

MUSIK ER BEVÆGELSE

Modspil

-de store ørers musiktidsskrift

Nr. 43

Oktober 1989

Tiderne Skifter



Indhold

1989 årgang 11 nr. 43

TEMA: MUSIK ER BEVÆGELSE

Leder: Music gives you a kick'	3
Rytmask center i Silkeborg: et eksperiment i musik og bevægelse. <i>Steen Nielsen</i>	4
ISADORA – musikken bliver synlig. <i>Peter Kjærulff</i> . ..	9
Musik er bevægelse. Interview m. Keld Fredens. <i>Hanne Tofte Jespersen, Ole Nørlyng</i>	17
Eurytmi – synlig tale og synlig sang. <i>Lotte Juul Lauesen</i>	21
»Ihr Mantel war so weit ...« om Mimi Scheiblaue. <i>Ingrid Oberborbeck</i>	26
Sansernes samspil. <i>Ole Nørlyng</i>	32

UDEN FOR TEMA

Teatret som undtagelsesfest. Interview m. Klaus Hoffmeyer. <i>Peter Kjærulff</i> , <i>Hanne Tofte Jespersen</i>	37
---	----

DEBAT

Læserbrev fra Morten Zeuthen	44
------------------------------------	----

ANMELDELSER

Vagn Holmboe: Danish Street Cries. <i>Kirsten Sass Bak</i>	45
---	----

Omslag: se side 13.

MODSPIL

– de store ørers
musiktidsskrift

Redaktion:

Hanne Tofte Jespersen, Arne Kjær,
Peter Kjærulff (ansvh. for dette nr.),
Ole Nørlyng, Ole Straarup.

Redaktionens adresse:

MODSPIL
% Tiderne Skifter
Sankt Peders Stræde 28 B, 2.
DK-1453 København K
Tlf. 33 12 42 84 eller 33 13 65 03

Løssalg: Kr. 55,00 inkl. moms og
porto.

Årsabonnement: 11. årgang (nr.
43-45) kr. 135,00 inkl. moms og
porto. Abonnenter uden for
Danmark ekskl. 22% moms plus
porto for forsendelse.

Tidligere numre: Nr. 23-42 kan
bestilles hos Tiderne Skifter.

Annoncepriser: $\frac{1}{1}$ s. 1600 kr., $\frac{2}{3}$ s.
1100 kr., $\frac{1}{2}$ s. 850 kr., $\frac{1}{3}$ s. 600 kr.,
 $\frac{1}{4}$ s. 300 kr.

ISBN: 87 7445-386-6

ISSN: 0105-9238

Produktion: Tiderne Skifter,
København

Music gives you a kick'

Musik er både noget åndeligt og noget fysisk. At spille, er på én gang en fysisk handling og en åndelig proces. Dette – musikkens dobbelthed – gør den til en nøgle for forståelsen af, hvorledes vi mennesker opfatter og oplever.

Adskillelsen mellem krop og ånd – gennemtrængende som den er i den vestlige kultur – har betydet, at vi i vid udstrækning ikke har taget musikkens fysiske aspekt særlig alvorligt. Da man satte stole ind i koncertsalen, kanoniserede man den åndelige musikoplevelse som den mest gyldige. Om ikke andet så har de sidste tredive års rockmusik lært os, at det betød en begrænsning.

Musik er bevægelse har vi kaldt dette nummer af Modspil, en formulering, der illustrerer, at det denne gang handler om musikkens fysiske, kinetiske kraft, det, at musik får os til at bevæge os. Formuleringen er hentet fra et interview med neurologen Keld Fredens, og den markerer måske lidt provokerende, at det bevægelsesmæssige i musikken er fundamentalt. Samtidig med at disse synspunkter fremkommer, åbner man på Københavns Universitet for studiet af Dansens æstetik og historie. Dansen er (og vi har med vilje ikke ladet dette nummer handle om dans – se Modspil nr. 28) den mere eller mindre formaliserede og ritualiserede ordning af musikkens kinetiske kraft. Det er karakteristisk, at mens vi i årevis har kunnet studere billedkunst, musik og andre kunstneriske udtryk, så har man ikke før nu kunnet beskæftige sig med kroppens musisk/æstetiske udtryk. Hvad der engang var en enhed, blev adskilt og underlagt det analytiske studiums kritiske lup. Den musiske bevægelse kom ikke med, men med dansens placering på det humanistiske fakultet – og på Danmarks Højskole for Legemsøvelser – har vi synlige bevis for, at krop og ånd igen får lov til at blive oplevet som et hele. Musik og dans eksemplificerer i sin bedste form »enheden i den menneskelige erfaring og bevidsthed«.

Udover interviewet med Keld Fredens har vi ønsket at bringe bidrag, der hver på deres måde følger elementer til en mosaik om musikkens kinetiske dimension: fra eurytmien til den moderne bevægelsespædagogik – rytmikken. *Center for Rytmisk Musik og Bevægelse* er et eksempel på, hvordan man i den praktisk pædagogiske sammenhæng lader musik og bevægelse gå hånd i hånd. Og så en case story: Isadora Duncan – danserinden med »røntgen- ørerne« – der i sin dans synliggjorde musikkens kraft.

Go fornøjelse
redaktionen

Rytmask center i Silkeborg: Et eksperiment i musik og bevægelse

af Steen Nielsen, centerleder (foto: Leif Tychsen).

I en tid med nedskæringer og lukninger i uddannelsessektoren er det lidt af et mirakel, at en ny uddannelse er blevet etableret på Center for Rytmask Musik og Bevægelse i Silkeborg. Hvorfor var det nødvendigt? Hvad kan den bruges til? Og er der overhovedet en sammenhæng mellem musik og bevægelse?...

Skoletorvet i Silkeborg har gennem mere end hundrede år været centrum for mange af byens kulturelle aktiviteter, begyndende med Theodora Langs skoleverden, der strakte sig fra børneskole til seminarium. I dag er seminariet nedlagt, men inden for en radius af få hundrede meter fra Skoletorvets ørnespringvand finder man Th. Langs Skole, HF-kurset, VUC-centret, Den Kreative Skole – en nyskabelse, der tilbyder undervisning i alle kreative fag til børn og unge –, Den Rytmaskiske Aftenskole, medborgerhuset, biblioteket, to gallerier og det seneste initiativ: *Center for Rytmask Musik og Bevægelse*, til daglig kaldet Rytmask Center.

Baggrunden

Set fra de bevilgende myndigheders side har Centret haft en meget kort forhistorie: Undervisnings- og Kulturudvalget i Silkeborg blev kontaktet første gang i november 1984, og Amtsmusikudvalget og Statens Musikråd fik de første henvendelser i marts 1985. Men overvejelser om at skabe *et fagligt/pædagogisk miljø med en pædagoguddannelse og et efteruddannelsesprogram* havde været i gang siden 1977. I det år startede rækken af årlige Kucheza*)- kurser på Herning Højskole, og en gruppe lærere med tilknytning til Århus Friskole oprettede »Skolen for Rytmask Musik og Bevægelse«, som fungerede under fritidsloven. Gennem årene har lærere fra skolen i Århus undervist på Kucheza-kurserne, og fra 1978 blev der

via Det jyske Musikkonservatorium skabt forbindelse til andre af de kommende Centerlærere.

På et tidligt tidspunkt blev det klart, at mange lærere brugte Kucheza-kurserne til efteruddannelse på linje med f.eks. Vallekildestævnerne, og det satte gang i tanker om at skabe *et fagligt/pædagogisk miljø*, hvor flere kunne få udbytte af de metoder, der blev anvendt i undervisningen. I begyndelsen af 80'erne blev behovet for fagligt kvalificerede pædagoger på området formuleret fra mange sider, og tanken om *en egentlig pædagoguddannelse* begyndte at tage form. I 1984 kom de første RMU/VPC-kurser i Århus og Vejle amter, og RMU (Samrådet for Rytmask Musikundervisning i Danmark) fik i samarbejde med DMpF (Dansk Musikpædagogisk Forening) oprettet et 3-årig efteruddannelseskursus i Århus. Flere af de lærere, der underviste på disse kurser, hørte til i Kucheza/Århus Friskole- gruppen og/eller underviste på Det jyske Musikkonservatorium, og der blev på disse kurser høstet vigtige erfaringer i forbindelse med *efteruddannelse* af rytmaskiske pædagoger.

Kombinationen af en grunduddannelse og et efteruddannelsesprogram under samme tag er Centrets særkende, og at Centret derved er blevet en mellemting mellem et konservatorium og en efteruddannelsesinstitution er et udtryk for nytænkning, ikke for uklarhed i begreberne.

I 1984 blev der etableret en særdeles effektiv arbejdsgruppe, og efter en ihærdig indsats blev der skabt



tilstrækkelig balance i trekanten stat-amt-kommune til at efteruddannelsesprogrammet kunne løbe af stabelen i 1987, og i 1988 indledtes en 4-årig forsøgeperiode med 20 studerende på grunduddannelsen.

Grundlaget

Det er et specielt dansk fænomen at betegne visse ikke nærmere definerede musikformer som »rytmiske«, og udtrykket er af musik- politisk oprindelse. Det blev skabt i begyndelsen af 70'erne, da det handlede om at etablere en fællesfront mod den »klassiske« musik i kampen om de sparsomme midler fra statskassen. Problemet er naturligvis, at betegnelsen bygger på en negativ definition (den musik, som *ikke* er klassisk), og i virkeligheden egner den sig ikke til andet end at slå hinanden oven i hovedet med, f.eks. ved tildeling af bevillinger og oprettelse af faste stillinger. Når vi kalder institutionen »Center for Rytmisk Musik og Bevægelse«, afspejler det derfor den musikpolitiske situation i Danmark; når vi skal beskrive grundlaget for Centrets arbejde, har vi en anderledes præcis forklaring: vi ønsker at udvikle *samværsformer, der på et kropsmotorisk grundlag forener*

bevægelse, sang og spil i en improvisatorisk udtryksform.

For mit vedkommende er inspirationen til at ligestille musik og bevægelse i undervisningen kommet fra Afrika. Her er der tale om at betragte de to aktiviteter som to sider af samme sag, og i bogen »Mennesker og Musik fra Afrika« har jeg redegjort for denne tætte forbindelse. Det betyder imidlertid ikke, at Centret udelukkende beskæftiger sig med afrikansk musik: der er ingen geografiske begrænsninger i den definition af samværsformer, der indgår i Centrets idégrundlag. På den anden side er afrikansk og afroamerikansk musik i dag kernen i en reelt verdensomspændende musikkultur, så de vejer naturligvis tungt i uddannelsen.

En anden væsentlig inspiration kommer fra Bernhard Christensen og Astrid Gøssels arbejde siden 30'erne. Deres ideer er i et vist omfang taget op på friskoler og i småbørnspædagoguddannelserne, men er af forskellige grunde blevet meget overset i de etablerede undervisningssystemer (folkeskole, gymnasier m.v.).

Endelig kan Centrets arbejde ses i en overordnet sammenhæng med de holistiske anskuelser om vær-

dien i at mennesker udvikler deres udtryksmuligheder.

Bernhard Christensen

Gode dansere og gode musikere har et fælles grundlag, hvad enten de har erkendt det eller ej. På dette grundlag kan man med godt udbytte erhverve de specialiserede færdigheder inden for dans og musik, som det tager mange år at udvikle, men det er naturligvis ikke sådan, at fordi man danser godt, spiller man også godt og omvendt. Jeg skal nedenfor komme tilbage til nogle af de overvejelser, vi gjorde os om dette grundlag, da vi skulle udforme optagelsesprøverne til uddannelsen, og her indskrænke mig til at belyse nogle aspekter af det gennem et par citater fra Bernhard Christensens bog »Mit Motiv«.

Bernhard Christensen skriver: »Min mangeårige musikundervisning af børn har bekræftet mig i, hvor meget lytten i forbindelse med gentagelsesprocessen betyder for deres udvikling af gehør og hukommelse og for deres indlevelse og engagement i musik. ... Ved at støtte børnenes forkærlighed for det rytmisk-motoriske gentagelsesmoment ikke blot musikalsk, men også sprogligt og bevægelsesmæssigt erfarede jeg, at det samtidig udviklede variationsmomentet (improvisationen) hos dem.« (s. 146).

Senere skriver han:

»... fra et sprog, hvis logik er rytmisk-motorisk bestemt, stærkt afhængigt af og byggende på spontane bevægelses- og åndedrætsfunktioner, ændres med alderen barnets sprog i retning af en intellektuel, grammatisk-logisk udtryksform. Målet for min musikundervisning er at bevare helheden, ikke at fremme det ene på bekostning af det andet.« (s. 147)

... og endelig:

»Min mangeårige undervisning af vordende pædagoger, ... , har vist mig, hvor vanskeligt det er for voksne at genfinde og opleve den tabte rytmiske sans. Det er da også kun et fåtal, der kan løsrive sig fra det adfærdsmønster, de er opvokset i, og som med tiden

har givet dem en form for identitet, som de nødig vil miste. Jeg mener ikke, at vi i den vestlige kultur alene kan genskabe det rytmisk-motoriske element i dans og musik uden at lade os inspirere af de ikke-europæiske kulturer. Men det er ikke nok at lytte til og iagttage deres musik og dans, vort øjes og øres opfattelsesevne er farvet af opdragelse og vaner; det er med kroppen, med hele den menneskelige muskulatur, kort sagt den totale sansning, at vi må opleve disse kulturer, hvor den rytmiske sans endnu er en naturlig side af menneskets musikalitet.« (s. 152).

