Steady« – alle indspillet af nævnte trio. Vi har sikkert alle en række film kørende ind i hovedet og kan høre den let svulstige sanger croone sig afsted med armene skiftevis hist og pist – og alligevel er det stærke titler, som sagtens kunne være overskrifter for afgørende erfaringer i vort personlige liv. Men hovedsagen er melodierne og de har måske ved deres bundethed til enkle, banale følelser fået et tidløst præg, ligesom salmerne, den danske sang og den svenske folkelodier.

Ved koncerten var der ét nummer, som specielt fangede mig: *Stella By Starlight*. Det ramte dybt og det huskede jeg lang tid efter. Tilfældet vil så, at koncerten blev optaget til senere pladeudgivelse og året efter kunne jeg så genopleve mødet med disse 10 guddommelige minutter, hvilket jeg så skal prøve at beskrive lidt nærmere. *Stella By Starlight* er en standard som især Miles Davis har gjort til en sjælden smuk juvel i jazzrepertoiret. Når man betragter melodien på noder er det som

noder fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Node fra »The Real Book«.

at stå overfor en tegning i fuldendt balance, en stadig vekslen mellem hvilende og gående nodeværdier som stiger målbevidst til et toppunkt for igen at falde jævnt til ro i omtrent samme leje som udgangstonen – en himmelhvælvning der åbner sig for vore øjne med forskellige fixstjerner undervejs som støttepunkter for vores orientering. Men ét er melodisk arkitektur, noget andet er de harmoniske søjler som bærer konstruktionen. Hver takt har sin akkord, nogle endog to, og hvis man prøver at placere meloditonen ovenpå den tilhørende akkord angivet med becifring, høres for det meste nogle meget sammensatte klange, såkaldt udvidede akkorder, hvor melodien ligger i det yderste register. Virkningen er magisk, hver søjle er mættet med skønhed, mindende om den romantiske musiks uendeligt nuancerede farvepalet – melodien får faktisk først rigtig mening i kraft af harmonierne. På det funktionelle plan udgør disse også et fascinerende, fremadskridende mønster: først bop-musikkens velkendte II-V modul, men her placeret i et andet tonalt centrum, og så en lang kvintskridtsekvens med små udflugter og ombytninger, genkendelighed og overraskelser hånd i hånd. En egentlig tonal hjemkomst, nemlig B-dur, kommer først i de sidste takter.

Jeg opsøgte af nysgerrighed de forlængst glemte ord til denne sang og fik følgende at vide:

The song a robin sings, through years of endless springs. The murmur of a brook at eventide that ripples by a nook

where two lovers hide. A great symphonic theme, that's Stella by Starlight and not a dream. My heart and I agree, she's everything on earth to me.

(*Ripple* betyder også at stige og falde om en melodi).

Og det kan man så inddrage i sin egen oplevelse af musikken, om man vil. En forudsætning for den er teksten under alle omstændigheder. Mange tilhørere vil sidde med sådanne erfaringer og andre lige så relevante, som jeg har ridset op i det foregående – for mig er de vigtige som deltager i lytteprocessen. Pianisten Duke Jordan har sagt, at man skal kende en melodi til bunds før end man kan begynde at improvisere over den. Det samme gælder os modtagere: man står sig godt ved at være lidt forberedt.

Og nu omsider til Keith Jarretts *Stella*. Det begynder med en lang soloklaver-introduktion. Vi ved ikke hvor vi er henne i verden med de første akkorder i venstre hånd og den søgende, pejlede højre hånd, men pludselig dukker et melodifragment op af klangdisen, fortættet men genkendeligt og derefter er vi på fast grund et kort stykke tid. Alligevel spiller Jarrett rundt omkring melodilinién som ført af en kraftfuld strømmende spiralenergi. Hans ideer antager nye former, fjerner sig fra *Stella*, stadigt skiftende sprøde dissonansakkorder ledsager en fabulerende højrehånd som igen dubleres af hans velkendte »moaning obligato« (nynnen og stønnen). Det bliver til en uendelig melodi som har stofflighed med *Stella* samtidig med at den opdyr-

ker nyt land, følger sin immanente logik, en koncentrationsproces før det egentlige afsæt skal tages. I tre minutter og tyve sekunder venter vi i frydefuld forventning og så – pludselig begynder melodien at folde sig ud, bassen og trommerne slutter sig umærkeligt til, man havde næsten glemt deres tilstedeværelse: dette er simpelthen en udfrielse, som at springe ud fra Eiffeltårnet og så kunne beherske rummet i faldet.

Der er nu trukket en magisk cirkel omkring disse tre musikere – de kommunikerer telepatisk og afsøger vejen gennem stjerneteltet intuitivt og i perfekt harmoni. Klaveret genføder melodien, bassen støtter og tager til genmæle med beherskede rytmiske figurer og whiskerne tilfører kattesmidt impuls og energistrømme med nærmest frirytmsk spil på alle trommer og bækkener. Hver musiker har sin klare identitet og sammen skaber de en helt ny. Klaveret tager nu tæten i de næste fem kor (d.v.s. gennemspilninger af melodiens samlede antal takter og dertilhørende harmonier). Der kommer mere fart i den åbenbart helt utrættelige højre hånd, jazzen mærkes for alvor med bop-lignende passagespil og sekvenser, bassen øger afstanden mellem instrumentets poler, trommespillet forvandles til 4/4 swing med stikker og stadig supplerende med et udsøgt klangorgie på bækkenerne. Stigning på stigning i intensitet, stønnen fra Jarrett, stadige afprøvninger af de uendelige muligheder man har som musiker på det bevidsthedsniveau. Helt symbolsk ender klaversoloen efterhånden i in-

strumentets højeste leje, som efter lang tids rejse endelig at nå udsigtspunktet, og så må han hvile. Bassen tager over i en atypisk soloform. Normalt lader jazzmusikerne mere eller mindre bevidstløst soloerne gå på skift i en traditionel rækkefølge, her er det nærmest en dialog mellem bas og klaver, afspændt, ingen show-off, hvor musikken efterhånden mister sin udfarende energi, falder til ro i et intenst samspil på tre rytmisk forskudte planer. Det hele er lige ved at gå i stå, men så dukker Stella op igen, smukkere end nogensinde, i en forandret melodisk og klanglig iklædning (åh, dette sublime, tyste cymbal-univers). Alle er klar over at der nu skal tages afsked, melodien føres på endnu nogle afveje for at udsætte smerten lidt endnu og det er fuldstændig indlysende, at klaveret må tildele sig selv et lille efterspil som munder ud i nogle nedadgående akkordforbindelser med mindelser om den klassiske musik fra de første årtier af dette århundrede. Som punktum, et helt sakralt kvartforudhold – bogen lukkes i med et møt, dybt tilfredsstillt suk.

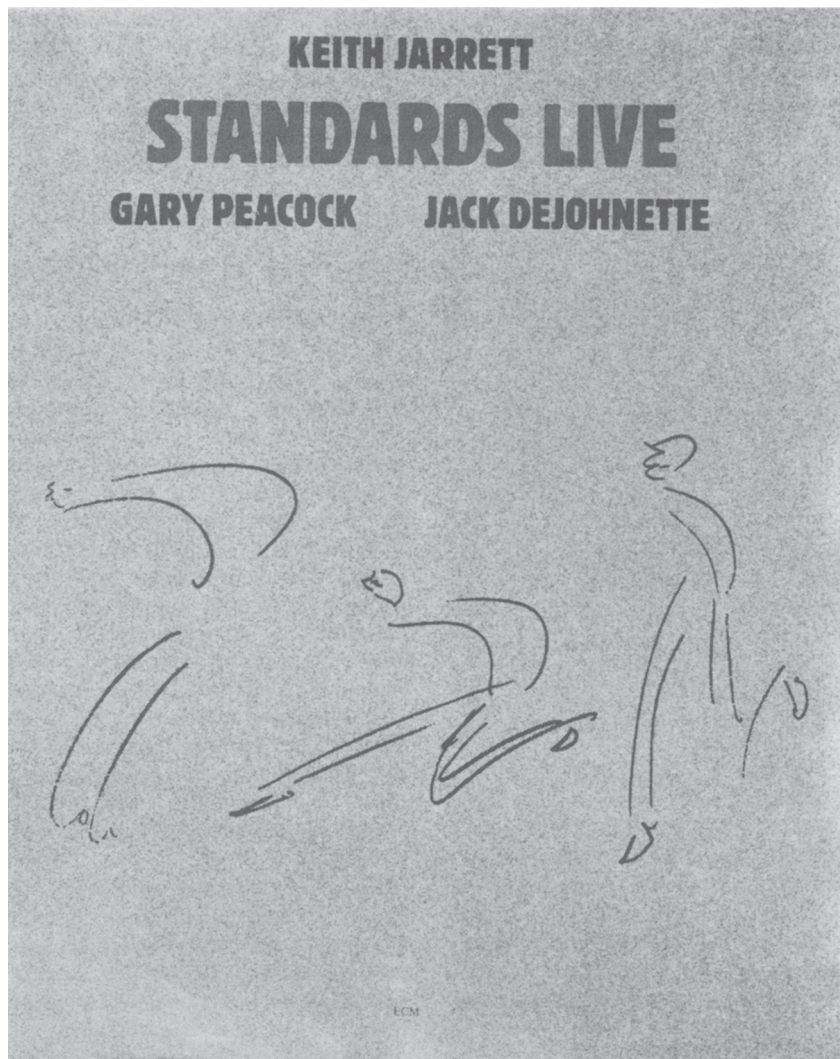
Dette var altså forsøget på at beskrive det ubeskrivelige, det kunne gøres kortere og længere, formålet med denne analyse har udelukkende været at dele en oplevelse med andre og at tilskynde dem til selv at opsøge kilden og måske finde en Stella, der svarer til beskrivelsen.

Standards Live (optaget 2.7.85).

Keith Jarrett (klaver), Gary Peacock (bas), Jack DeJohnette (trommer).

ECM 1317 LP 827 827-1.

Omslaget til »Standards live«, m. en tegning af Franz Kafka.



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 $\text{♩} \approx 60$ 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-

stremit 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 løsevne, 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-

ske ikke synes, at de spillede særlig godt, men for mig var dette *nu* begyndelsen til en forelskelse i jazzen, der har overlevet både konservatorieuddannelse og rockmusik.

Samme aften prøvede jeg på min klarinet at spille Saint-Louis Blues efter en note i et musikleksikon, men ak, jo mere nodepro for jeg spillede, desto mindre jazz blev det. En tydelig illustration af, at det egentlige ved jazzen er det der ligger uden for det registrerbare.

Som en konsekvens af dette begyndte jeg at spille jazz efter gehør. Jeg blev god til at spille en bunke toner over de rigtige harmonier, men gav mig i min ungdommelige iver desværre alt for lidt tid til at tænke på, hvad det var jeg spillede og hvorfor.

Jeg bliver helt flov, når jeg tænker på, *hvor* lidt jeg vidste om den musikstil jeg forsøgte at lære mig, – og direkte skamfuld over, hvor lidt jeg forstod af forskellen på at lave musik og brække en masse toner op.

Det må have været i 1959 jeg startede på konservatoriet i København. Når jeg var i dårligt humør, tog jeg min klarinet under armen og gik ned og spillede nede i Nyhavn. Men som pianist holdt jeg helt op med at spille jazz, fordi jeg ville lære at spille rigtig klaver. Det havde jeg jo ikke lært. Jeg gik meget op i det, og jeg syntes det var spændende at lære at spille klaver. På det tidspunkt syntes jeg, at jeg måtte foretage et valg. Og jeg tror også det var nødvendigt for mig, fordi der var ufattelig meget jeg skulle tilegne mig. Jeg foretog en næsten bevidst flugt fra jaz-

zen, hvis man kan sige det på den måde. Der var ligesom ikke plads til begge dele.

En øretæve til et ungt menneske

Men så – det må have været omkring den tid hvor jeg var ved at afslutte mine studier, dvs. i 1965 – skete der det mærkelige, at jeg genopdagede Armstrong, som havde været en af favoritterne i 50'erne. I mellemtiden havde jeg stiftet bekendtskab med Dizzy Gillespie, Stones, Beatles, Miles, Jimmy Hendrix og Cecil Taylor osv., men køllen der slog mig var et gammelt bånd med *Potato Head Blues*, som jeg pludselig faldt over.

Situationen var den, at jeg havde om ikke forkastet så lagt noget til side som jeg troede jeg havde forstået alting om. Jeg troede at jeg vidste hvordan New Orleans-musikken hang sammen, og jeg havde forladt den, – måske fordi den tilsyneladende var så enkel sammenlignet med alt det, vi beskæftigede os med til daglig: Stockhausen, Ligeti, Varèse, Boulez. Og så sad jeg pludselig der og opdagede, at *Potato Head Blues* havde fået helt nye kvaliteter; kvaliteter som jeg ikke havde bemærket tidligere, eller måske mere præcist udtrykt, – ikke havde været i stand til at bemærke tidligere.

Det er en meget stor øretæve til et ungt menneske, der tror at nu er man begyndt at vide noget om det hele: at opdage, at det er man ikke. Men det er også en stor invitation til livet. Det at tingene ændrer sig hele tiden, samtidig med én selv, – det er en stor rigdom.

For mig blev det simpelthen en oplevelse af at tingene mistede deres konstant, og blev bevægelige. Når man oplever, at alt det indvundne bare er en begyndelse, så kan man selvfølgelig blive bange. Det blev jeg ikke, for jeg oplevede at Armstrongs musik kunne bruges igen. Det var jo fantastisk.

Jazzens »nu«

Den gang var det især Armstrongs *timing*, som jeg blev helt rystet over. Netop i *Potato Head Blues* spiller han et break-kor, hvor man bliver slået over den måde han holder indsatserne tilbage på, venter, og så . . . Det handler også om de toner han vælger, og den måde han gør det så ufattelig smukt på. Tænk at det kan være så indlysende enkelt, – og alligevel så svært at beskrive. Som musiker og analytiker kan man gøre rede for alle de udvendige hændelser: tonehøjder, varigheder, harmonik og form. Men det er i virkeligheden ikke der, det interessante ligger; det ligger dybest set i interpretationen. Og det er her jazzen, især tidligere, er blevet undervurderet. Man værdsætter ikke alt det, som musikerne i virkeligheden gør, – og som ikke enhver kan gå hen og gøre. Der er tusinder af mennesker der kan spille det stopkor, vi snakkede om, hvis de får noderne stukket ud. Men der er ingen der nogensinde ville kunne spille det som Armstrong spillede det. Og der er ingen andre der ville have gjort de ting, som han gjorde på det tidspunkt.

Efter min mening er Armstrong lige så unik som Stravinsky, men medens

Stravinskys musik findes i superpræcise partiturer, der kan fortolkes af verdensdirigenterne til enhver tid, så eksisterer Armstrongs kun i erindringen hos dem der har hørt ham i virkeligheden og på plade; og pladerne – når det drejer sig om den tids direkte indspilninger – er og bliver en mekanisk gengivelse af et *nu* der var engang. En af jazzens fineste kvaliteter er, at den hænger så meget sammen med nuet. Som *tilhører* følger man åndeløst solistens behandling af en idé: hvorledes udvikler han den, hvordan bliver den næste tone – hvad gør han nu? Som *musiker* arbejder man i et fascinerende grænseland mellem det bevidste og det ubevidste. Nogle gange fører bevidstheden, andre gange kommer tonerne før tanken. Jazz er for mig en række af nu'er, som aldrig kommer tilbage.

Analysen som barometer

Når jeg tænker tilbage på, hvad jeg har sagt indtil nu har der vel egentlig været mere tale om oplevelse end analyse. Det skal absolut ikke forstås derhen, at disse to begreber skal ses som modsætninger. Selv synes jeg at analysen er mest spændende når de er subjektive, – når analytikeren gennem sin egen oplevelse af værket åbner det for os andre. Det er klart at hans eller hendes nuværende univers påvirker analysen, men det ser jeg kun som en fordel. Når jeg selv analyserer, starter jeg i et hjørne af værket, sommetider et tilfældigt sted. Ved at nærlæse dette, finder jeg som regel ideen til, fra hvilken vinkel jeg skal »angribe« værket. Selv om jeg af og til

må vende om og begynde forfra, finder jeg alligevel, at denne form bringer mig mere fornøjelse og indsigt end hvis jeg havde arbejdet med et forudbestemt mål. Personlig finder jeg analysen mere spændende end konklusionen, eller om man vil: rejsen mere spændende end ankomsten.

I det hele taget er det under denne samtale gået op for mig, at analysen i virkeligheden, sådan som jeg gerne vil se den, er en kreativ foreteelse, Og at den ligesom al anden kreativitet ændrer sig med de mennesker der analyserer. Hvis du selv holder dig i bevægelse og prøver at udvide dig hele tiden, så vil

tingene omkring dig også modtage noget fra denne bevægelse. Det synes jeg er en fantastisk ting.

Analysen kan være et barometer for og en beskrivelse af hvorledes man oplever f.eks. et musikalsk værk. Men angriber du i 1987 et værk ud fra de samme præmisser som du gjorde i 1986, så er det om at komme ud af røret og få hørt noget nyt. Musikken bevæger sig hele tiden, hvad gør vi?