Det er givetvis et stort problem at løsrive sig fra adfærdsmønstrene. En vestafrikansk musiker gjorde engang opmærksom på, at vi har masser af oplagte lejligheder, som vi bare forsømmer. Som for eksempel når vi en klam vintermorgen står i en lille flok og venter på bussen. Hvis vi nu brugte ventetiden til at lave en trampedans, ville det være godt for samværet, sundheden og humøret foruden at vi fik bevæget os



og måske endda også improviseret nye trin og en sang til anledning. Men af en eller anden grund gør vi ikke den slags ...

Optagelsesprøven

I foråret 1988 indkaldte vi til optagelsesprøver til den 4-årige forsøgsuddannelse. Disse prøver skulle tilrettelægges meget præcist, fordi det indgår i forsøgets betingelser, at der ikke optages nye studerende, før det første hold har gennemført uddannelsen. Vi udviklede en sorteringsprøve, der byggede på det ovenfor omtalte fælles grundlag, og fik antallet af optagelsessøgende reduceret fra 55 til 39, som derefter kom til en bredt anlagt prøve.

Sorteringsprøven gik kort fortalt ud på, at de optagelsessøgende enkeltvis blev kaldt ind, hvorefter de

sammen med en instruktør gennemgik et forløb af 5-6 minutters varighed. Først blev der etableret en rytmisk gang, hvor der blev lagt mærke til helhedsbevægelse, underdelinger, armsving i krydsbevægelse og markering af efterslag. Herefter stillede instruktøren og den optagelsessøgende sig over for hinanden, og instruktøren klappede en række figurer i progressiv sværhedsgrad. Hver figur blev klappet to gange, hvorefter den optagelsessøgende fik to forsøg på at gengive den. Den afsluttende figur var dobbelt, idet den optagelsessøgende skulle fastholde sin figur, mens instruktøren klappede en modfigur. Under hele forløbet skulle kropsbevægelsen fastholdes.

Derefter fulgte en række foresungne fraser, som skulle gengives på samme vilkår som de klappede figurer. Til slut blev der etableret en klapfigur, som skulle fastholdes under en sang af 8 takters længde (komponeret til formålet). Når bevægelse, sang og klap fungerede, skiftede instruktøren til en anden stemme, og uden særskilt instruktion i andenstemmen byttede instruktør og optagelsessøgende stemmer.

Under hele forløbet blev der lagt mærke til, om kropsbevægelsen blev påvirket af de aktiviteter, og naturligvis om gengivelsen af klapfigurer og sangfraser var korrekt, og på dette grundlag blev der som nævnt udvalgt 39 til den egentlige optagelsesprøve. I denne indgik en gruppeprøve, hvor de optagelsessøgende blev delt i to hold. Hver hold blev delt i tre undergrupper, som lærte at sætte rytmer på percussion-instrumenter, en sang og en dans (det hele komponeret til lejligheden). Når det begyndte at fungere som en helhed, roterede de tre undergrupper mellem funktionerne, således at alle til sidst havde prøvet at synge, spille og danse. Endvidere var der prøve i skriftlig hørelære og teori, og individuelle prøver i dans til selvvalgt musik, selvvalgt sang til eget trommeakkompagnement, selvvalgt opgave på hovedinstrument, instruktion af selvvalgt opgave indeholdende musik og bevægelse, indstuderet sang til eget



akkompagnement på et akkordinstrument og prima-vista becifringspil på klaver.

Uddannelsen

Uddannelsen indeholder tre hovedfag, som alle er kompetencegivende. Det første er Sang Dans & Spil, som sigter mod at uddanne de studerende til at undervise i rytmisk musik og bevægelse i større grupper. Faget indeholder bl.a. dans, korsang og sammenspil og bygger på de mange koordinationsmuligheder, der ligger på dette område. Det andet hovedfag er sammenspilsledelse, som forbereder de studerende på de mange forskelligartede sammenspilssituationer, de vil komme til at lede efter uddannelsen. Det tredje hovedfag er undervisning i et hovedinstrument. Her er sigtet, at de studerende når frem til at spille kvalificeret og til at kunne undervise på deres instrument. De 20 studerende har fordelt sig som følger: sang (6), percussion (4), saxofon (3), klaver (2), bas (2), trommer (1), guitar (1) og harmonika (1). Der er knyttet en praktikordning til hovedfagene, så de studerende kan få undervisningserfaring, inden de afslutter uddannelsen.

Endvidere undervises der i teori og arrangement,

brugsklaver, brugssang, musikhistorie, pædagogik og undervisningslære og psykologi, bevægelseslære, bevægelse, sang og bevægelse samt rotation.

Der har ikke i denne korte præsentation af nogle aspekter af Centrets arbejde været mulighed for at gå i detaljer med idégrundlaget, uddannelsen, efteruddannelsen og andre af Centrets aktiviteter, men interesserede kan få nærmere oplysninger ved at henvende sig til Center for Rytmisk Musik og Bevægelse, Skoletorvet, 8600 Silkeborg, 86 80 20 22.

Litteraturhenvisninger:

Bernhard Christensen: Mit Motiv (København: Gyldendal, 1983)

Bogen om Gøssel (København: Gyldendal, 1981)

Björn Liedén: Det hele menneske (København: Høst & Søn, 1987)

Steen Nielsen: Mennesker og Musik i Afrika (Gjellerup: Systime, 1985)

Modpil nr. 27 Om Musikalitet (Marts 1985)

**) Kucheza er Swahili og betyder under ét »spil, dans og leg«.*



Foto: Lars Schødt Christensen

Isadora – musikken bliver synlig

af Peter Kjærulff

»Var det ikke hende barfodsdanserinden, der blev kvalt i sit halstørklæde?« – associerer mange ved navnet Isadora Duncan (1877-1927). *En danser med »røntgen-ører«* – det er imidlertid det indtryk, man får ved læsning af Frederika Blairs nye (1986) omfattende biografi om den legendariske danserinde. Citater fra denne bog samt fra Isadoras selvbiografi kædes her sammen med betragtninger over den paranormale evne *klarhøring*. Med klarhøring – en parallellevne til det mere kendte klarsyn – kan man høre »lyden bag lyden« – observere, at der inde i/bag musikken findes en faktisk latent energi, der kan registreres som billeder, farver, dufte og kraftmønstre. Var det en ESP (extra sensorial perception) evne, der lå til grund for Isadora Duncans danserevolution?

Året er 1895, stedet Chicago, og en totalt ukendt 18 årig ung pige søger med glødende begejstring arbejde hos teaterchefen Augustin Daly: »Jeg har opdaget dansen. Jeg har opdaget den kunst, som har været glemt i to tusinde år.«

Med geniets tillidsfulde selvsikkerhed overser hun, at det, der for hende er et spørgsmål om liv eller død, kun kan høres som en »talt sætning« af den formodentlig hovedrystende teaterchef. Men han antager hende, og dette markerer starten på noget, der kun kan beskrives som en danse-mæssig trykbølge: en altgennemtrængende bevægelsesreformation, der i format ligner Wagners revolution inden for teater og opera.

Dansen havde længe haft præg af stivnen og fantasiløshed, den havde ry som pauseunderholdning, og danserinder var i manges øjne det samme som »let tilgængelige« kvinder. Der lå i slutningen af det 19. århundrede en higen, en længsel, en frigørelsestrang på mange af livets områder, og da isen så endelig bryder, giver den fremvoksende kunstneriske bølge næring til talenter og genier. Nogle af disse synes nærmest født til denne situation, hele deres liv får

mening, idet de stiger på bølgen, og bølgen får ny næring på grund af dem.

Isadoras geni og hendes erobring af dansemæssigt udforskede landskaber ligner i mange henseender den revolution, der havde fundet sit centrum i Bayreuth. Også *hendes* grundlag var netop dette, der får »almindelige mennesker« som teaterchefen i Chicago til at ryste på hovedet: *det autodidakte genis uafrystelige autoritet*. Som hos Wagner, hvis musikalske sprog udspringer af en indre nødvendighed og ikke af en musik-arkitektonisk tradition – udspringer Isadoras bevægelser indefra: hun lytter – og så danser hun.

Wagners musik stod hyppigt på Isadoras program, hun var nær veninde med Wagners enke Cosima; og en af de få, der kunne udtale sig kritisk om mesteren i Cosimas påhør.

Som Wagner sprængte tonesproget, sprængte Isadora ballettens og dansens rammer, og uden hende ville den moderne dans med sin frie koreografi være utænkelig. Hvad der foregår indenfor og udenfor balletscenen i dag, kan i al væsentlighed (bortset fra den traditionelle klassiske ballet) udvise tråde, der går tilbage til Isadora.



Den 19 årige Isadora som fe i »En skærsommernatsdrøm«. De kunstige vinger gav hende næsten kvalme af foragt (1896, N.Y. Public Library).

Skuespilleren og scenografen Gordon Craig fortæller om sit første møde med fænomenet (1904):

»Hun kom frem mellem nogle forhæng, der ikke var meget højere end hende selv – hun kom frem og gik ned mod det sted, hvor en pianist sad med ryggen til os ved et stort flygel. Han havde netop fuldført et kort preludium af Chopin, da hun dukkede op og efter 5-6 skridt nåede flyglet. Hun stod ved siden af det, helt stille, man kunne måske tælle til 5 eller 8, og så lød Chopin igen, et andet preludium eller en etude – den blev spillet igennem og sluttede blidt – hun havde overhovedet ikke bevæget sig. Så et skridt til siden og musikken startede igen, idet hun begyndte at bevæge sig foran den og efter den. Hun bevægede sig bare, lavede ikke pirouetter eller noget af det andet, som Taglioni eller Fanny Elssler med sikkerhed ville have benyttet sig af. Hun talte sit eget sprog, hun var ikke en eller anden balletmesters ekko. Og hun skabte en bevægelse – hun bevægede sig på en måde som ingen nogensinde før havde set nogen bevæge sig på.

Dansen sluttede og hun stod helt stille. Ingen buk, intet smil – ingenting. Så starter musikken igen og hun løber fra den – så løber den efter hende – for hun kommer den i forkøbet.

Hvordan kan vi vide, at hun taler sit eget sprog? Jo, vi ved det, for vi ser hendes hoved, hendes hænder blidt aktive, hendes fødder, hele hendes væsen.

Og hvis hun taler, hvad siger hun så? Ingen ville kunne give en direkte oversættelse, og alligevel er de tilstedeværende ikke et sekund i tvivl. Man kan kun sige det sådan: hun fortalte luften netop alt det, vi længtes efter at høre, det vi aldrig havde drømt om, at vi nogensinde fik at høre – før hun dukkede op. Og nu hørte vi det og blev bragt i en meget usædvanlig glædesfyldt stemning. Og jeg – jeg var totalt stum.«

Oprøret

Klassisk ballet var på Isadoras tid betydelig mere låst i faste mønstre, end det er tilfældet i dag. Et af hendes oprør var rettet mod det, hun opfattede som una-

turlige bevægelser: tåspidsdans f.eks. og ballethop, hvor danseren skal nå at smække fødderne sammen et bestemt antal gange, inden han lander. Hun var imod stramme trikots og snærende balletsko og kunne slet ikke acceptere de stive lineal- og vinkel-ben akkompagneret af flagrende arme og låst underkrop. For Isadora var dansen et *sprog*, et udtryk for ånden og sjælen, og kun udtrykkets årsag bestemte udtrykkets faktiske form.

Skulle der kravles, så blev der kravlet, og Isadora frembragte et utal af bevægelsesvariationer, der spændte over et menneskeligt- følelsesmæssigt oplevelsesregister fra det totale helvede til den guddommelige forløsning. Hun kunne krumme sig sammen i smerte med klolignende hænder – og gennem et utal af variationer udtrykke hele skalaen fra dette nul-punkt til den totale afklaring; en anvendelse af elementerne spænding/afspænding, der kun fungerer, hvis den grundliggende teknik tager afstand fra alle på forhånd spændte bevægelser. F.eks. foragtede Isadora den traditionelle mimiske kærlighedserklærings-formular: hånden (eller begge hænder) på hjertet efterfulgt af en armstrækning i retning af den elskede – en bevægelse, der for hende var unaturlig. Hun kunne med overordentlig suggestiv kraft udtrykke det samme ved en let bevægelse af hovedet, evt. ledsaget af et forsigtigt skridt baglæns. Når man læser den virkning, hun havde på tilskuerne, dukker billedet op af dirigenten Hans Knappertsbusch, der efter sigende kunne frembringe et voldsomt intensiveret crescendo blot ved at dreje det ene håndled.