Potato Head Blues er indspillet i Chicago, den 10. maj 1927 af Louis Armstrong and his Hot Seven. Optagelsen er genudgivet på: CBS 62471, V.S.O.P. vol. 2.



Rejse gennem dagen

– en dramatisk analyse af Vivaldi: Fløjtekoncert opus 10 nr. 2, g-mol.

Af Ulla Ryum

noder fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Foto: Rigmor Mydtskov.

I 1979 levede jeg i længere tid intenst sammen med Vivaldi og genoptog et gammelt forhold som tidligere havde resulteret i tre hørespil alle bygget over »De fire Årstider«. Men denne gang var det fløjtekoncerten i g-mol som hvergang jeg hørte den skabte så mange karakterforløb og billeder at jeg

til slut skrev et kammer spil for fem personer i 7 billeder *Rejse gennem Dagen* til Det Kongelige Teater. Jeg satte selv stykket op på Comediehuset foråret 1980.

Både under arbejdet med opsætningen af stykket og i selve skriveperioden fulgte jeg Vivaldis tempoangivelser med de voldsomme springs dramatiske karakter og de langsomme passagers indadvendte søgende væsen. Men i et synligt scenisk handleforløb kunne jeg ikke komprimere karaktertegningen på samme måde som et musikinstrumentes karakter fremstår ved dets klangfarve, toneområde og fysiske forskellighed, så jeg måtte i min karaktertegning bruge mere tid og i stykkets åbningsscene lade skuespillerne »mime-spille« 5 musikinstrumenter for at fastholde dem i deres individuelle klangfarver og karaktermæssige forskellighed.

Jeg foretog følgende instrumentvalg – ikke i første omgang af musikalske årsager, men for at synliggøre karakterforskelligheden: *Fløjten*: en søgende, oprørsk, udbrydende og temaangivende solist. På scenen, hovmester og tjener, i begyndelsen fræk og ubevidst; senere mere og mere indsigtfuld og poetisk livsbekræftende. *Cembalo*: Ledsagende og tematisk solidarisk og

som stykket udvikler sig i stigende grad kommenterende. På scenen, neurotisk selvundertrykkende ugift halvgammel datter som langsomt befrier sig fra sin faderbinding til det tredje instrument, en cello. *Celloen*: temaopfølgende og ledsagende med en mere bunden toneerfaring i sit væsen. På scenen vane-dominerende og hysterisk afmægtigt på grund af sin alder og uindfriede solistdrømme. *Violin*: temafølgende og udviklende, gang på gang ledsagende og pludselig angst for at besvare fløjten's tema som sit eget. På scenen en af givne omstændigheder undertrykt meget korrekt og bange embedsmand med et efterhånden mere blotlagt indre rigt fantasi- og drømmeliv, som dog helst skjules og afbrydes af angst for solistansvaret. Det sidste instrument sammensatte jeg af forskellige musikalske og sceniske funktioner, og valgte til slut en kontrabas. *Bassen*: fastholdende og »jordforbindende«. På scenen en både underkastende og dominerende djærv ældre kvinde uden konventionelle lag af kultur, men med en voksende i begyndelsen ubevidst viden om sin egen betydning for helheden og de andre på scenen.

Det var fløjtekoncertens karakter af længsel, hæftige opbrud og søgen som

nodes fjernet af copyrightmæssige hensyn

Scenebillede fra »Rejse gennem dagen«. Foto: Rigmor Mydtskov.

så at sige fremtvang de fem karakterers sceniske bevægelser og synlige instrumenttilknytning.

Stykkets 7 billeder følger koncertens satser – ikke i tid men i stemning, og af førømtalte dramatiske årsager tager hver sats væsentlig længere tid i det synliggjorte handlingsforløb.

I 1. sats' *largo*,* åbningsscenen, »mime-spillede« de fem skuespillere deres instrumenter til musikken indspillet på bånd. Det fremgår under de første 3 musikfigurer at de »spillende« spiller uden at være sig bevidste at de kan spille. Deres krop, hænder, arme og hele stilling spiller instrumenterne korrekt, men deres ansigter og øjne ud-

trykker undren stigende til angst og dernæst vrede over at være blevet bragt i en for dem alle helt utænkelig situation. Under 1. sats' *Fantasma* befrier de sig fra »spilletvangen« og begynder at tale til hinanden – søger at finde ud af hvorfor de er blevet sat sammen i et samspil ingen af dem ønsker – eller i det mindste selv vil definere, henholdsvis dominere. Det går i løbet af 2. billede, som følger *fantasma*'en, op for dem alle at de er døde og befinder sig i et himmelrum ingen havde forestillet sig således; nærmest et musikkabinet af klassisk højborgerligt tilsnit.

3. billede består af 1. sats' *presto*, hvori de præsenterer sig for hinanden

og de forskellige karakterer antager hver deres form, spiller deres hovedkonflikter og længsler ud mod hinanden, stadig uden at ville »spille sammen« men i en fælles erkendelse af, at de altså alle er døde.

Så følger 2. satsen, hvis *largo* med efterfølgende *presto* i min sceniske fantasi rummer stykkets 2 længste billeder nemlig det 4. og 5., hvor de dramatiske karakterer søger selvbegrundende tilbage i visse af deres livs hændelser og fyldte af længsel og sorg forsøger at forstå sig selv. 2. sats' afsluttende *presto* driver dem imod hinanden, og i gentagende forsøg på at finde mening for sig selv ved udspil imod hinanden opstår

efterhånden stunder af »samklang« karaktererne imellem – en samklang, som dog straks afbrydes af de karakterer som føler sig udenfor.

I 3. sats' åbning, *Il Sonno*, det 6. billede i handlingsforløbet, foretager alle scenekaraktererne individuelle udflugter ud bag den synlige scene og vender tilbage med referater af hver deres fantastiske drømme- eller livsoplevelse. Oplevelser som fører dem sammen og tilslut i det 7. billede, 3. sats' *allegro*, samler dem i et samspil – den sameksistens det har vist sig at de alle så voldsomt, men uerkendt, længtes efter i det afsluttende liv.

Mens jeg skrev på stykket udviklede Vivaldi's tempospring de største karakterforskelle i min persontegning. De musikalske stemningsforløb svævede mere udefinerligt over den dramatiske helhed, men skabte efterhånden en tiltagende melankoli hos især den fløjtespillende hovmester. For at lette på den næsten opgivende stemning måtte jeg i det 5. billedes forsøg på at nå frem til menneskelig kontakt spillerne imellem, lade de synlige sceniske handlinger antage groteske former, blandt andet ved at lade dem spille ludo med gamle »glemte« sko som den kontrabassspillende kvinde »ved må findes et eller andet sted«.

På dette tidspunkt i skrivningen var deres navne også forbundet med musikinstrumenterne i et nærmest tragikomisk uløseligt forhold. Fløjtespilleren hed Jimmy Bak og viste sig foruden at være hovmester også at være forældreløs. Cellospilleren kunne kun hedde

Theodore Olle og hans cembalospillende datter var af sind og temperament en Anastasia Primera – det sidste utrivelige men gennemkultiverede skud på en gammel gøgler og cirkuslægt. Violinen blev næsten straks det sande og virkelige udtryk for embedsmanden og selvunderkueren Hr. Volmer Nansen, som under indflydelse af sit instruments tonefylde ender med at ville blotte sig – ikke for vellysts skyld, men for bedre at kunne høre sit instruments toner. Og endelig hed den kontrabassspillende kvinde Misse Holmerud. Hun viste sig hurtigt at have sine menneskelige erfaringer fra et livslangt job som garderobedame på et sports-hotel. Dette knyttede hende til den fløjtespillende hovmesters melankoli – i en fælles viden om at vores udtrådte gamle sko fylder de himmelske musiksaloners smukke panelskabe og fornemme buffeter.

Olaf Ussing. Foto: R. Mydtskov.

noder fjernet af
copyrightmæssige hensyn

I arbejdet med skuespillerne fra Det Kongelige Teater var Vivaldis fløjtekoncert både ledesnor og et afsporende element fordi de hver især havde så forskellige tolkninger af musikens karakter og stemningsskabende betydning. Først da vi sammen med professionelle musikere indøvede spillebevægelserne i det første billedes musikalske åbningsfigurer, fik vi kroppenes og scenebevægelsernes instrumentafhængighed tolket og overført til et brugbart indre dramatisk sprog som skuespillerne kunne præge og farve deres karakterer efter.

I en sidste erkendelse af nattens længsel efter at forstå dagens gerninger kom stykket til at hedde *Rejse gennem Dagen*.

Rejse gennem Dagen, kammerspil i 7 billeder.

Opført i sept. 1980 på Comediehuset, Det Kgl. Teater.

Theodor Olle spillet af Olaf Ussing
Anastasia Primera Olle spillet af Hanne Borchsenius

Hr. Volmer Nansen spillet af Poul Hagen

Jimmy Bak spillet af Ole Ernst

Frøken Misse Holmerud spillet af Elin Reimer

Scenografi og instruktion Ulla Ryum.

Musik: Antonio Vivaldi Fløjtekoncert i g-mol op. 10 nr. 2 (med tilnavnet »La Notte«).

*Note

Forfatteren refererer til flg. sammenkædning af koncertens satsdele:

1. sats = *Largo – Fantasma (Presto)*

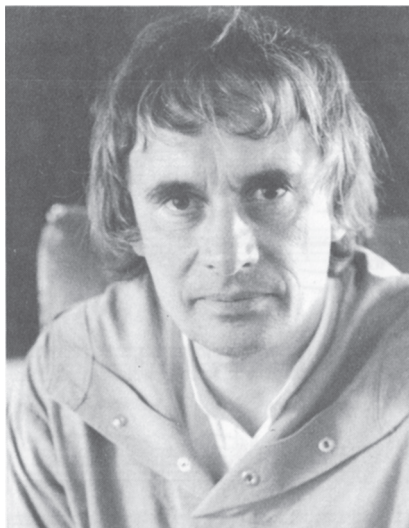
2. sats = *Largo – Presto*

3. sats = *Il Sonno (Largo) – Allegro*

Schubert: Der Doppelgänger

Sammenfatning af en lektion i musikalsk analyse på Det jydsk Musikkonservatorium, Århus.

Af Orla Vinther



Sangen indgår i samlingen »Schwanengesang« og er komponeret i 1828, Schuberts dødsår. Teksten er af Heine. Digtet bringes på originalsproget og i min oversættelse:

*Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen
in diesem Hause wohnte mein Schatz;
sie hat schon längst die Stadt verlassen
doch steht noch das Haus auf
demselben Platz.*

*Da steht auch ein Mensch und starrt in
die Höhe
und ringt die Hände vor Schmerzens-
gewalt;
mir graust es, wenn ich sein Antlitz
sehe –
der Mond zeigt mir meine eigne
Gestalt.*

*Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!
Was äffst du nach mein Liebesleid,
das mich gequält auf dieser Stelle
so manche Nacht in alter Zeit?*

Natten er stille, gaderne hviler,
i dette hus boede min elskede;
hun forlod byen for længe siden
huset står endnu på samme plads.

En mand står og stirrer op,
han vrider hænderne i smerte;
jeg gyser, da jeg ser hans ansigt –
i måneskinnet ser jeg min egen
skikkelse.

Du dobbeltgænger, du blege svend!
Hvorfor vrænger du ad min kærligheds-
smerte,
som har pint mig på dette sted
så mangen nat i fordums tid?

Til denne tekst har Schubert komponeret en musik, der er bemærkelsesværdig og enestående i hans liedproduktion.

Arbejdet med sangen tager udgangspunkt i en nærmere undersøgelse af digtet, hvis »jeg« i 1. og 2. strofe forholder sig beskrivende, medens 3. strofe bygger på direkte tale.

1. strofe er umiddelbart iagttagende: digteren står foran det hus, hvori hans elskede for længe siden boede. Det er nat og stille. Også den følgende strofe er iagttagende, men stemningen forskydes gradvist. Den ro, der hersker, er uvirkelig og fuld af angst. Digteren opdager, at han ikke er alene. På gaden står en mand og vrider sine hænder i smerte. I månens lys tror han skrækslagent at se sig selv. I 3. strofe kommer så den direkte tale: »Du Doppelgänger«.

Affektkurven i digtet stiger, efter den rolige indledning, stejlt gennem 2. strofe, kulminerende mod 2. strofes slutning og – måske – i begyndelsen af 3.

I sin fremstilling af en dybt personlig, angstpræget følelsesstilstand, der bliver så belastende, at den slår ud i en hallucination, er digtet sært »moderne«, eks-

Omveje og genveje

pressionistisk, i atmosfære og emnevalg beslægtet med visse af digtene i antologien »Pierrot lunaire«, som Schönberg i 1912 satte i musik og som udgør et af den atonale ekspressionismes hovedværker (se specielt nr. 8 »Nacht« og nr. 18 »Der Mondfleck«).

Efter to gennemspilninger uden noter formuleres de umiddelbare reaktioner, der danner udgangspunkterne for den efterfølgende, detaljerede partituranalyse:

1. Klaverstemmen skrider frem i tunge, dybe akkorder, der bindes sammen af tonen fis som fællestone, som akse. Den tomme kvint er et karakteristisk og udtryksbærende interval.
2. Sangen begynder meget svagt. I anden strofe vokser udtrykket til maksimal styrke, udviklet i to bølger, der inddrager såvel dynamik, tonehøjde som klangfarve i sin udvikling.
3. Sangstemmen er bundet til sprogrytmen. Det deklamatoriske dominerer helt over det kantable.

Detailanalyse:

I første strofe findes kun én nuance: *pp*. Sangstemmen har i sin deklamation noget lukket, formelagtigt over sig. Alle intervalbevægelser udgår fra fis' og vender hurtigt tilbage. Tonearten er H-mol. Klaveret udvikler sine dybe akkorder i et mønster, som et ostinato (chaconne). Tonen fis klinger konstant i klaveret. Efter 4 takters forspil afgrænses ostinatoelementet til 8 takter

Der Doppelgänger.

Heine.

Sehr langsam.

Still ist die Nacht, es ru-hen die Gas-sen,

in die - sem Hau-se wohn - te mein Schatz; sie hat schon

längst die Stadt ver - las - sen, doch steht noch das Haus auf dem-sel - ben

Platz. Da steht auch ein Mensch und starrt in die Hö - he,

cresc. poco a poco

und ringt die Hän-de vor Schmer - zens-ge-walt; — mir graust es,

wenn ich sein Ant-litz se - he — der Mond zeigt mir mei-ne eig - ne Ge - stalt. —

Du Dop-pel - gän-ger, du blei-cher Ge-sel-le! was äffst du nach mein

Lie-bes-leid, das mich gequält auf die-ser Stel-le so man-che Nacht, in

al - - - ter Zeit?

(t. 5 til 12). T. 13/14 opfattes som et »ekko« af sangstemmens t. 11. Dette ostinato er gennemgående i de to første strofer. Det bringes varieret som efter-spil.

Melodisk udgør den formindskede 4 (ais-d) en særlig udtryksfuld faktor. I t. 11 bringes den første durakkord (D-dur, funktion Tp), efterfulgt af den første lyse, spændte dur-septimakkord på ordet »Schatz« (Fis 7, funktion D7 med kvinten cis i bas). At den ro, der her hersker, blot er tilsyneladende, antyder klaveret i efterspillet (ekkoet) t. 13/14, hvor overstemmens forsiring a-g-fis dissonerer mod liggende ais og fis, et fint udtryksfuldt signal, der forplanter sig til sangstemmens t. 16: langt forslag g-fis, hvis g dissonerer mod klaverets liggende ais-fis.

Også 2. strofe begynder *pp*. Allerede i 2. takt indledes et crescendo, som efter 6 takter når *fff* (til tekstens »Da steht auch – Schmerzensgewalt«). Også de to følgende linjer (»mir graust es – Gestalt«) er udformet som et crescendo, også her stigende i løbet af 6 takter fra *p* til *fff*.

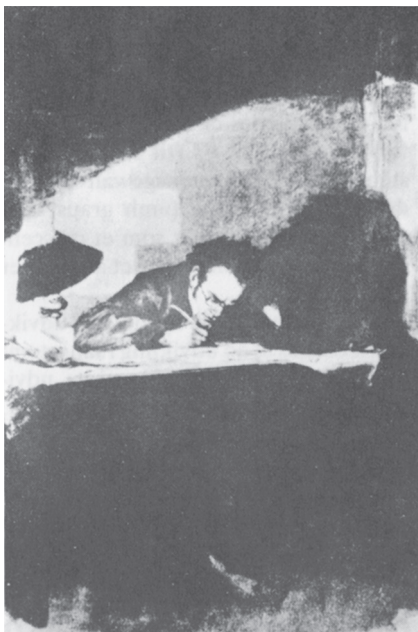
Denne enestående dynamiske udvikling ledsages af en udvikling i sangstemmens tonehøjde og i klaverets udvikelse af klangspændingen i den akkord, der første gang akkompagnerede ordet »Schatz«, Dominantseptimakkorden med kvinten i bas.

Først sangstemmen: den begynder i 2. strofe på mol-tertsen i H, med tonen d' som det første signal til, at noget nyt skal ske. Den intensive deklamation kulminerer på fis'' (*fff*) på tekstens »–

vor Schmer —«. Efter det bratte oktavspring nedad indledes en ny udvikling, der tonehøjdemæssigt kulminerer (*fff*) med g'' på stavelsen »(Ge)stalt«, altså en halv tone højere end sidst.