Isadora lagde ikke skjul på, at dansen for hende var noget religiøst, noget der udsprang af en forbindelse mellem legeme og ånd. Det var vel at mærke *dansen*, der var religiøs, hun troede ikke på nogen gud ellers i den forstand. Men for hende udsprang bevægelsen af følelsen og følelsen udsprang fra sjælen og fra musikken. Hun eksperimenterede længe med blot en enkelt følelse og en enkelt bevægelse for at finde det stærkest mulige udgangspunkt. Når hun så

havde fundet sin grundbevægelse, kunne hun udfolde den som een lang plastisk ubrudt bevægelse – som en kombination af Bach og Wagner: som et Bachsk fugatema, der allerede i sin kimform viser stemmeføringensmæssige og harmoniske muligheder – omsat til den Wagnerske uendelige melodi. Det berettes, hvordan Isadora holdt hele auditoriet tryllebundet med sin fortolkning af sidste sats af Tchaikowskys 6. symfoni: hun rejste sig op i een eneste langsom glidende, udtryksfortættet bevægelse.

Modsætningen mellem Isadoras ideer og den klassiske ballettradition kommer f.eks. frem her i hendes skildring af den store russiske danserinde Pavlova, hvis kunst hun kun modstræbende begejstres for – og kun fordi det ene geni genkender det andet geni.

Hun iagttager Pavlova under træningen:

»I tre timer sad jeg anspændt og forvirret og iagttog Pavlovas forbløffende præstationer. Hun syntes skabt af stål og elastik. Hendes skønne ansigt antog en martyrs strenge linier. Hun standsede aldrig et eneste øje-



Isadora danser til Orfeo af Gluck. Tegning af Lucien Jacques.

blik. Hele tendensen i denne træning synes at være at skille legemets gymnastiske bevægelser fuldkomment fra ånden. Ånden på sin side kan kun lide i ensomhed, fjernt fra denne strenge muskeldisciplin. Dette er den diametrale modsætning til alle de teorier, hvorpå jeg har bygget min skole, og hvorefter legemet bliver transparent og medium for ånden og sjælen.»

Klarhøring

«Min kunst er intet andet end et forsøg på at udtrykke sandheden om mit væsen i gestus og bevægelse», siger Isadora. »Jeg er ikke danser – jeg er der for at få jer til at lytte til musikken.»

Tillad mig at citere fra min artikel om klarhøring i Modspil nr. 32:

»Ved klarhøring afsløres det, at den fysiske lyd kun er det yderste, det sidste udtrykslag i en lang række. Ved klarsyn afsløres det tilsvarende, at det menneskelige legeme kun er det sidste, det fysiske udtryk for en lang række bevidsthedslag... Med bevidst klarhøring er det muligt ved første gennemhøring af et musikværk at afsløre, hvilken tankebane, der ligger til grund for kompositionen, om det er lykkedes for komponisten at transformere denne oplevelse ubrudt ned på papiret, og om de udøvende er i stand til at formidle denne oplevelse. En klar kommunikationsstrøm skal på en måde passere gennem en række filtre, der hver især har et klart hul i midten. Hvis hullerne står lige over for hinanden, kan lysstrømmen fra oplevelsens udgangspunkt nå uhindret igennem. Så får vi den virkelig beåndede kraftfulde fortolkning, der gør musikmediet til en slags »åndelig båndoptager«, hvor afstanden i tid mellem komposition og opførelse ophører at eksistere. Og da musikken er så følsomt et redskab, bl.a. fordi den ikke eksisterer, før den bliver spillet, kan den som denne »åndelige båndoptager« transportere virkelig dybde-skuende menneskelige oplevelser med sig.»

Det bedste bevis på, at tingene forholder sig, som jeg her siger, ville være en musikalsk fortolkning, der

bygger bevidst på klarhøring og ikke bare på en inspiration. Og det kan godt se ud, som om det er det, Isadora var i stand til at gøre, hvilket fører direkte til et meget spændende spørgsmål: findes der i musik en latent kinetisk energi, der ikke alene kan fungere som inspiration, men som tilmed er i stand til faktisk at bevæge kroppen, hvis man kan stille ind på den?

Isadora besvarer spørgsmålet således:

»... Walter Damrosch løfter sin taktstok – jeg ser på den, og ved det første taktslag rejser der sig inde i mig en kombineret symfonisk akkord af alle instrumenter i et. Den mægtige genlyd bruser henover mig, og jeg bliver midlet til i fortættet form at udtrykke Brünnhildes fryd, da hun vækkes af Siegfried, eller Isoldes sjæl, der søger sin fuldbyrdelse i døden. Omfangsrige, vældige, svulmende som sejl for vinden, fører min dans' bevægelser mig fremad – fremad og opad, og jeg føler nærværelsen af en magt inde i mig, som lytter til musikken, og som strækker sig ud gennem hele mit legeme og søger at finde udløsning for denne lytten. Sommetider blev denne magt grebet af vildskab og den rasede og rystede mig, indtil mit hjerte næsten brast ved dens lidenskab, og jeg troede mine sidste øjeblikke på jorden visselig var kommet. Til andre tider rugede den tungt over mig, og jeg kunne pludselig føle slig kval, at skønt mine arme var strakt mod himlen, anrørte jeg om hjælp, uden at nogen hjælp kom derfra. Ofte tænkte jeg ved mig selv: det er en fejltagelse at kalde mig danser – jeg er det magnetiske centrum som overfører orkestrets følelsesudtryk. Fra min sjæl sprang flammestråler som forbandt mig med mit skælvende, vibrerende orkester.»

Sådan ser det altså ud indefra – for mig virker det, som om Isadora nærmest lader sig besætte – ikke alene af musikken, men også af de følelser, musikken fremkalder. For evnen til klarhøring, der egentlig er en dyb kommunikationskvalitet, stimulerer evnen til at genkende og opleve følelser, der ikke umiddelbart i situationen er ens egne. Således dansede Isadora også til digte – og hun ville utvivlsomt have været i



*Musikken direkte oversat til
bevægelse. Isadora indfanget
af Franz Hanfstängl.*

stand til at danse efter et billede, en tanke, en blomst eller et bjerg – f.eks. en tulipan, der folder sig ud. Og tilhørerne ville ikke bare (hvis man skal tro alle de mange beretninger om den næsten hypnotiske begejstring, hun vakte) opleve et menneske, der forsøger at *ligne* en tulipan, der folder sig ud; *de ville opleve en tulipan, der folder sig ud.*

Hvor musikalsk denne dans var, berettes af mange samtidig. Jeg har fundet et par eksempler, der er



Typisk Isadora-temperament. Tegneren ukendt (måske Gordon Craig).

meget talende. Med hensyn til tulipanen eller til det skulpturelle i Isadoras dans i det hele taget er der en magtfuld kunstnerisk autoritet som Rodin at lytte til:

»Isadora Duncan er den største kvindelige personlighed, jeg i mit liv har mødt. Hendes kunst har haft mere betydning for mit arbejde end nogen som helst anden inspiration.«

Isadora dansede både til orkester og til faste akompagnatører, der rejste rundt sammen med hende. Pianisten Harold Bauer – et af dette århundredes »store gamle klaverløver« fortalte hende, at hendes kunst havde lært ham meningen med ellers uforståelige udtryk hos Bach, Chopin og Beethoven. Han mente, at hun var mere musiker end danserinde.

Også pressen var med (i det store og hele). Dengang havde man ikke balletanmeldere, så danseforestillinger blev anmeldt af musikanmeldere. En kritiker fra (Rochester?) Post skriver (1908): *»... der var en lysende klar forbindelse mellem dansens bevægelser og den kontrapunktiske stemmeføring [i musikken]. Bevægelserne fortolkede ikke bare, de over-satte.«* (min fremhævning)

Den kinetiske energi

Det er en normalt accepteret filosofi, at et kunstnerisk udtryk styres af et motiv eller af en tanke. Eller sagt mere enkelt: man må først se bevægelsen for sit indre blik, før man danser den. Der findes talrige eksempler i historien på denne sammenhæng: Michelangelo, hvis statue allerede befinder sig i stenen – han skal først lige hugge det overflødige marmor væk; Renoir, hvis billede allerede befinder sig på det grå lærred – det skal bare lige trækkes op med farver. I western-filmen »Little Big Man« med Dustin Hoffman skal søsteren lære ham at skyde. Og hemmeligheden er, at han skal »skyde, før han trækker«. Og så rammer han plet hver gang. Zen-buddhistiske munke kan efter sigende skyde med bue og pil med bind for øjnene, idet det er bevidstheden om skuddet, der styrer pilen. Pianisten Julian Thurber fortæller mig, at kla-

verspil ikke foregår med hænderne – »det er *her*, det foregår«, siger han og peger på sit hoved. Der går rygter om, at Barenboim Richter og Horowitz ikke øver sig på gængs maner (skalaer, etuder etc.), men alene øver sig gennem den musik, de skal spille.

Men uden sammenligning i øvrigt, så kender jeg godt denne kinetiske energi fra mit eget klaverspil: hvis man f.eks. skal foretage et lynhurtigt spring med venstre hånd – en oktav midt på klaveret efterfulgt af en oktav langt nede i bassen – så kan man øve sig på to måder: man kan træne *armen* eller man kan *lytte til musikken*. Hvis man lytter intenst, så hører man den musikalske energiforbindelse mellem de to oktaver. Så ved man, at der i dette mikrosekund skal klinge en oktav i bassen, og at denne oktavs afsæt er en oktav højere oppe. Hvis man lytter intenst, får afsættet den rigtige kvalitet, og så opstår der en energibue, der *af sig selv* flytter armen, sådan at den dybe oktav klinger lige i den brøkdels af det sekund, man hører den for sit indre øre.

Hos Isadora er denne sammenhæng meget direkte: Pianisten Dumesnil fortæller om en begivenhed i Rio, hvor Isadora skulle danse Beethovens Pathetique sonate, som hun ikke tidligere havde danset med ham. Hun kom til prøven i sin spadseredragt og bad ham spille sonaten. Hun hørte den 3 gange, tankefuldt og koncentreret. Tredie gang sagde hun: »*tak, nu har jeg den.*« Ved koncerten spillede Dumesnil i en tilstand af total forbløffelse. Han var fuldkommen overvældet af denne dans, der var blevet til uden prøve. Isadora dansede så godt som nogensinde.

Hvis vi forestiller os, at der rent faktisk findes en energiform i musikken – en kraft, der kan kontaktes gennem åben lytten, en kraft, der meget kontant og direkte befordre det fysiske/instrumentale udtryk og bærer det frem – så har musik derved røbet tilstedeværelsen af et slags indre sikkerhedsnet: *musik vil lyttes til*, og hvis man lytter, så spiller man bedre. Lytter man ikke, får man fysiske problemer.



Politiske frihedsbudskaber spillede en stor rolle i Isadoras danse. Her Marseillaisen. (Foto: Arnold Genthe 1916).

Livskraften

Hvis man betragter et menneske ved hjælp af klarsyn ses den livsstrøm, den livsmotivation, der holder livet gående selv i tragiske sammenhænge, som en energihvirvel, et såkaldt chakra, i solar plexus området. Fra dette punkt breder livskraften (prana) sig ud i hele kroppen.

Isadora mente, at tidens dans udgik fra et for lavt liggende kraftpunkt (de låste hofter). Hun »opdagede« solar plexus balancen og fortæller i sin selvbiografi:

»Efter mange måneders forløb, da jeg havde lært at koncentrere al min kraft om dette ene centrum, følte jeg, at når jeg herefter lyttede til musik, strømmede musikkens stråler og vibrationer til denne ene kilde af lys inden i mig – der afspejlede de sig i en åndelig vision, ikke i hjernens spejl, men i sjælens, og ud fra denne vision kunne jeg give dem udtryk i dans.«

Isadora Duncan er altså et levende eksempel på en direkte forbindelse mellem lyd (følelser) og bevægelse. Ved lytten opstår kontakt til en livskraft/drivkraft-energi i solar plexus-området (prana) og denne energi omsætter det ved lytningen opfattede billede til bevægelse. Har man så, som hun, evnen til med klarhøring at kontakte den aller aller inderste årsag til musikken, så vil hun være i stand til at skabe en så direkte kontakt mellem årsag og virkning, at historien om en datidig komponist Ethelbert Nevin står lysende klart for os som andet end en rørstrømsk solstrålehistorie:

Nevin var stærkt imod at nogen dansede til hans musik, og han passede Isadora op for at forbyde hende at danse. Hun placerede ham imidlertid på en stol og dansede til hans komposition »Narcissus«:

(fra selvbiografien):

»Den sidste tone var næppe døet hen, før han sprang op fra stolen, styrtede sig hen imod mig og slog armene om mig. Han så på mig, og hans øjne var fyldte af tårer. »Du er en engel«, sagde han. »Du er seerinde.

Netop disse bevægelser så jeg for mig, da jeg komponerede min musik.««

Isadora – musikken bliver synlig.