I klaveret bringes t. 32 den første klanglige variant af den oprindelige D7 med kvint i bassen. I stedet for rammeintervallet cis-ais (stor sekst, et diatonisk, konsonerende interval) bringes c-ais (forstørret sekst, et kromatisk, dissonerende interval), der stærkt forøger spændingen mod H-mol (to udadrettede ledetoner mod oktaven h-h). Den

Schubert komponerer. Litografi af C. Bacchi.



harmoniske analyse af akkorden $D^{\flat 5}_{5\sharp}$.

På det endelige kulminationspunkt t. 41 ændres endnu en tone i akkorden, denne gang bliver grundtonen fis til den lave tone g. Harmonisk analyse: $D^{\flat 5}_{5\sharp}$.

Læg mærke til, at denne ufuldkomne D-toneakkord med sænket kvint i bas isoleret betragtet klinger som en ualtereret C7 med grundtone i bas (énharmonisk identitet).

3. strofe har atter en dynamisk udvikling, men lidt anderledes end 2. strofe. Stigningen er af samme dimension, men dels kombineres crescendoet med et *accelerando*, dels holdes *ff*-nuancen længere, og dels bringes kun ét højdepunkt t. 51/52: *fff*. På tekstens »in alter Zeit«, der udsmykkes med en melisme (den eneste traditionelle cantilene i hele sangen, i stærk kontrast til det hidtidige forløbs konsekvente syllabiske deklamation) er nuancen *p*, derefter *pp* og til slut *ppp*.

I klaveret gennembrydes den hidtidige chaconne-ramme. Med stigende kromatiske linjer omkring aksen fis nås i t. 47 Dis-mol, der to gange efterfølges af sin dominant Ais-dur. På t. 51 bringes, *fff*, klang G7!

Ved sin indtræden savner denne akkord umiddelbar funktionstonal sammenhæng med det foregående Dis-molplan. I videreføringen høres G7 énharmonisk omtydet til Cis-altereret således: g = sænket kvint, h = septim, d = lav none, eis = terts, funktion i H-mol: $D^{\flat 5}_{5\sharp}$ der videreføres til kadence i H-mol t. 56.

Klaverets *efterspil* er ændret i forhold til det oprindelige ostinatomønster. T.

59 har C-dur i stedet for Fis (med grundtone og kvint, se f.eks. t. 4). Funktionen er neapolitansk Subdominant (Sn), selv om denne normalt ville have grundtonen e i bas og fordoblet. Desuden bringes t. 60 en H7 (i stedet for H med grundtone og kvint, se f.eks. t. 9). Sangen slutter med en H-dur, altså Tonika-variant (Tv).

På en usædvanlig måde har Schubert i sin musik direkte projiceret digtets spændingskurver. Specielt i 2. strofe forekommer en konsekvent synkronisering af dynamik, klangfarve og tonehøjde til belysning og fortolkning af de stigende og faldende intensitetsbølger. Det mere objektivt beskrivende afstedkommer ingen dynamiske bevægelser, men for hvert skridt mod angsten vokser det musikalske i store emotionelle åndedrag: først i to mindre bølger, siden i én større.

I den klanglige udvikling har Schubert med genial anskuelighed symboliseret det væsentligste aspekt i dette drama: hvor digteren tror at se sin egen skikkelse (på det absolutte kulminationspunkt t. 41/42 i 2. strofe) forvandler den oprindelige Fis-7 akkord sig til sit tritonusbeglættede spejlbillede = klang C7, som en konsekvens af den gradvist forøgede klangspænding.

Det er belysende for Schuberts klassiske formbevidsthed, at han lader denne centrale tritonusomtydning komme til udtryk også i 3. strofe, men i varieret form: i t. 51 videreføres en brat indtrædende, dramatisk understreget (før sangstemmens sidste kulminationspunkt) G7 som sin tritonusbeglæg-

tede »dobbeltgænger« Cis-altereret.

Indførelsen af satsens første subdominantiske funktion i t. 54 og Sn i t. 59 bringer en kodal afbalancering af 1. og 2. strofes stærke betoning af dominantregionen. Samtidig bringes en sidste afdæmpet reference til højdepunktets idé: også i t. 59 »erstatte« en C-dur en akkord med grundtone fis.

Ligesom 3. strofe indeholder et spørgsmål: »Was äffst du . . .?«, således antyder Schubert i sit efterspil et musikalsk spørgsmål, nemlig om den sidste akkords funktion. I t. 60 bringes H7 som bidominant til Subdominanten, E-mol. Den afsluttende H-dur kan naturligvis høres som Tv (som anført), men lidt af spørgsmålets spænding står tilbage: kunne vi – på baggrund af harmoniseringen t. 60/61 – høre denne afsluttende H-dur som Subdominantens Dominant, repræsenterende en dominantisk spænding, som spørgsmålet i teksten ubesvaret?

*Ernst Ludwig Kirchner: Markedsplads med rødt tårn. 1915. – »Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen . . .« Kirchners billede er et eksempel på, hvordan en ekspressionistisk maler udtrykker individets angstprægede følel-
sestilstand ved at opløse og forvrænge det naturalistiske byrum.*



Dobbeltgænger

– en klar-høring af Schubert/Heine: Der Doppelgänger

Ved Peter Kjærulff



Klarhøring kan kort betegnes som en parallel til den mere kendte evne *klarsyn*. Som man ved *klarsyn* ser energier og billeder omkring et menneske (aura) kan man med *klarhøring* »se« billeder, der rent faktisk kommer ud af musik. Det, jeg beskriver nedenfor, er altså ikke mine *fantasier* på baggrund af mu-

sikken, men nærmest en »film«, der rulles op, en billedsekvens, der er 4-dimensional, dvs. billederne er samtidig symboler, de indeholder følelser efter samme opskrift som drømmesymboler. Den række af mørke huse, jeg f.eks. ser i starten, et enkelt vindue er oplyst, betyder: »livet er håbløst, det er hos de andre, det hele foregår.«

»Filmen« er så tydelig, at jeg ville kunne lave en regulær scenografi på baggrund af billederne.

1. vers

Forspillet starter med at udsende en regulær sort farve, altså en synlig farve, der samtidig er »psykisk sort«. Ved ordene »Still ist die Nacht« bliver det klart, at det er en indre håbløshed, der får gaderne til at virke endnu mere stille, end de er.

Ud af musikken kommer et billede af en række mindre huse, hvor et enkelt vindue er oplyst. Dette er der ikke basis for i musikken, det må være Fischer-Dieskaus indre billedverden, der ubrudt formidles gennem stemmen. Dog er der en basis i Heines digt. Det føles utroligt, at Fischer-Dieskau kan fastholde billedet af husene, samtidig med at han udtrykker denne sorte klage. Ved anden linie er der blevet tændt

lys i endnu et par vinduer, og ved »wohnte mein Schatz« trækkes ordet »mein« ud, det drejes hårfint, således at det virker som om sangeren aldrig har været derinde, som om der aldrig har været tale om »hans pige«, men om en fjerntilbedelse. Vi er vidner til en dobbeltkval: hun er væk – og hun »har aldrig været der«.

Det lille efterspil efter anden linie spilles af Gerald Moore således, at der næsten er tale om en fysisk virkning i maveregionen, en »krympen sig« af uudholdelig kval.

»Sie hat schon längst . . .«: ordet »längst« trækkes en anelse ud, det får en anden betydning end det tidsmæssige, der er tale om en slags »mindernes rundvisning«, som hvis man besøger en bombetomt, hvor ens barndomshjem lå for 40 år siden. At huset stadig ligger der, udtrykkes med en dybt resigneret følelse, der ikke er foragt, men ligner den: at huset ikke er i ruiner, nu da pigen er væk, er egentlig en slags fornærmelse mod hans kærlighed til hende. Som om han godt er klar over, at dette måske er at drive sorgen lidt for langt ud, breder der sig et slags smil ud under ordene »demselben Platz«: et kærligt, mindernes sorgfulde smil, der i en ultrakort fremtoning lader os set et hus

med vedbendranker i aftenbelysning (lygte over døren) – damer i lange smukke kjoler ankommer sammen med deres kavalere i hestetrukne vogne (vognen kommer udefra og kører *mod* sangeren). Der skal være selskab – ikke festligt, men inderligt, den slags selskaber, I ved nok, hvor kunstens muser flokkes om husets værtinde, der i henseende til skønhed ikke står tilbage for nogen af muserne.

Det sorgmuntre smil gentages af Gerald Moore i den lille slutvending, der før gav mavekrampe.