Litteratur:

Isadora Duncan: *Mit Liv*

Nyt Nordisk Forlag Arnold Busk 1949

Fredrika Blair: *Isadora*

Equation, McGraw-Hill Book co. 1986

Kjærulff: *Ringbærerens Dagbog*

Bogan 1985 (vedr. yderligere energi/bevidsthedsmæssige detaljer)



Paris 1920.

Musik er bevægelse

Interview med Keld Fredens

Ved Hanne Tofte Jespersen og Ole Nørlyng (foto: Arne Kjær).

Keld Fredens er universitetslektor, ansat ved Neurologisk Institut, Århus Universitet. Baggrunden for MODSPILs samtale med Keld Fredens i forbindelse med dette temanummer om musik og bevægelse er den, at han i nogle år som foredragsholder og debator i musikpædagogiske kredse har været en af de få, der kombinerer en naturvidenskabelig baggrund med en teori om hvad musiske processer er.

Keld Fredens er selv amatørmusiker, og interesserer sig specielt for den hjerneforskning, der undersøger hjernens funktion som en helhed. – Netop den menneskelige hjernes evne til at koordinere og sammenfatte, at skabe helhed og sammenhænge mellem en lang række forskellige funktioner, bygger på en elementær »musikalitet«.

Musikaliteten, den musiske kompetence, kan således opfattes som en grundlæggende menneskelig ressource. På denne baggrund kan man sige, at musikken og det at dyrke musik er en vigtig kilde til stimulering af den menneskelige kreativitet. *Musik er bevægelse* i mere end én forstand.

Samtalen med Keld Fredens kredser netop om fænomenet bevægelse i vid forstand. Bevægelse er både en motorisk-kropslig proces, som kan stimuleres musikalsk. Men bevægelse er også en indre proces, hvor musikken spiller ind i sin funktion som energiomsætter. Derved skabes der »bevægelse«, – tankemæssigt, følelsesmæssigt, og på anden måde.

Du har sagt at musik er bevægelse. Hvordan skal det nøjere forstås?

Musik er bevægelse i den forstand, at det rytmiske

element i musikken vækker lysten til fysisk udfoldelse.

Hvorfor?

Det kan jeg ikke gi' nogen god forklaring på. Men det er noget universelt, der kan observeres overalt. Spiller du marchmusik, så går folk.

Rytmen bevæger os, den er opmærksomhedsskabene. Den påvirker os, vi føler musikken fysisk. Det er jo også bevægelse i betydningen *følelse*. Vi blir bevæget.

Sansning og bevægelse hører ubrydeligt sammen. Er der ikke bevægelse, er der død. Når vi sanser, forudsætter det bevægelse. Hvis jeg lægger hånden der på bordet, vil jeg i løbet af relativ kort tid ikke rigtig registrere noget. Man mærker ikke, at man har tøj på, vel? Men når jeg fører hånden frem og tilbage, sanser jeg.

Der findes hos koreografen og pædagogen Laban*)

* Rudolf Laban, 1879-1959, repræsenterer en sammensat filosofi omkring menneske og bevægelse. Han anser menneskets kinæstetiske sans (fornemmelsen af musklernes spændinger og lemernes indbyrdes stillinger) som den måske vigtigste sans. Menneskets handlinger er bevægelse, der fordrer både psykisk og fysisk medleven. Se Inga Mortensen og Birgit Trier Frederiksen: *Bevægelse og udtryk*, Gjellerup 1976.

en ide om, at man ikke skal »lære bevægelser«, man skal »bevæge sig«, – en god gammel før- platonistisk forestilling om, at bevægelse er et udtryk for hele personen. Musikken fremstår her som den åndelige inspiration. Musikaliteten står som noget centralt, – et område som har stor berøring med den mest fundamentale kraft i vores udvikling, nemlig det intuitive.

Det, at musikken hører hjemme på den intuitive side, er også en af forklaringerne på, at musikken som pædagogisk redskab er delvis overset. Vor kultur har jo traditionelt anset den intuitive side som »mindre værdig«.

Fra tanke til handling

Men der blir gjort forsøg på at få de to ting til at hænge sammen igen: det intuitive og det analytiske. Og det er så her, jeg lidt provokerende siger, at der kun findes en form for tænkning, og det er *kreativ tænkning*.

Tænkeprocessen rummer et samspil mellem de to sider: det analytiske og det intuitive. Afgørende er det, at komme fra den analytiske side ind i den intuitive. At turde det, – at give slip på »jeg-tænker«-jeg'et. Her kommer følelserne afgørende ind. En overpylrende opdragelse kan hæmme denne mekanisme, således at børn f.eks. ikke føler den angst, der uvægerligt må følge, når de har besluttet sig for at gøre noget nyt. Hvis voksne går ind her og siger: »den skal jeg nok ordne«, så får barnet aldrig ro til at gå i gang. Børn skal sådan »småristes« under fødderne.

Du siger altså, at tænkning og handling hænger sammen?

Jeg vil sige, at de hænger så meget sammen, at tænkning er handling, eller potentiel handling. Her kommer vi igen tilbage til Laban: Samtidig med at man bevæger sig, handler man i et rum. Og samtidig sanser man handlingen. Det at leve er et dialektisk forhold mellem mig og omverdenen.

Det musiske menneske sætter sig i bevægelse og har selv fingeren på pulsen. Det musisk-kreative består i, at man véd hvordan man kan handle og skabe sig selv på ny. Musikaliteten er evnen til at skabe sammenhænge i mangfoldigheden, – og min definition af mangfoldighed er: elementerne i min hverdag.

Kompetencerne

Intelligens er ikke en enhed, dvs. en bestemt, veldefineret egenskab hos en person, men kan derimod forstås som nogle måder at forholde sig til omverdenen på. Der findes mange måder at forholde sig på; vi siger, at vi har flere kompetencer. Vi kan skelne imellem i hvert fald 5 måder at forholde sig på – 5 kompetencer:

- en sproglig
- en logisk matematisk
- en spatial (rumlig; omverdenen anskuet som et fysisk rum)
- en kinæstetisk (vedr. krop-bevægelse)
- en musisk.

Det beskrevne system af kompetence-områder er selvfølgelig en abstraktion i forhold til virkeligheden, hvor de fungerer sammen i en helhed.

De grundlæggende kompetencer er den musiske (at skabe helhed og sammenhæng), den kinæstetiske (at beherske krop og bevægelse) og den spatiale (at forholde sig til tingene uden for sig selv). Det kan man afgøre ved at iagttage barnets udvikling.

En ting er, at disse områder lærer at fungere rimeligt selvstændigt, men i den udstrækning de gør det, smitter de også af på helheden. En helhedspædagogik betyder, at man stimulerer alle områder, – og det er igen et argument for det musiske.

Overføring af viden – Transfer

En ting er kompetence-områdernes særpræg, en anden ting er kommunikationen imellem dem. Her taler vi om *transfer*, dvs. overføring af viden fra en sammenhæng til en anden. Undersøgelser viser, at

der i arbejdet med børn er tale om en uhyre stor transfer fra arbejdet med *musik* til alle andre discipliner. Det har med musikalitet at gøre, dvs. den måde vi forarbejder informationer på, skaber en helhed af dem på et intuitivt plan. Man kan også sige, at det handler om evnen til at gestalte.

Det er derfor, der er mening i et spørgsmål som: Hvad blir jeg god til, når jeg dyrker idræt – eller: kan motorisk træning fremme den sproglige indlæring?

Det må ikke opfattes på den måde, at man bliver bedre til at læse ved at beskæftige sig med musik og

tanke syder stadig lidt inden for neurologien. Men man laver en fejlslutning: – når en person udfører noget bestemt som fremstår som en enhed, »at skrive« f.eks., så slutter man sig til, at der også eksisterer en tilsvarende enhed i hjernen; man taler om, at der er et center, der styrer denne aktivitet.

Men forklaringen er, at det at skrive bygger på en hel masse forskellige elementer: Vi kalder dem *moduler*. Vi har et utroligt højt specialiseret nervesystem. Hvert modul kan noget:

– der er et, der kan holde øje med blyanten



bevægelse. Det skal derimod forstås således, at der i rytmikken er elementer – og her tænker jeg især på fænomenet *rytme* – som har betydning for al indlæring. Men rytmesansen skal også udvikles, og her er musik og bevægelse det mest relevante udgangspunkt.

Netværket

Tidligere arbejdede man med en helt geografisk kortlægning af hjernen med diverse centre for dit og dat, her og der. Man talte f.eks. om et skrivecenter. Et område i hjernen svarede til denne funktion. Den

– der er et, der kan styre hånden

– der er et, der kan det der med bogstaver, etc.

Forklaringen på, at vi kan så meget, er at alle disse moduler kan bringes til at spille sammen på så utrolig mange forskellige måder. Modulerne er specifikke. Men måden de spiller sammen på er fleksibel. Vi kan forklare menneskets enorme evne til at udvikle og tilpasse sig ved at sige, at nervesystemet har en meget stor plasticitet, – på trods af at det i stor udstrækning fra starten er medfødt specifikt. Det at få alt dette til at spille sammen, har også med musikalitet at gøre. Det at få en enhed ud af mangfoldigheden.

At lytte

Vi kan lytte til og forarbejde musik på mange forskellige måder. Det der afgør, om vi gør det intellektuelt, følelsesmæssigt eller kropsligt, det er et spørgsmål om, hvor vi retter den *opmærksomhed* hen, som er nødvendig for at bearbejde musik som information. Opmærksomhed er noget andet end information. Opmærksomheden er et energifænomen, og i den forstand er energien konstant; vi har kun en bestemt mængde energi til rådighed. Så hvis vi bruger energi på et bestemt område (f.eks. kroppens reaktioner på musikken), er der ikke så meget til de øvrige områder (f.eks. følelserne, fantasien etc.). Og omvendt.

Man kan skubbe opmærksomheden fra et felt til et andet, og det er forudsætningen for at man kan for-



arbejde musikken bevidst. Når man spiller musik for gymnastikfolk, så er det kroppen de lytter med – de sidder og laver øvelser. Spiller man for arkitekter, så sidder de med store søjler og rum. Det almindelige menneske møder først og fremmest musikken på et følelsesmæssigt plan. Det følelsesmæssige er en fællesnævner for det hele.

Der er også mange, der får sproglige associationer, og så kan man forholde sig meget analytisk til det at lytte. Jo større viden man har om musik, jo flere kompetencer kan man inddrage i sin lytten. Men man kan på et bevidst plan kun have én ad gangen i gang. Man kan skyde opmærksomheden fra det analytiske (av, en sjov akkord) til noget billedmæssigt eller bevægelsesmæssigt, og det kan gå lynhurtigt. Vi har sådan et skuffesystem, men vi kan kun have én skuffe åben ad gangen, på et bevidst plan.

Hvad med den meditative tilstand og den totaloplevelse man her kan få. Er vi så stadig i dette system?

Nej, så er det ikke rigtig bevidst mere, så er vi ikke »jeg- tænker« bevidste. Så er vi i det intuitive. Der er vi en del af helheden, og der er det *den*, der tænker mig. Men i det øjeblik man så bare møder musikken og giver slip på sig selv, så vil man møde musikken med den viden og den parathed man har. Og så mener jeg, at vejen gennem analysen, det at man har udviklet sin bevidste lytten, giver en større helhedsoplevelse.

Litteratur:

Keld Fredens: *Bevægelse, musikalitet og rytmesans: Grundlaget for vores udvikling. Artikel i A. Damm og L. Stigel (red): Krop og Sjæl. (Moesgård 1989).*

»Den kosmiske dans« – fotomontage fra F. Capra: »Fysikkens Tao«. Den dansende Shiva og sub-automare partiklers lysspor.

Eurytmi – synlig tale og synlig sang

af Lotte Juul Lauesen

»Når vi betragter mennesket – sådan som det står foran os – er det en færdig form. Men denne færdige form er fremgået af en bevægelse.«

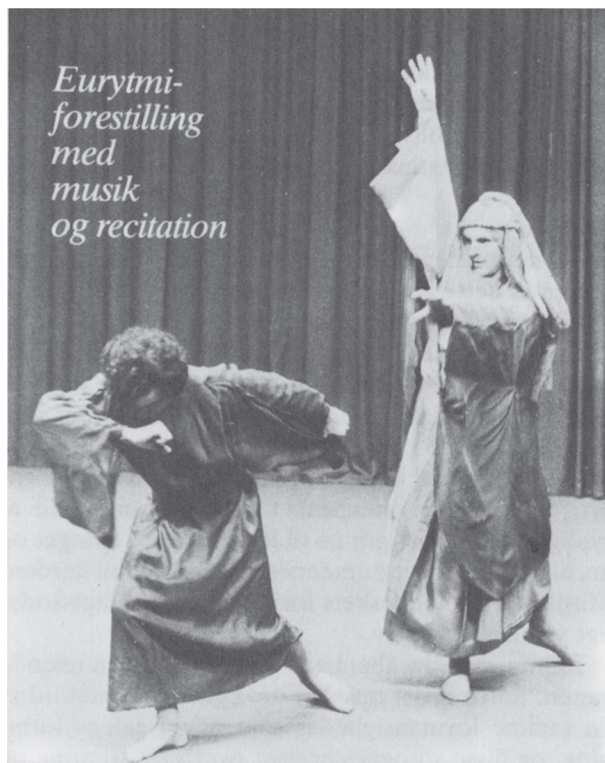
Dette citat af Rudolf Steiner afføder en nærmest komplet praksis om, hvordan menneske, musik, sprog og bevægelse hænger sammen. For at fange de dybeste sammenhænge i denne steinerske bevægelsesform, eurytmien, må man imidlertid slippe, hvad man har i hænderne og *dyrke* eurytmien. Det følgende kommer således til at ligne en række udokumenterede påstande, men vi har fundet det spændende at lade en eurytmist »linde på låget« ind til en anderledes og farverig verden.

Som så meget andet her i livet er musik blevet et begreb, vi alle er indforståede med, og som vi ikke behøver at definere for hinanden. Men for – som det er hensigten med denne artikel – at kunne beskrive og anskueliggøre en kunstart, der søger at *synliggøre* musik, skabe musikken igennem bevægelse, vil det være godt i få ord at gøre sig klart, hvad man egentlig mener med begrebet *musik*.

Musikken

Musikken er som en stor gudinde, der i det fysiske manifesterer sig som lydklange, vi projicerer ind i tidens løb. Musikken er tonernes kunst – på usynlige vinger danser de afsted i lys og mørke, i hast eller bredende sig ud i tiden, båret af luftens strøm. Tilsyneladende umotiveret begynder den, ud af ingenting, og først af tidsstrømmens rum tager den form og bliver en helhed i tidens rum. Men i modsætning til den stoflige verdens helheder, som er tilstede i kraft af sig selv, bliver musikværket først en sammenhængende helhed i vor medopleven af den.

Lever vi først med i denne tonerejse gennem musikkens varierende landskaber, da trænger vi igen lydklange ind i musikkens væsen, som er strømmende følelse, uafbrudt bevægelse. Hvad er det



da, som strømmer afsted og bevæger os i det inderste – er det tonerne? Nej – det er det, som lever *mellem* tonerne. Tonerne er der kun for at noget kan leve imellem dem, ligesom stenene i en rindende bæk, – og det, der således lever og bevæger sig imellem tonerne, det er det som vi kan kalde egentligt musikalsk.

Musik er aldrig statisk eller punktuelt – den er en evig bevægelse, der tager det musikalske menneske med og vækker trangen til ydre bevægelse. Musik og bevægelse hører sammen, og som vi kender det idag er det først og fremmest gennem dansen, bevægelsen *til* musik. Nu findes der en kunstart, endnu for mange et ukendt begreb, en kunstart, der befatter sig med ikke blot at bevæge sig *til* musikken, men rent faktisk at *bevæge musikken*. Denne nye bevægelseskunst tilstræber at synliggøre det, der lever imellem tonerne – at lade det musikalske værk opstå igennem den menneskelige skikkelses bevægelser i scenerummet, så det for publikum bliver en synlig oplevelse af det, de samtidig hører musikerne spille.

Eurytmi

er navnet på denne kunstart, som er opstået i begyndelsen af dette århundrede på antroposofiens grund, udviklet af den østrigste åndsforsker, Rudolf Steiner.

Rudolf Steiner blev i 1911 spurgt, om der ikke fandtes en dansekunst, der omfattede hele mennesket som åndeligt- sjæleligt-fysisk væsen, således som man kendte det i de gamle tempeldanse. Dette blev impulsen til udviklingen af eurytmien som den kunstart, der benytter mennesket som instrument til at synliggøre det, der gør os til mennesker: i sproget og musikken. Sproget er menneskets forhold til verden. Musikken er menneskets forhold som sjæleligt-åndeligt væsen til sig selv.

I *Lydeurytmien* åbenbares mennesket som talende væsen. Selve ordet opstår i bevægelser, hentet ud af de samme lovmæssigheder som udgør talens formning, og disse sprogbevægelser overføres til arme og



2 scenebilleder fra forestillinger med Ashdown Eurythmy.

Ill. foregående side:

Programforside, gæstespil fra Goetheanumscenen, Dornach, Schweiz, 1984.

hænder. Eurytmien bliver til *synlig tale* – hver lyds særlige egenskab og kvalitet træder frem i bevægelser – konsonanterne, der hver især fortæller noget om den ydre verden, og vokalerne, der strømmer fra



menneskets indre, Eurytmisten bliver i lyd-eurytmien redskabet og luften »materialet«, hvor lydene formes. Således kan digte, dramaer osv. opstå gennem bevægelse, samtidig med at de fremsiges. Ligesom lydeurytmien kan kaldes synlig tale, er *tone-eurytmien* synlig sang. Eurytmisten er nu ikke længere redskabet, der former i rummet, men instrumentet, der synger i rummet. Scenerummet forvandles til tonerum, og igennem den eurytmiserende bringes den uhørbare tone, der er på vej ind i det hørbare, til udtryk. Tonerne er der jo hele tiden i det uhørbare –

hele stjerneverdenen er et stort klangunivers – og idet vi slår en tone an, bevæger den sig ind i det fysiske og kulminerer i det, vi hører som *tone*.

Eftersom eurytmien er et synligt udtryk for det, der lever og væver i sanseverdenens mellemrum – altså det oversanselige – er det denne tonernes *vej*, som er det væsentlige at udtrykke. Det vil i praksis sige, at eurytmisten har til opgave at gribe forud. Tonen må klinge igennem bevægelser inden den bliver hørbar. Ideelt set opstår tonebevægelsen i det øjeblik, musikeren har *ansatsen* til at spille. For pianisten det intense øjeblik, hvor hånden er på vej til tangenten. – Her er man naturligvis inde på det mere subtile område, – men det er dog væsentligt, fordi det netop fortæller noget om det sted i musikken, det ganske særlige øjeblik, hvor bevægelsen opstår.

Nøglebenet

Hvor opstår da bevægelsen i eurytmisten? *Ansatsen* til bevægelsen udgår nemlig hverken fra fødderne eller hofterne – i eurytmien ligger ansatsen i nøglebenet, hvorfra bevægelsen strømmer ud i armene, og fortsætter udover det fysiske, langt ud i rummet.

I dette ligger en af »nøglerne« til eurytmien, som kun lader sig underbygge ved nærmere studier af antroposofien: Grunden til at mennesket nemlig kan blive et instrument for musikken er, at selve mennesket faktisk er gudernes største, mest perfektionerede kunstværk! Hele vor fysiske skikkelse er som et stykke stivnet musik, en skulpturel koreografi – og med lidt fantasi og musikalitet kan man måske godt fornemme, at disse lemmer faktisk kan *synges*!

Det der strømmer fra nøglebenet og langt ud i rummet – *det* er den synliggjorte tone. Tonen kendes på sit antal svingninger, som kan måles teknisk eller høres med det musikalske øre. Det er tonens lovmæssighed. Slår man en tone an på klaveret, klinger denne så at sige »af sig selv« i det eller de instrumenter, der er omkring. Disse tonale lovmæssigheder lever i rummet og disse er det, som lader sig overføre på den

menneskelige skikkelse. Tonen klinger i en ganske bestemt vinkel (her må man tænke rummæssigt og ikke lineært). Et C f.eks. ved 0 grader, et F ved 90 grader, et A ved 54 grader (halvtonetrin) osv. osv. For en øvet eurytmist er dette konkrete oplevelige realiteter, der overføres til armenes bevægelser.

Meget meget mere kan siges om dette emne, tonerne, men hvis den stakkels læser skal have en chance for at danne sig et levende billede af denne kunstart, der kun vanskeligt lader sig indkredse af skrevne ord, må et par af musikkens andre elementer beskrives i forhold til eurytmien.

Intervallerne

Nu findes der noget imellem tonerne, som er enhver musiker bekendt, og det er *intervallerne*. Går man f.eks. ind i den lille terts møder man mollens bløde inderlighed, – man forbliver ømt i sit indre. I kvintens hus er der et definitivt afsluttet præg, som en slags »oktavens lillebror«, og i den luftige sekst åbnes rummet skønt omkring en. Inde i septimen bliver vi sønderrevet af smerte, og ville ende i vanvid, hvis ikke oktaven nådefuldt bragte os fuldendelsen på skalarejsen. Disse tonerum er stemninger, sjælens indre bevægelse af disse mellemtrin. Igen ser man hvor storartet skabelsen er, når man opdager, at hele vor knoglebygning er musik: primen klinger i nøglebenet, sekunden i overarmen, dur- og moltertsen strømmer hhv. ind og ud af spole- og albuebenet osv. til septimen, der sitrer i fingerspidserne og oktaven, der afslutter hele mennesket.

Bevægelsen

Eurytmien er hentet ud af menneskets bevægelsesmuligheder. Mennesket kan bevæge sig i rummet i tre retninger: op-ned, forlæns-baglæns, højre-venstre. Det tilsvarende musikkens tre elementer som primært udgør motiv og tema, nemlig melos, rytme og takt.

Melos, tonhøjden, bevæger sig op og ned og ud-

trykkes ved armenes og hændernes bevægelser op og ned. Rytmen er tonernes længde – ved de korte hurtige toner bevæger man sig vågent fremad, ved de lange dvælende toner bagud ind i det drømmende rum, man ikke kan se. Takten er musikkens inddeling i tidsmæssigt lige store enheder – betonet, ubetonet. I gangen bevæger vi os højre-venstre – takten *er* jo en slags gang, og her har vi betonet: højre, ubetonet: venstre.

Utallige musikalske elementer kunne tages frem og gennemgås i forhold til mennesket, og hvordan de synliggøres gennem dette. Hvad der er vigtigt at forstå er, at *enhver* bevægelse i eurytmien må være opstået af og belivet med en *oplevelse*. Den rene teknik findes ikke i eurytmien.

For at kunne bringe det til syne, som lever i mellemrummene, må man være overordentlig aktiv i det indre og virkelig opleve dette. Og udtrykker man noget, man ikke oplever, – da lyver man jo!

I *sceneeurytmien* kan den eurytmiske synliggørelse af musikken ske både solistisk og gennem grupper af mennesker, alt efter musikstykkets karakter. Man kan vælge at eurytmisere en over og en understemme i et stykke. – Da vil koreografien, som også er bunden til musikkens lovmæssigheder, være en duoform, hvor stemmernes spændingsforhold og harmonier opstår i rummet mellem eurytmisterne. Og har man f.eks. at gøre med et orkesterværk, kan man lade en eller flere eurytmister synliggøre hvert instrument. Hvordan de musikalske stilarter synliggøres er et kunstnerisk anliggende, som må søges ud fra musikken selv. Specielt i 12-tonemusikken, som stadig er vanskeligt tilgængelig for vore nutidsøren, kan eurytmien være en hjælp til at nærme sig denne.

Meget kunne tages op endnu til at uddybe forståelsen for toneeurytmien – ting som kostumering, scenerummets belysning, koreografiens udformning har alle deres betydning, knyttet til musikken, med den kunstneriske frihed til at omgås disse lovmæssigheder.

Prøv selv

Sandsynligvis står læseren tilbage med flere spørgsmål end svar omkring, hvad eurytmien er. Men det er kun godt, – svar bliver man kun mæt og sat af, men spørgsmål vækker appetitten, og kan måske foranledige en og anden nysgerrig til at nærme sig et af de steder, hvor eurytmien lader sig opleve. Det kan dels være eurytmiforestillinger af danske eller internationale grupper, dels som kurser på højskoler, aftenskoler eller indenfor erhvervslivet, hvor det så småt er

at forene disse »øer«. Idet eurytmien udspringer af åndsvidenskaben forener den i hele sit væsen det videnskabeligt funderede, det kunstneriske og det ånds-bårne. Eller med andre ord: det sande, det skønne og det gode.

Det er det, eurytmien bevæger sig henimod som et fremtidsideal.



ved at trænge frem. For børnene på Steinerskolerne indgår eurytmien desuden som fast fag i hele skoletiden – sædvanligvis som populært fag, med undtagelse af pubertetsårene, hvor det er helt og aldeles »black-listed«!