2. vers

Men pludselig: billedet spoles: der står nogen og ser på det samme hus. Opdagelsen kommer, ledsaget af en indre chok-effekt, som om visionen hele tiden fornægter sig selv – dette her kan ikke være rigtigt. Ved sætningen »und starrt in die Höhe« bryder forurettelsen over denne formastelige indtrængen på »privat sorg-område« igen: »det er *mig*, der står og klager – væk, kan han komme væk!« Nu bliver det kompliceret, for *bagved denne forurettelse*, efterhånden som den bryder frem, ligger dog en gryende genkendelse, der udtrykkes som et inderlag – et lidt højere bevidsthedslag – inde bag ved selve opdagelsen: også *han* står og vrider hænderne i smerte.

»Mir graust es«: en let satanisk følelse i baghovedet (»hæ, hæ, egentlig ved jeg godt, at det er mig, der står der, men jeg vil ikke indrømme det over for mig selv«) bliver straks sat på plads i den rigtige sammenhæng (uden den sa-

taniske latter), idet månelysen faktisk viser, at det er sangeren selv, der står der. At melodilinen løftes en sekund på »Gestalt«, føles som en fra Schuberts side let teatralisk effekt, som om Schubert kender det selvdestruktive element fra sin egen tankeverden. Fischer-Dieskau formår at give effekten gru, mens Schubert synes at have tænkt: sådan komponerer man noget, der skal lyde grufuldt. Kombinationen af disse følelser har en slags fuldent virkning: gruen bliver reel, idet selvdestruktion er en gru, man ikke bør spøge med.

Heine står i baggrunden og har en vis ironisk distance til det hele.

3. vers

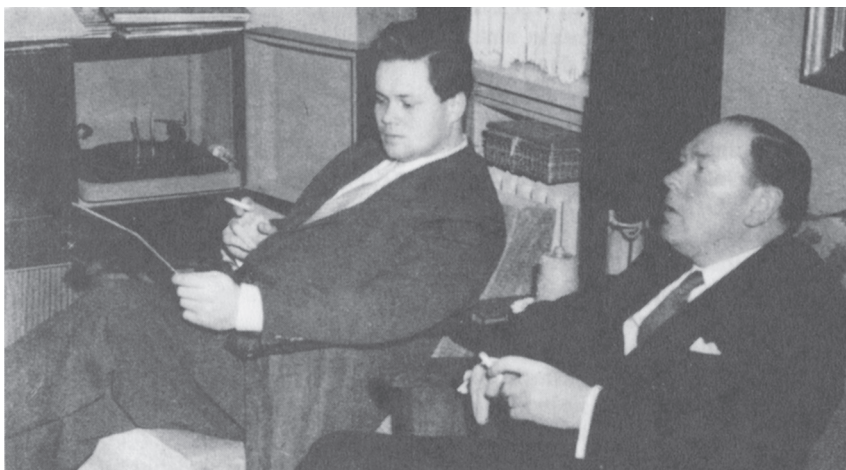
Herefter indledes en håbløs kamp med gespenstet. Men da spøgelseset jo er in-

den i sangeren, er kampen afgjort på forhånd: han opdager, at han ved sin repetition af gammel kval egentlig gør nar ad sig selv. Da han må opgive at fastholde sin ret til at minde hvordan han i gamle dage stod her og vred hænderne, breder der sig et slags forsonende smil over det hele: »nu må man heller ikke have lov til at have det ad Helvede til længere, hva' fa'en er meningen.«

Og dur-slutningen bekræfter – og afrunder denne rejse ind i selvdestruktionernes spejl-univers.

Denne lied fra Schuberts *Schwanengesang* findes i mange indspilninger. Analysen her refererer til en bestemt indspilning med Fischer-Dieskau og Gerald Moore fra omkring 1964 (EMI 063-00222).

Dietrich Fischer-Dieskau og Gerald Moore lytter til plader.



Anmeldelse

Amerikanske toner

Steven Halpern, Louis Savary: *Lyd – musik og din sundhed*. Strubes forlag, 1986. Kr. 198,-.

»Vi bruger aspirin – hvorfor så ikke bruge musik« lyder ét af de mange fyndord i bogen »Lyd – musik og din sundhed«. Citatet er karakteristisk for bogen. Forfatteren, som selv komponerer new-age-musik og bl.a. fungerer som musikterapeut, beskriver og vurderer musik ud fra kriteriet, om den er sund eller usund for menneskets krop, sind og ånd. Lyd – og derunder musik – er iflg. Halpern sund og *nærende*, hvis den bidrager til at bringe os i harmoni med os selv og naturen gennem afslapning, healing og velvære. En passende *lyddiæt* vil – som f.eks. en helsekostdiæt – kunne hjælpe det enkelte menneske til at »holde sig i tip-top form og være strålende sund«, påstår Halpern.

Og dermed er bogens meget amerikanske toner slået an: nyd din new-age musik i passende doser morgen og aften, og du vil blive sund og få succes!

Bogens indhold er ikke epokegørende nyt. Under henvisning til utallige autoriteter (Dr. dit og dat) og forskningsresultater opregnes de skader, som *lydforurening* påfører krop og sjæl. Det er til tider ganske underholdende at læse Halperns (garanteret velmente) råd til den støjplagede gennemsnitsamerikaner, f.eks.: hvis du får hovedpine af dit TV-apparats højfrekvente summelyd, så prøv et andet TV-apparat og se, om det hjælper!

Den sunde musik er iflg. Halpern kendetegnet ved, at vi ikke er i stand til at genkende den eller synge med på den. Den indeholder ingen melodier eller inciterende rytmer. Derimod en del »hvid lyd«, som er lyden af vandfald, vind, regn, bølgebrus o.a. Halpern har selv komponeret adskillige musikstykker til musikterapeutiske formål, og de nævnes og anbefales uafsladelig i bogen. Han omtaler forskellige teknikker til at afhjælpe stress og psykiske traumer, f.eks. guidede fantasirejser. Musikkens helbredende muligheder over for kræft, epilepsi og andre sygdomme beskrives kort. Også metoder til lynhurtig og effektiv indlæring (superlearning), hvor musikken skal stimulere både højre og venstre hjernehalvdel, nævnes. Hele tiden understreges det, at musikken må være så tilpas uinteressant, at man ikke fanges ind af selve musikken og dens univers.

En sidste del af bogen beskriver, hvordan musik og toner hænger sammen med »åndelige og helbredende bevidsthedsstadier«. Lydmeditationer og forskellige måder at messe på udgør bogens sidste sundhedsrecepter.

Halpern bruger mange ord. Jeg vil forsøgsvis koge indholdet ned til: sørg for at få ro og fred, når du trænger til det og lyt til den musik, du har lyst til.

En dårlig oversættelse og utallige henvisninger til amerikanske forhold gør bogen tung at komme igennem.

Marianne Bentsen

Anmeldelse

Den rytmiske børnesangbog

Den rytmiske børnesangbog. 66 sange af, med og for børn. Red. Erik Lyhne, Michael Madsen og Karen Rønne. Forlaget Lyren, Haslevej 21, 8230 Åbyhøj, 06 15 80 30. 136 s. ill., kr. 87,-. Brugsbånd 2×21 min., kr. 49,-.

Der udsendes mange plader og sangbøger for og af børn i disse år. Det er især musik, der har sit udgangspunkt i den såkaldte »rytmiske« musikkultur, der har vundet indpas både i børneinstitutioner og skoler. Og dette hænger bl.a. sammen med, at der efterhånden findes mange dygtige musiklærere og -pædagoger rundt omkring i landet, som forstår at bruge den rytmiske musik i pædagogisk øjemed og i bedste fald inspirere børnene til selv at lave musik.

Børnesangbogen fra 1983 indeholdt mange af disse nye børnesange, og jeg har personligt brugt dem flittigt sammen med børn og unge. Derfor har jeg også med stor forventning set frem til udgivelsen af efterfølgeren: Den rytmiske børnesangbog.

Bogen indeholder både nye og gamle sange af bl.a. Lotte Kærå, Bernhard Christensen og Leif Falk, men hovedparten af sangene er lavet af og med børn.

Den henvender sig til børn i alderen 0–14 år, og er delt op i afsnit med hverdagssange, vrøvlesange, sanglege og karnevalssange. Teksterne handler om børn og voksnes liv til hverdag og fest. Flere af sangene er fra Afrika og Cari-



Ill. fra bogen. Foto: Arne Kjær.

bien, her forsynet med nye danske tekster.

Til de fleste af sangene er der separat becifringsskema og forslag til trommerytmer. Desuden er der sammen med sangbogen udgivet et brugsbånd, som indeholder alle de sange, der ikke tidligere er indspillet. Båndet er indspillet af en gruppe børn og voksne sammen.