I vor fragmentariske tid, hvor åndsliv, kunst og videnskab er adskilte øer uden broer imellem, kommer denne – endnu i kimform – nye kunstart, der har sit udspring i selve mennesket, med muligheden for

Eurytmiuddannelsen er 4-årig og kan i Danmark tages 2 steder:

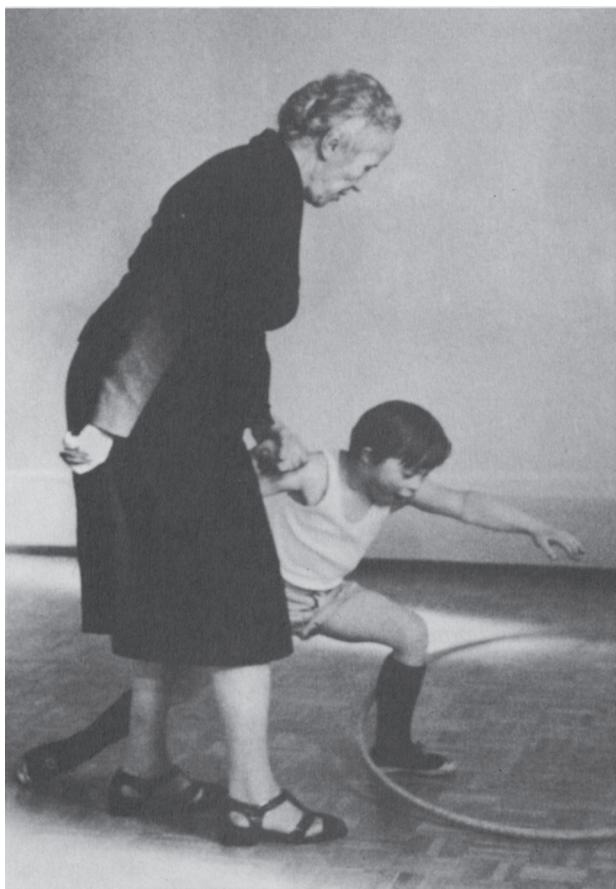
*Eurytmiskolen i København
v/Annelise Hansen, Sandskrænten 4,
2850 Nærum (31 63 69 21)*

*Eurytmiskolen i Århus
v/Chr. Høgsberg, Lundgårdsvej 46,
8270 Højbjerg (86 11 72 92)*

Ihr Mantel war so weit. . .

Om Mimi Scheiblauber (1891-1968) – af Ingrid Oberborbeck

Jacques Dalcroze »urfaderen« til rytmisk-musikalsk opdragelse (RMO), havde en bemærkelsesværdig kvindelig elev, Mimi Scheiblauber, som blev en af sin tids mest fremtrædende pædagoger indenfor det, som på tysk hedder »Heilpädagogik«, altså undervisning af børn med forskellige handicaps.



Bogen om Mimi Scheiblauber, skrevet af hendes elev Fida Brunner-Danuser, gennemgås og kommenteres her af *Ingrid Oberborbeck*, som er uddannet rytmik- og musikpædagog fra Hochschule für Musik Hannover.

Ingrid Oberborbeck har siden 1976 boet i Danmark, underviser på Århus Folkemusikskole i kreativ dans, musikalsk legestue og musikterapi, på Jysk Børnehaveseminarium i musik og rytmik, samt på talrige kurser for pædagoger i Skandinavien og Tyskland. Hun har i samarbejde med Lene Kold skrevet »*Dansefantasier*«, en bog om kreativ dans med børn (1989).

Mimi Scheiblauber må have været en usædvanlig person. Hun grundlagde ikke kun den første uddannelsesmulighed for rytmikpædagoger i Schweiz i 1912. Hun var også en begavet improvisatør på klaver, underviste adfærdsvanskelige børn i musik og bevægelse, dirigerede kor og virkede som koreograf på teatret i Zürich. Hun arbejdede sammen med kendte komponister som Honneger og Frank Martin. Hun underviste åndssvage børn og holdt foredrag og workshops ved internationale musikpædagogiske kongresser. Hun skrev artikler, rejste til kurser i Østrig og Tyskland, blev æresdoktor ved universitetet i Zürich og lavede film om rytmik. Og hun arbejdede til stadighed med døve, stumme og blinde børn.

Man kan undre sig over, hvordan det har været muligt at sprede sig over så stort et område. Og det

som kvinde i et land, som ikke engang havde indført valgret for kvinder, og i en tid, hvor man diskuterede, om kvinder måtte undervise med læbestift på!

Scheiblauers rytmik

Nøgleordet i Scheiblauers arbejde er »*helhed*«. Lad mig illustrere det med hendes egne udsagn, som bliver refereret i bogen (her i min oversættelse):

»At sætte enhver ting i relation til en anden: deraf opstår helhedspædagogik (Ganzheitserziehung), der så ofte fremstilles som kompliceret« (s. 31).

»I helhedspædagogikken skal improvisation foretrækkes fremfor interpretation. Musik og bevægelse er kun ligeværdige, sålænge som de begge er spontane ytringer« (s. 33).

»Rytmik er en livsholdning, eller i hvert fald en pædagogisk grundholdning« (s. 40).

»Hver undervisningstime må helt skabes på ny« (s. 55).

Hendes undervisning handler altid om bevægelsens og musikkens indbyrdes afhængighed. Hun er meget optaget af tanken om, hvordan musikkens elementer påvirker mennesket. Hendes opdeling af musikkens elementer er følgende (forkortet gengivet):

1. *Tidselementet*. Hertil hører tempo, rytme, takt osv. Det er de elementer, som giver bevægelsesforestillinger og stimulerer motoriske og sensoriske færdigheder. Centralt står »Umschalten«, at afbryde, at kunne skifte, veksle mellem lange og korte pauser, at bliver hurtigere eller langsommere. Alt dette kræver stor motorisk beherskelse og differentiering.
2. *Klangelementet*. Det omfatter toner, samklange, klangfarve, klangkvalitet. Det trænger dybere ind i sjælen og sindet (Gemüt). Derfor er klangkvaliteten af allerstørste betydning i det pædagogiske og terapeutiske arbejde.
3. *Det dynamiske element* er stærkt bundet til tidse-

lementet. Det stimulerer især de »skabende kræfter« (kreative evner).

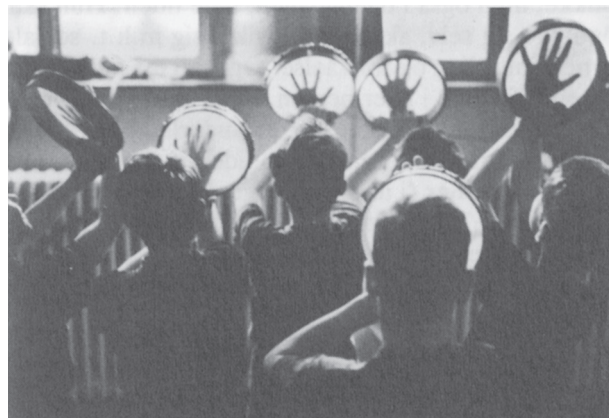
4. *Formelementet* er det, der skaber den indre og ydre orden. Pædagogen må vide, hvilke former der passer til barnets udviklingsstadium.

(Her er kun tale om Scheiblauers opdeling af *musikkens* elementer. Derfor mangler *rumbegrebet*. I den videre udformede RMO har de fire begreber *rum – tid – kraft – form* nøglestillinger og danner udgangspunkt for alt arbejde med musik og bevægelse. Se f.eks. Gerda von Bülow's bøger).

Men Scheiblauers undervisning er langt fra at være elementpædagogik. Det er helheden, hun stræber efter. Begrebsindlæring, ja al forståelse af sig selv og omverdenen skal ske over alle sanser, i rækkefølgen *opleve – erkende – benævne*. Og hendes største interesse gælder barnets selvstændige eksperiment. Barnets egendynamik må styrkes!

Den kinæstetiske sans

Bogen viser – både gennem Scheiblauers egne udsagn og Brunner-Danusers og andre elevers vidnesbyrd – at hendes undervisning både var ukonventionel i hendes tid og præget af stor viden og erfaring. Den havde hun tilegnet sig ved at være iagttagende



og meget koncentreret på eleverne. Hun gjorde sig mange tanker om børns psykiske usikkerhed og deraf følgende mangel på rytmiske evner. Hendes artikel om akustiske øvelser og deres betydning for koncentration og udvikling af sprog er fascinerende og højaktuel læsning (s. 65-71).

I forbindelse med undervisningen af døvstumme omtaler hun den »kinæstetiske sans« som en af de allervigtigste forudsætninger for sprogindlæring, især for artikulationen. Hun iagttager vibrationernes virkning og udvikler på det grundlag egne øvelser og aktiviteter. Hun lader sine elever lege og eksperimentere med ting og redskaber for på denne måde at give dem lejlighed til at begribe noget om bevægelsens og rummets love.

De fleste af de her antydede aktiviteter og øvelser er idag mere eller mindre integreret i RMO.

Mod en højere etik

Det er vigtigt at fremhæve en lidt usædvanlig side af Scheiblauers tankegang, som kommer til udtryk i bogen, og som jeg ikke finder nogen parallel til i andre skrifter om rytmik. Jeg tænker på hendes stædigt udtalte krav til pædagogen, hvor koncentration er nøgleord. Pædagogen skal være et overbevisende eksempel på koncentration, ikke kun i store øjeblikke, men også i dagligdagen, hele tiden. Hun skal opdrage sig selv, skal især udvikle sig m.h.t. sociale evner, indfølelse og forståelse. Og: »Vi må anerkende det individuelle i hver person, og vi må kræve forståelse og respekt for det, der er anderledes«! (s. 53). Hun opfordrer til, at man hele tiden spørger sig selv: gør jeg dette her (i undervisningen) for mig selv eller for de andre? Hun appellerer til pædagogen om ikke bare at betjene sig af musikken, men at føle sig forpligtet af de love, som udgør musikkens væsen, og som påvirker mennesket.

Er det noget, der kan sige os noget i dag? Vi er jo ikke ligefrem vant til den slags appeller. Scheiblaue var et meget seriøst, ofte alvorligt menneske, der

mediterede og interesserede sig for østens religioner. Og selvom hendes ord til tider forekommer lidt moraliserende, kan jeg dog ikke helt afvise berettigelsen af overvejelser, der peger henimod en højere undervisningsetik og ansvarsfølelse for eleverne.

Rytmik i Danmark idag

Jeg har ofte undret mig over, at rytmikken synes at være temmelig ukendt og lidet etableret i det danske uddannelsessystem. Og det til trods for, at mange mennesker har gjort en ihærdig indsats i årevis. F.eks. har Gerda von Bülow uddannet rytmikpædagoger i næsten en menneskealder på sit private institut Nordisk Rytmik i Lyngby (som nu omsider har fået statslig anerkendelse). Og der er den »anden« rytmik, som Astrid Gøssel (og Bernhard Christensen) har præget, og som sætter sine spor mange steder, hvor der undervises i musik og bevægelse. Men disse to retninger (som har mange ligheder og mange forskelle) kan ikke enes om et fælles anliggende i et lidt større perspektiv. Man bruger mange kræfter på at bekæmpe hinanden implicit og eksplicit. Er det måske en af grundene til, at rytmik har en så ringe indflydelse indenfor de pædagogiske uddannelser i Danmark?

Folkeskolen: musik uden bevægelse!

Lad mig som eksempel nævne folkeskolens nye undervisningsvejledning for musik fra 1988. Man må konstatere, at bevægelse, kropsudfoldelse og dans – eller hvad man vælger at kalde det – nærmest ikke eksisterer. Ganske vist kan man finde spredte bemærkninger som: »En sikker, kropslig funderet pulsforømmelse indarbejdes tidligt (s. 44). . . Mindre børn har et stort behov for at bevæge sig, for at opleve med og gennem kroppen. Det er derfor naturligt at inddrage mange bevægelsesaktiviteter under sangen med det formål at opøve beherskelse af ånde- drættet samt træne motorikken. . .« Men hvordan man griber det an, hvordan man som lærer »natur-

ligt« 'opbygger og omhyggeligt plejer bevægelsesglæden og -lysten på lige fod med sang, spil og lytning igennem mange år – det står der intet om. Rent bortset fra det uhyggelige i, at man i forbindelse med bevægelse kun kan finde ord som »indarbejde«, »beher-skelse« og »træning«. Bevægelse er noget, man »ind-drager«, men den ses ikke som en basis af grunder-faringer, som alt andet kan bygges op på.

Men er der ikke et stort behov for at integrere rytmik og kreativ bevægelse i skolerne? Når man spørger børnehavepædagoger, studerende på seminarier og konservatorier, hvad de kender til rytmik, rystes der meget på hovedet. Det er yderst sjældent

en del af uddannelsen. Kun tilfældige kurser eller studierejser giver mulighed for berøring med en pædagogik, der ser bevægelses- og kropsbevidsthed og erfaringer med rummet som en væsentlig forudsætning for musikalsk erkendelse i bredeste forstand. Først når man som færdiguddannet pædagog, lærer eller musikpædagog bliver kastet ud i at skulle integrere handicappede eller problembørn, opdager man det store udækkede behov.

Klicheer og mytedannelse

Det musikpædagogiske landskab er fuldt af eksempler på, at man elsker at dyrke store personligheder



samt deres ideer og metoder. Enten er man ubetinget tilhænger, eller man afviser en metode. Dette giver så grobund for klicheer og mytedannelse: når der engang er blevet fremsat en markant mening om en andens metode, så er denne mening godkendt og bliver overtaget. Sådan er det f.eks. sket her i landet med Orff-pædagogikken, der i brede musikpædagogiske kredse er blevet forkæret som værende restriktiv, indlæringspræget og fikseret på Carl Orff's egne, nedskrevne modeller. Og det til trods for, at Orff i sin pædagogik først og fremmest bygger på improvisation, både i sprog, sang, bevægelse og spil. Men hvem gider revidere sin opfattelse, når dommen er faldet? Orff er jo død, og Orff-instituttet i Salzburg ligger langt fra Danmark!

Dogmerne gentages

Noget lignende er sket for rytmikpædagogikken, sådan som der undervises i den i mange europæiske lande. Astrid Gøssel fældede engang dommen over »Dalcrozeskolernes opfattelse«: »Dalcrozesystemet forveksler. . . legemsrytmik med musikalsk metrik. . .«, og hun beskylder Dalcroze for at være »repræsentant for elementopdragelsen. . . der ensidigt betoner de musikalske elementer, en form for undervisning, der overvejende henholder sig til form-læren, og en strukturopdragelse, der understreger den givne musikalske struktur (. . .) Overførelse af SET musikkens love på legemsbevægelser mekaniserer den oprindelige og sunde legemsrytme. . .« (Bogen om Gøssel, art. »Rytmik« og art. »Musikpædagogiske betragtninger«).

Denne kritik har muligvis været berettiget på Dalcroze's egen tid, som nu ligger 70-80 år tilbage. Men Gøssel skrev dette i 30'erne, og meget er sket siden da. Især har rytmikken udviklet sig i utrolig mange retninger. Imidlertid er problemet, at Gøssels opfattelse lever videre den dag i dag. Hendes arvtagere gentager dogmerne.

Men rytmisk-musikalsk opdragelse praktiseres i

mange lande og nyder stor respekt indenfor meget forskellige discipliner. Utallige udgivelser, både på dansk og andre sprog vidner om det. Misforståelser og misfortolkninger er imidlertid seje og lever deres selvstændige liv. På den måde bliver værdifulde tanker og pædagogiske ideer vraget og glemt. Men det sker, at de »genopdages«, ofte i helt nye skikkelser, og bliver modtaget som nye teorier.

Søg helhedsforståelse

Jeg ser i Scheiblauers pædagogik kimen og ansatser til forskellige teorier og metoder indenfor pædagogik og terapi idag: Jean Ayres' *sanseintegrationsteori*; *musikterapien* som den viser sig især i Nordoff/Robbins metode; den især i Tyskland igennem de sidste 20 år fremtrædende såkaldte *Psychomotorik*; og herhjemme ikke mindst Keld Fredens' påpegning af musikaktiviteternes betydning for udviklingen af hjernefunktionerne og de forskellige kompetencer. Uden at ville reducere disse retninger og teorier (som hver har deres særpræg og som også består af meget andet) kan man dog pege på de mange ligheder imellem dem og Scheiblauers ideer. Alle sigter de på en bredere forståelse af, at mennesket med sin krop, sine følelser, sit intellekt og sit ønske om udtryk og kommunikation er en helhed, som vi ikke må svigte i pædagogikken. Denne helhedsforståelse må vi søge igen og igen, fordi vi i vores iver efter at dygtiggøre os på hver vores område let mister den af syne.

Men pædagoger må formulere sig!

Bogen om Scheiblaue er værd at læse i dag. Til trods for at Scheiblaue engang imellem kan virke noget patetisk og selvhøjtidelig. »Vi er få, der ved, hvad det drejer sig om« siger hun et sted. Bagved det må der ligge en stor bevidsthed om et kald, om at være udvalgt. Beretningen fra Brunner-Danusers side er meget tysk – både i bogstavelig og overført betydning. Det sommetider lidt kringledede, pudsige sprog kan dog give en slags musikalsk oplevelse af, hvordan man

engang har sagt tingene anderledes end i dag. Men tankerne, erkendelserne er indlysende.

Når store personligheder har givet deres tanker en ydre form, enten i teori eller i praksis, dukker efterfølgerproblematikken op. Arvtagerne, eleverne har vanskeligheder ved at overtage. Det gælder også Scheiblauser. Brunner-Danuser siger om hende: »Ihr Mantel war so weit. . .« (s. 62); man følte sig ikke istand til at udfylde den. Dette skyldes sikkert ikke kun, at eleverne ikke er dygtige nok, men også at personen selv ikke er god nok til at afdelegere i god tid. Og problemet bliver ikke mindre af, at Scheiblauser afviste at skrive noget ned eller at formulere



Ingrid Oberborbeck.

Øvrige ill. fra Brunner-Danusers bog.

de vigtigste grundtanker i en bog (dog fandt man nogle efterladte skrifter, som åbenbart skulle blive til en sådan). Det gør det også meget vanskeligt for eftertiden at vurdere livsværket, at »redde« og videreudvikle ideerne.

Blandt kreative mennesker er der åbenbart en vis tradition for en sådan vægning. Også Gøssel afviste at skrive, fordi alt skulle forblive under udvikling og ikke fikseres. Man er bange for at blive misforstået eller misfortolket ud fra en nedskreven tekst. Og den fare er jo vitterligt til stede. Men man kan ikke gardere sig imod misforståelser på den måde. Tværtimod bliver der særlig god grobund for mytedannelser og fejlfortolkninger, fordi der ikke findes en original tekst, men måske kun andenhandsberetninger.

Litteratur:

Fida Brunner-Danuser: *Mimi Scheiblauser – Musik und Bewegung*, Atlantis Musikbuch Zürich 1984.

J. L. Neikes: *Scheiblauser Rhythmik*, A. Henn Verlag Wuppertal 1969.

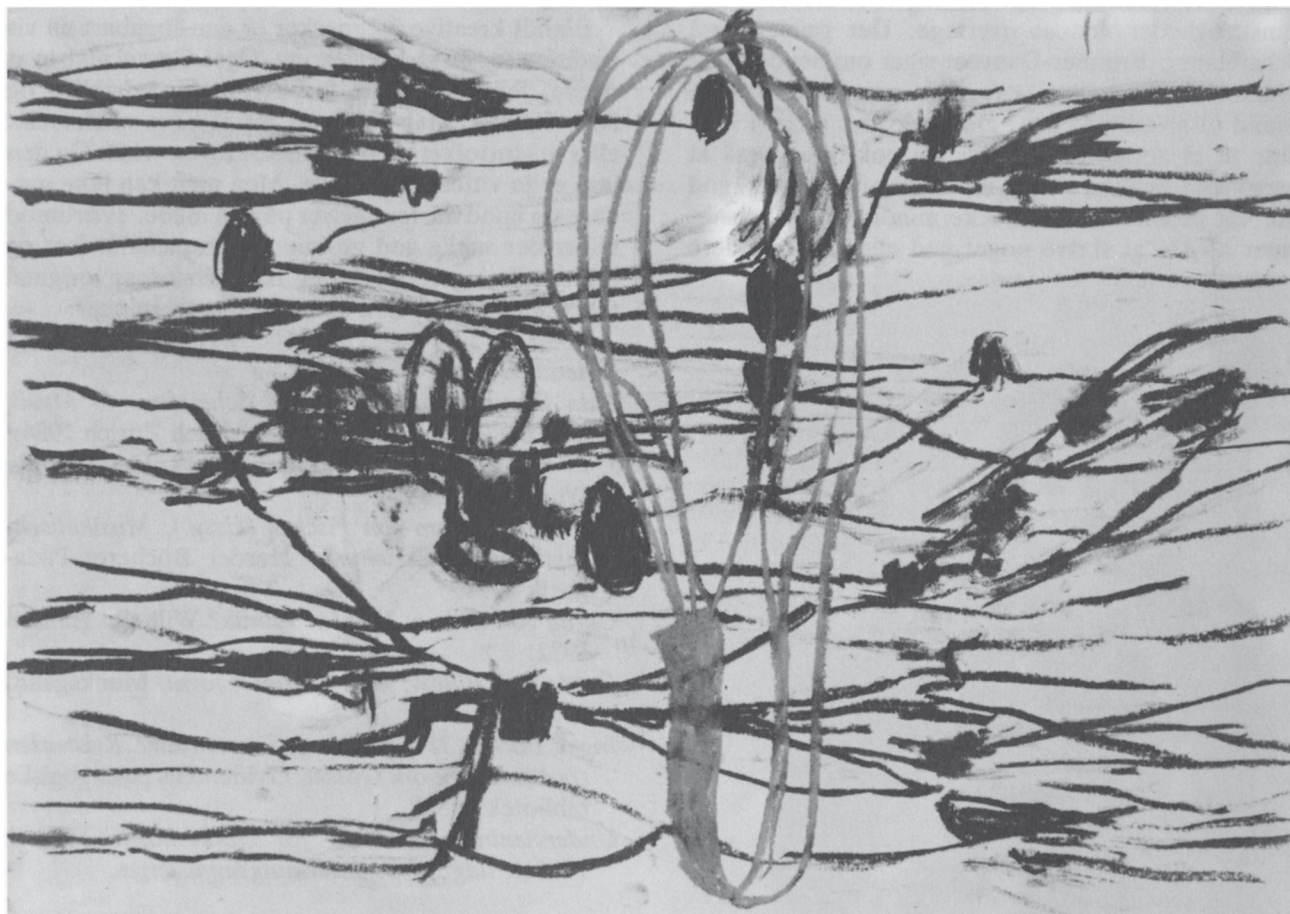
Catherine Krimm-von Fischer (Hrsg.): *Musikalisch-rhythmische Erziehung*, Herder Bücherei Pädagogik 1974.

Gerda von Bülow: *Hvad er rytmik?* Wilhelm Hansen 1972.

Gerda von Bülow: *Børn – rum – form*, Munksgaard 1971.

Inger Barker Jørgensen og Sven Møller Kristensen (red.): *Bogen om Gøssel*, Gyldendals pædagogiske bibliotek 1981.

Undervisningsvejledning for folkeskolen, Musik 1988/1. udg. af Undervisningsministeriet.



Sansernes samspil udfolder sig i randområdet af vor bevidsthed. Pludselig, uden at vi ved hvorfor, oplever vi sammenhænge, hvor f.eks. et lydindtryk, en fysisk spænding, en duft eller et billede hver i deres specifikke sprog udsiger det samme.

Sansernes samspil

af Ole Nørlyng

Kan man høre uden automatisk at danne indre billeder, kan man bevæge sig uden at lytte, kan man røre ved en skulptur uden at forestille sig bevægelsen? Er sanserne indbyggede i hinanden og afhængige af hinanden, og hvordan oplever man stof og bevægelse, hvis nogle af sanserne mangler? Ole Nørlyng, der er kunsthistoriker, forsøger at besvare disse spørgsmål udfra erfaringer med oplevelsen af billedkunst.

»Øjet mættes ej af at se, og øret ej af at høre«

Prædikerens Bog I v.8

»Musikkens fremtid ligger formodentlig ikke alene hos musikken selv, men snarere i den måde, hvorpå musikken opildner og udvider – snarere end begrænser – menneskers ideer og stræben. På den måde gør den sig til en del af de mere subtile årsager til menneskehedens handlinger og drømme«

Charles Ives

... og man kan blive ved. Gå til Carl Nielsen og hans *Levende Musik*:

»Det trylleri, som rytmen udøver på selv det dorskeste menneske, ja endog på dyrene, beror netop på, at rytmen er selve livet, der giver sig tilkende i frisk og lunefuld uregelmæssighed ... lovene for luftens og havets bevægelser genfindes i ethvert godt musikstykke.«
Man behøver blot at tilføje, at »musik er liv og som dette uudslukkeligt.«

Men liv er også *bevægelse* (energi), og på et dybtliggende fysisk-biologisk plan må musik og liv være forenet, for musik er også bevægelse: I selve musikens væsen ligger der et kinetisk (et »fremadsparende«) element – noget alle tider og alle kulturer har sanset.

En dyb oplevelse af musik må således også rumme en oplevelse af – eller måske snarere en erkendelse af dette »musikkens bevægelige element«. Så øret mættes ikke af at høre – den fulde oplevelse af musik

inkluderer noget, der ligger langt ud over ørets rækkevidde (jvf. Prædikerens Bog).

For at forstå disse gamle iagttagelsers omfang kan det være frugtbart at forlade musikken for en stund for i stedet at se på nogle iagttagelser, der stammer fra billedkunstens verden.

Det »haptiske« fænomen

Herbert Read skriver i sin grundlæggende bog om *billedhuggerkunsten* (i forbindelse med behandlingen af det gamle problem: menneskets behov og evne til at udtrykke den menneskelige figur i skulptur-form) følgende:

Det billede, vi bærer af os selv, er ikke nødvendigvis definitivt, og det billede, vi har, *er ikke kun opbygget af synet*. Synet giver os billeder af andre mennesker og kun et delvist billede af os selv. For at nå et tilfredsstillende (dækkende) billede af os selv, må vi inddrage andre erkendelsesmåder end det visuelle. Vi må f.eks. røre ved os selv. Vi må medtage vore indre legemlige følelser »især muskelspændinger, bevægelse og slaphed, tyngde og vægt«. Det kropslige billede, vi skaber af os selv gennem indsamlinger af alle disse informationer, er derfor langt fra et isoleret *visuelt* billede. Psykologiske og somatiske faktorer spiller en stor rolle.