Som nævnt er en stor del af sangene skrevet af børn. Disse giver sammen med illustrationerne (fotos og børnetegninger) et godt indtryk af børns egen fantasiverden og af deres glæde ved at udtrykke sig musisk ved leg med ord, toner og rytmer. Melodimaterialet er naturligvis meget lig de melodier, børn er vant til at synge og høre, og kommer helt på højde med mange af de sange, voksne laver for børn. Dog synes jeg

ikke, de alle har lige stor brugsværdi for andre. Bedst er de sange, der lægger op til at man digter videre, improviserer med sang og bevægelse og måske udvikler nye lege- og dansevariationer. Og dette er ifølge forordet også netop intentionen. En god børnesang, står der i forordet, kan være svær at fastholde på tryk, for den udvikler sig hver gang den bliver sunget og danset. Og sangene i bogen er ikke ment som færdige opskrifter, men de kan måske inspirere flere til at lave egne sange.

Ud over børnenes egne sange indeholder bogen også mange gode sange skrevet af voksne. Der er nogle meget iørefaldende og dejlige karnevalsange til de lidt større børn – flere af dem kan også bruges af voksne karnevalsgrupper! Til de mindre børn synes jeg især der er mange gode bevægelsessange, som appellerer til børns fantasi, både sangmæssigt og bevægelsesmæssigt.

Den rytmiske børnesangbog, som er støttet af Statens Musikråd og Dansk Musikerforbunds Gramex midler, er redigeret af Erik Lyhne (seminarielærer), Michael Madsen (musikpædagog) og Karen Rønne (seminarielærer).

Alle tre har gennem en årrække været aktive som undervisere inden for området børn og musik og har herigenom et bredt erfaringsgrundlag i udvælgelsen af materiale til en sangbog.

De udvalgte sange er hovedsagelig førsteudgivelser, og jeg synes, der er megen inspiration at hente i samlingen. Jeg har selv anvendt flere af sangene både i børne- og voksengrupper og synes både bog og bånd er værd at anskaffe til skoler og institutioner og alle, der arbejder med børn og musik.

Birte Zander

Anmeldelse

Music and Health

Music and Health. Edited by Even Ruud. Norsk Musikforlag A/S. N.M.O. 9754, 1986. 196 s.

Dette er en samling af indlæg i forbindelse med MUSIC AND HEALTH konferencen afholdt i Oslo 4.-6. nov. 1985. Af de 13 »lectures« er der 11 på engelsk, 1 på tysk og 1 på fransk. Efter hvert indlæg er der litteraturhenvisioner, hvilket øger informationstætheden i dette i forvejen koncentrerede værk.

De deltagendes bidrag bærer præg af trang til fra hjertet at informere om erfaringer i forbindelse med musikterapi. Vi får et spektrum af synspunkter og oplevelser, fra musik-æstetik til anatomiske analyser af den menneskelige hjernes forhold til lyd, påvirkninger, opfattelse m.v. Ind imellem suppleret med talrige andre erfaringer, spørgsmål og henvisninger til forskningen inden for musikterapi-området i det hele taget.

Noget af det, der gør mest indtryk på mig, er de indflettede »case-stories«, som demonstrerer musikkens karakter af et fællesmenneskeligt sprog, der på grund af den manglende associationsbelastning, som ord giver, magter at nå ind bag barrierer i sindets dybder. Musikterapeut Tom Næss fra Østlandets Musikkonservatorium i Norge fortæller om 8-årige Mathias, der er spastisk lammet og så at sige ikke kan bevæge sig. Han kan dårligt holde sit hoved oprejst. Men ved at lade nogle få bevægelser, som Mathias er i stand til at udføre,

medføre f.eks. slag på tamburin, vækkes drengens opmærksomhed om bevægelsens virkelighed, og interessen for nye bevægelser stimuleres. Efter 2 års arbejde med terapi en gang om ugen, kan Mathias bevæge begge ben og f.eks. slå på tambourinen med fødderne. Processen går så videre med gå-træning efter de samme principper.

Isabelle Frohne, gestalt og musikterapeut fra Hamburg Musikhochschule beretter om 18-årige Jörn, der har været i terapi i 9 år. Jörn er grænsepsykotisk og har sin egen indre verden, hvor forskellige lande bekriger hinanden og angriber ham. En mægtig fantasi, der er lukket inde, resulterer i voldsomme anfald af skyldfølelse, aggression og følelsesmæssige lammelser. Ved at oversætte de indre kampe og følelser til lyd, til musik, lykkes det at få en dialog i gang med Jörn. Hans indre univers får en parallel i den ydre verden, og via denne »bro« stabiliseres patientens tro på sin egen ret til at være til.

Bogen MUSIC AND HEALTH forekommer mig at være et væsentligt dokument for enhver, der beskæftiger sig med musik og kommunikation, og alvoren og sagligheden i samtlige indlæg har netop den for mig at se sundeste virkning: der er en masse, vi ved – og en masse, vi ikke ved – og sulten efter ny viden inden for dette væsentlige område er umådelig. Interessen og engagementet breder sig umiddelbart til læseren.

Bidragyderne kommer fra Norge, Danmark, England, Tyskland, Italien, Sverige og Frankrig – musikterapeuter, filosoffer, musikere og psykologer – alle med årelang erfaring bag sig.

Peter Kjærulff

Anmeldelse

Rachmaninoff på verdensplan

Rachmaninoff:

Samtlige værker for 2 klaverer:

Fantasie-Tableaux op. 5 (Suite nr. 1)

Russisk rhapsodi

Suite nr. 2 op. 17

Prelude cis-mol op. 3,2

Symfoniske danse op. 45

For klaver 4 hændigt:

Romance G-dur

Six Morceaux op. 11

Polka Italienne

*For klaver 6 hændigt:**

Vals og romance

Ingryd Thorson og Julian Thurber

(* med David Gardiner)

PAULA 46+47 (dobbeltalbum) kr. ca. 220,-.

»Kassér alle tidligere optagelser«, skal CBS' teknikere ifølge rygtet have sagt, da de i 1965 hørte Bernsteins koncert-opførelse af Carl Nielsens tredje symfoni. Da havde man netop afsluttet optagelserne af pladeversionen. Da jeg satte Rachmaninoffs 2. suite med Thorson og Thurber på pladespilleren, fik jeg lyst til at smide alle mine tidligere versioner ud af vinduet: Ponti/Leonardy, Ashkenazy/Previn og Martha Argerich med partnere. Jeg havde aldrig hørt noget lignende.

Og så bor de her i landet.

Ingryd Thorson og Julian Thurber er englændere, men ansat som repetitører

ved Den kongelige Ballet. De har boet i Danmark i en del år, men har kun givet få koncerter. Den, der har hørt deres version af »Le Sacre du Printemps«, vil formodentlig stadig kunne føle håret rejse sig på hovedet, og deres 2 radiotransmitterede Rachmaninoff og Ravel recitals blev overværet af en totalt pakket Nikolaj kirke.

Nu har det lille danske pladeselskab PAULA kastet sig ud i et prisværdigt projekt. Her foreligger samtlige Rachmaninoff-værker, og i disse dage optages Ravels samlede produktion for 2 klaverer og 4 hændigt klaver. Og repertoire er jo hermed langt fra udtømt.

Her er tale om klaverspil på verdensplan. Både Thorson og Thurber har lange og omfattende uddannelser bag sig (London, Moskva, Warszawa), men dette garanterer jo ikke i sig selv fantasi, indlevelse og kraft. Og »power« er der her, så man flyver tilbage i sædet. Det eneste alternativ, jeg kan forestille mig, er Rachmaninoff og Horowitz sammen, noget, der beklageligvis aldrig blev optaget. Det ville nok have været noget i retning af en »gudernes jam-session« – en ørefryd, der kun ville mangle netop det, der er Thorson og Thurbers måske største aktiv: de spiller stort set, som var de én person.

Dette, somme tider næsten telepatisk, partnerskab lukker op for dybder i musikken, jeg ikke før har hørt forløst. Ashkenazy/Previn kommer til at lyde som en stor og en mindre stor pianist, der hygger sig sammen; Ponti/Leonardy går helt bag af dansen, og den fornemste konkurrent: Argerich/Freire (Suite nr. 2) har med deres gnistrende temperament næsten for meget »ild i røven«.

Thorson og Thurber spiller mindst



S. Rachmaninoff, 1909. »Den specielle sødme/smerte-blanding i Rachmaninoffs melodier giver med ét hans uudgrundelige smil et anstrøg af tibetansk buddhistisk mystik.«

lige så virtuost som samtlige andre, men i modsætning til f.eks. Argerich/Freire breder de klangerne ud, således at man ikke hører suite nr. 2 som en ekstatiske »performance«, men som den dybt visionære musik, den er.

Rachmaninoff er efter min mening en »belastet« komponist – alt for mange har spillet den anden og den tredje klaverkoncert og preludiet i cis-mol op. 3,2 alt for mange gange. Men den, der har hørt komponistens store korværk, »Russisk påskevesper« op. 37, de Symfoniske Danse eller »De dødes Ø«, vil aldrig kunne vende tilbage til ideer om Rachmaninoff som en slags Hollywood filmkomponist. Hvad der i dårlige udførelser får hans melodik til at ligne sentimental underholdning – og hans portræt til at minde om en karseklippet standardamerikaner – får hos den ægte musiker en helt anden drejning. Den specielle sødme/smerte-blanding i de bedste af Rachmaninoffs melodier giver med ét hans uudgrundelige smil et anstrøg af tibetansk-buddhistisk mystik.

Hvad er han for et menneske, han, der spænder over det gadedrengeagtige (Polka Italienne) og det dybt filosofiske (Symfoniske Danse)? Det lukker Thorson og Thurber op for med alle registermuligheder og kombinationer:

Vi får russiske folkeeventyr og festfyrværker i den Russiske Rhapsodi. Stemningsfortættede natfarver i Fantasia-Tableaux op. 5 (Suite nr. 1) – spillet så intenst, at jeg mindedes Glieres store tredje symfoni »Ilya Murumetz«, hvor det i andensatsens »fortryllede skov« vimler med eksotiske fugle. Og fejende russisk livsglæde i valsen fra suite 2. De 6 stykker op. 11 for 4 hænder er de mest farverige af småstykkerne, og de spilles med en veloplægthed og humor, der trækker alle nuancer frem: fra »troll op af æsken-narrestreger« i scherzoen til folkefeststemninger i »Slava«.

Og hvis nogen er trætte af at høre preludiet i cis-mol, så skulle de prøve denne version.

Det, der ifølge Thorson og Thurber selv, er lykkedes bedst for dem, er de Symfoniske Danse. Værket har op. 45 og er Rachmaninoffs sidste. Det er et bredt anlagt, også i 2 klaver versionen, orkestralt værk med filosofiske og livsvise dybder. Her er det Thorson og Thurbers styrke, at de kan spille og lytte som med ét åndedrag, og er man tidligere blevet imponeret over deres forrygende virtuositet og klangans, så lytter man her med en alvor og intensitet, der bekræfter deres egen opfattelse: her afrundes vandringerne gennem Rachmaninoffs univers, sådan at man ser tilbage på et helstøbt, med kærlighed kortlagt portræt af en af klaverlitteraturens mest spændende skikkelser.

Pladerne klinger pragtfuldt og forventes senere også udsendt på CD. Med omkring 30 minutters spilletid på hver side får man også i den henseende valuta for sine penge.

Peter Kjærulff

Bestillingskupon på næste side



Tidligere Modspil numre

- 36 Musik og magi
- 35 Sangen har vinger
- 34 Populær-rock
- 33 Opera, musical, operette
- 32 Veje til musikoplevelsen
- 31 Romantikkens genkomst?
- 30 Musik over grænserne
- 29 Musik og billede
- 28 Musik og dans
- 27 Musikalitet
- 26 Musik og ny teknologi
- 25 80'ernes musikhistorieskrivning
- 24 Holistisk musikforståelse
- 23 Latinamerikansk musik
- 22 Kvinder og musik
- 21 Musikterapi (udsolgt)
- 20 Amatørkorsangen i bevægelse
- 19 Musik og psykoanalyse
- 18 Blandet indhold



Undertegnede bestiller hermed:

- stk. abonnement årg. 87 (nr. 35-38) kr. 128,- inkl. moms og porto
- stk. RABATTILBUD: årg. 84, nr. 23-26: kr. 98,- inkl. moms og porto
- stk. RABATTILBUD: årg. 85, nr. 27-30: kr. 98,- inkl. moms og porto
- stk. RABATTILBUD: Nr. 23-30 kr. 175,- inkl. moms og porto
- ex. af MODSPIL nr. _____
(Pris pr. nummer kr. 35,- inkl. moms, ekskl. porto)

Navn _____

Gade/vej _____

Postnr. _____ By: _____

BREV

Postbesørges
ufrankeret
Modspil
betaler
portoen

840

Modspil

Forlaget Rhodos
Strandgade 36
DK-1045 København K

Bogliste

Politikens Jazzleksikon, koordinering Kjeld Frandsen, Peter H. Larsen og Ib Skovgaard. Politikens Forlag, Kbh. 1987, 312 s. ill. kr. 228,-.

Jazzen er død, sagde man for bare ti år siden, men jazzen er immervæk spillevende, både herhjemme og i udlandet. Over 10.000 navne markerer sig i Politikens Jazzleksikon. Det er først og fremmest jazzkyndige fra dagspressen, radio og tv, der står bag leksikonet – det første opslagsværk om jazz på dansk siden »Jazzens Hvem Hvad Hvor«.

Mogens Wenzel Andreassen: *De Fem*, Milij Balakirev, Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov. Engstrøm & Sødning, Kbh. 1987, 99 s. ill. kr. 100,-.

Tredie bind i forlagets musikbibliotek er en lille men meget sober og oplysende indføring i »De Fem« – et uomgængeligt begreb i den russiske musiks historie. Foruden korte biografier og musikalske karakteriseringer rummer bogen en selektiv diskografi og en kort bibliografi.

Gads Musikleksikon, redigeret af Søren Sørensen, John Christiansen og Finn Slumstrup. Gads Forlag, Kbh. 1987, 792 s. ill. kr. 798,-.

Ny udvidet to-bindsudgave af Gads Musikleksikon, der som bekendt omfatter alle former for musik i den vestlige kultur fra middelalderen til i dag. Der er lagt stor vægt på nordisk musik, og der gives udførlige oplysninger bl.a. om alle nulevende danske komponister.

John Reed: *Schubert*. Dent, London, 1987, 315 s. ill. Pris: £ 14,95.

Glimrende kritisk biografi med integrerede gennemgange af Schuberts musik – af forf. til »Schuberts Last Years«. – Endnu et bind i den populære engelske serie *Master Musicians*. – I samme serie er også for nylig udkommet Dennis Mathew's bind om *Beethoven*.

Neil Leonard: *Jazz – Myth and Religion*. Oxford University Press, New York 1987, 221 s. Pris: \$ 16,95.

Indføring i jazzens univers.

Jeremy Tambling: *Opera, Ideology and Film*. Manchester University Press, 1987, Pris: £ 25.

Spændende bog om operafilm med provokerende synspunkter. Bogen inddrager franske semiologiske og kritisk-feministiske synspunkter. For forf. er operafilmen et medie, der i høj grad cementerer operagenrens borgerlige værdier.

Peter Bastian: *Ind i musikkert – En bog om musik og bevidsthed*. Gyldendal/PubliMus 1987. 206 s. kr. 248,-.

Bogen omtales i interviewet med Peter Bastian i dette nummer.

Musik in Denmark, red. Knud Ketting, overs. Michael Chestnutt. Udg. af Det Danske Selskab. 112 s. hft. ill. 1987. Kr. 128,-.

Bogen indeholder flg. artikler: Jan Jacobi, om dansk kompositionsmusik; Tom Buhmann, om folkemusik; Stig Mervild, om populærmusik; Ib Skovgaard, om jazz; Flemming Madsen, om rock; Jens Brincker, om musiklivet i Danmark i dag; Henning

Bro Rasmussen, om danske musikuddannelser.

Rapport om Paynter-projektet. Et samarbejde mellem skolernes musikundervisning og et symfoniorkester. Udg. af Århus Kommunale Skolevæsen og Aarhus Symfoniorkester 1987. Redaktion ved arbejdsgruppen og cand. phil. Birthe Skytte. Rapporten giver bl.a. et indblik i både elevers og læreres udbytte af denne forsøgsordning. – Bogen sælges hos: Kommune Information, Sønder Allé 8, 8000 Århus C. Tlf. 06 13 65 00.

Forfattere i dette nummer:

Hanne Tofte Jespersen: arbejder med et kandidatstipendieprojekt på Kbh.'s Univ. om musikfaget i gymnasiet. Medlem af Modspils redaktion.

Peter Kjærulff: forfatter, musiker. Medlem af Modspils redaktion.

Birthe Zander: seminarielærer i musik. *Valdemar Lønsted*: adjunkt i musik og fransk ved Roskilde Katedralskole.

Arne Kjær: cand. phil. i musik. Medlem af Modspils redaktion.

Ulla Ryum: forfatter.

John Frandsen: organist, komponist.

Marianne Bentsen: cand. mag. i musik og tysk. Medlem af Modspils redaktion.

Fuzzy: komponist, musiker.

Orla Vinther: docent ved Det jyske Musikkonservatorium.

Interviews:
PETER BASTIAN
ORLA VINThER

Historier om musik:
STELLA BY STARLIGHT
J. S. GOES TO HOLLYWOOD
POTATO HEAD BLUES
VIVALDI
DOBBELTGAENGEREN