Kommet så langt vender Herbert Read sig mod det, han kalder »de haptiske fænomener«. Ordet

»haptisk« kommer af græsk »haptikos«, der betyder *at være i stand til at få fat i*. Med betegnelsen »de haptiske fænomener« referer han til de *indre* følelser, vi har, der gør, at vi kan få fat i et virkelighedsnært *ydre* billede af menneskekroppen. F.eks. fortæller han om blinde børns skulpturer: børn, der er født blinde, er på grund af de omtalte faktorer i stand til at fremstille et sammenhængende billede af den menneskelige figur. Deres billeder er udelukkende opbygget af taktile (= som kan føles) indre og ydre følelser og bevægelser. Evnen til at fornemme muskelbevægelser og -spændinger samt lemmernes indbyrdes stilling (den kinæstetiske sans) er selvfølgelig det afgørende her.

På den anden side: er man født uden ben og aldrig har gået et skridt, da er man ude af stand til at fatte »tyngde«, »balance« og »bevægelse« i en skulptur som den klassiske »spydbæreren«, mener Herbert Read. De særlige forhold, der kendetegner det klassiske *contra-posto* (samspillet af hinanden modgående bevægelser i figurens over- og underkrop) er uforståelige, hvis man ikke inddrager den erkendelse, vi har gennem vor krop.

Ligesom blinde børn kan skabe sammenhængende skulpturer af den menneskelige krop, kan blinde børn danse. Ja – selvfølgelig kan blinde børn danse. Men det er værd at bemærke, at det udelukkende er de *indre* kinæstetiske – eller haptiske – fænomener sammen med den lydmæssige oplevelse, der gør, at de kan danse. Det visuelle har ingen betydning.

Ligesom erkendelse af billedkunst også hænger sammen med oplevelser og sansninger, der intet har med øjet at gøre, således er der i den fulde erkendelse af musikken også noget, der går langt ud over det auditive.

Rytmen

Som Carl Nielsen hævdede, ligger det bevægelsesmæssige »grundlag« i musikken *rytmiske* dimension. Det er unægtelig ikke en nyhed. Men det har gennem

tiderne været en kontroversiel iagttagelse, for man har fra tid til anden i den vestlige kultur opfattet det som noget farligt, når man har ladet denne rytmisk betingede bevægelsesenergi komme op til overfladen.

Dansemusikkens erklærede underlødighed må således ses som en åndens overmagt – et forsøg fra det åndelige på at stemme imod den frygtede energi – læs blot, hvad en Dr. Joost A.M. Meerlo ved Columbia University, New York, kunne finde på at skrive om Rock and Roll i 50'erne:

»Dagens ungdom danser sig mere og mere ind i en forhistorisk trance, indtil den med en bred margen har passeret alle vedtagne former for menneskelig dans.«

Og i »The Establishment« kan man tilsvarende læse:

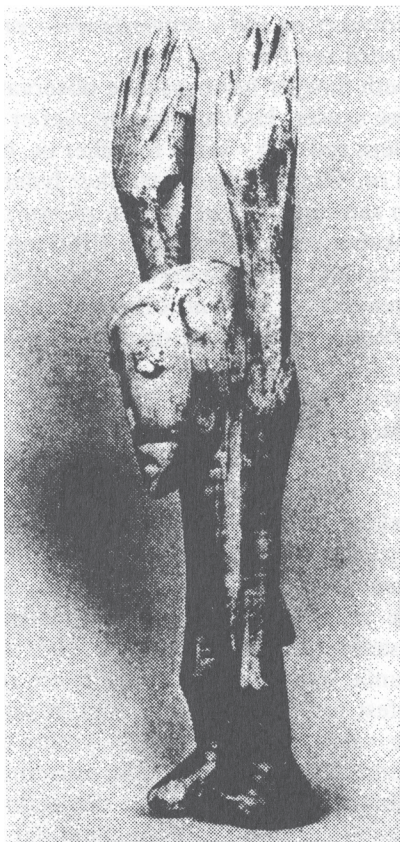
»Rock and Roll er et forsøg på at trække de hvide



Bønfaldende yngling. Af en fra fødslen blind ung mand. Bemærk de enorme hænder – den blindes redskab i forbindelse med erkendelsen af omverdenen.

ned på negrenes niveau. Den er en del af et komplot, som skal ødelægge moralen hos nationens ungdom.»

Ja – er man bange for sin krop – så må man også være bange for dens rytme – og dermed for dens *primale(ur-)* kontakt med det musikalske. Og her hjælper en årtusinder lang tradition i vor kultur til at fremme eller vedligeholde denne angst. Vore videnskabelige og erkendelsesmæssige traditioner har været – og er stadig – divisionistiske. Helt grundlæg-



Primitive folkeslags skulpturer viser samme form for »overdrivelser« som de blindes. Både den blinde og den primitive kunstner giver udtryk for de haptiske oplevelser.

gende er den deling mellem det åndelige og det materielle, vi har gennemført på alle livets områder. Og delingen har medført en klar prioritering: det åndelige har i århundreder, ja siden kristendommen gennemførte fordømmelsen af kroppen, haft en plads i solen, mens det fysiske – »kroppen« – har måttet friste en yderst stedmoderlig tilværelse.

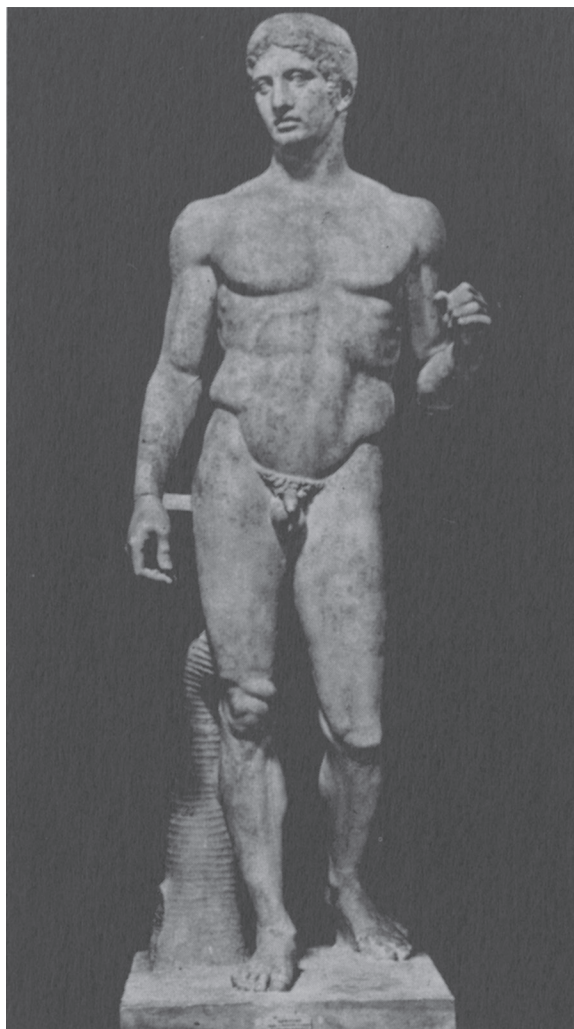
Men lige så utilstrækkeligt der er, at rendyrke det kropslige, lige så forkert er det at isolere det åndelige og hæve det op i en særlig sfære. Idealet er selvfølgelig *sammenhæng* – hvorved vi fremmer den kreative tænken.

Vi kan ikke bevæge os, hvis vi ikke har en krop. Livsoplevelsen er forbundet med krop i bevægelse – og derved er vi også dybt bagud i historien og i vort urvæsen forbundet med musik – en forbindelse, der går langt ud over vore to ører og hvad, der er mellem dem.

Det ekspressive

Elisabeth Sawyer søger i sin glimrende bog »Dance with the Music« at indkredse disse forhold i kapitlet »The relationship of movement and music«. Hun anerkender nok rytmens fundamentale betydning, men vender sig meget hurtigt til musikkens *ekspressive dimension*. Nok virker musikkens rytme som regulator for den fysiske udfoldelse, men musikkens *klanglige element* er også en provokatør og impulsiver.

Musikkens urrolle, skriver hun, var ikke blot rytmisk organisation – den var også ekspressiv: ophidsende. Man kan således tale om to delvis modsatrettede ur-krafter i musikken: den ene er *regulerende*, den anden er *ophidsende*. I vor underbevidsthed har vi stadig kontakt med disse grundlæggende kræfter og deres konflikt. De kommer frem i bevægelser føjet til musik eller i de vanemæssige bevægelsesmønstre i det daglige, som vi knap nok er bevidste om. Vor indre muskulære, altså »haptiske« oplevelse af musikken er således en spejling af disse urlags samspil.



Det kan synes paradoksalt, men skulptur handler i høj grad om at give illusion af bevægelse, og med Polyklets Doryforos (spydbæreren) ca. 445 f.Kr. fik den græske kunst sit klassiske udtryk for contra-posto'et – gengivelsen af den fremadrettede bevægelse etableret via en fin fordeling af kroppens tyngde gennem det engagerede ben, modsat det frie ben, der »venter« på at skulle føres frem.

Dertil kommer så naturligvis al den erkendelse, der finder sted på baggrund af de forskellige sansninger, vi foretager.

Øjet og øret

Øjet og øret er sanserne ud til omverdenen. Porten til vor erkendelse af den verden, vi er sat i. Øjet er bedst til at beskrive statiske objekter i rum, mens øret er bedst til at opfange forandringer i tid. Som Keld Frensen siger i sin artikel om musikalitet i *Dansk Sang*:

»Øjet trækker os ind i omverdenen – øret trækker virkeligheden ind i os«

Elisabeth Sawyer har også sine observationer omkring disse sanser. Hun anfører, at øjet er distancens – afstandens redskab – synet fortæller os, hvad der er uden om os. Øret, derimod, trækker lyden ind i os – her er en sansning, der er tættere på vor organisme: at høre skaber effekt – reaktion. Effekten af at se er ikke bevægelse, men effekten af lyd er bevægelse i form af reaktion. I kraft af forhold som *tid* og *forandring* forbindes *lydsansning* og *bevægelse* med hinanden.

Øret er en åbning til en »ikke-objekt«-verden, til en verden, der består af forandringer, der forløber i tid. Det kan vi på den enkleste måde »fatte« eller omsætte – i form af bevægelse.

Det gælder derfor om at »komme tilbage til hørelsen«, og jeg vil gå så langt som til at sige, at vi skal lytte med *hele kroppen* – med hovedhår og tånegle. Vi skal lytte til *de* indre bevægelser, musikken uafrysteligt sætter kroppen i gang med. Hvis vi lever i en Visionmania, hvor synssansen har første ret, skal alt være en fest for øjet. Det er vigtigt at forlade dette øjenorgie – selv når vi i vor musiklytning taler om at »få den indre film til at rulle frem«: sanserne er afhængige af hinanden – vi skal hente det auditive ind og herved skabe en *samtidig*hed mellem det »ydre« og det »indre«, en forbindelse mellem objekt og objektløshed, mellem skulptur, sansning og bevægelse. Til dette er musikkens kinetiske kraft den bedste.

Teatret som undtagelsesfest

Interview med Klaus Hoffmeyer

af Peter Kjærulff og Hanne Tofte Jespersen (portrætter: Peter Kjærulff)

Dette efterår kan man i Århus opleve endnu en Hoffmeyer- iscenesættelse af Wagner. Nemlig *Tristan og Isolde*. Noget af det første Klaus Hoffmeyer sagde, da Modspil mødtes med ham i januar var, at han helst ikke ville tale om *Tristan*. Og det gjorde han så ... heldigvis: En snak, både inden for og uden for tema, om det, der med *Ringens* in mente begynder at ligne Wagner-Festspiele i Århus.

Tristan og Isolde

PK: Du skal sætte Tristan op på Den jyske Opera til sommer. Wagner erklærede engang, at kun en middelmådig opførelse af Tristan kunne redde ham, for ved en perfekt opførelse ville publikum gå fra forstanden. Er det så din plan at lave en middelmådig opsætning?

KH: Det spørgsmål har vi stillet os selv allesammen – og her kan man jo kun være totalt ydmyg og sige, at vi kan håbe, Århus vil gå fra forstanden efter Tristan, men – jeg vil nu ikke sidde og love det...

Tristan er som en gift – i endnu højere grad end Ringen. Man kan næsten værge sig mod at sætte den på grammofofonen – Jeg var virkelig meget i tvivl, om jeg overhovedet skulle lave Tristan og det bliver meget nemt at »komme efter mig«, når jeg har lavet den, for på mange måder reagerer jeg på den som et anskudt dyr. Altså jeg vil egentlig helst ikke have med den at gøre. For den bringer død og kærlighed så tæt sammen og gør kærligheden umulig fra den første tone. Man kan måske sige, at den gør kærligheden så umulig, at menneskene er nødt til at opfinde den. Længslen efter kærligheden er til gen-

gæld så stor i værket, at man næsten er nødt til at realisere den, når man kommer hjem.

PK: Den slutter jo for så vidt med en kærlighed, der er stærkere end døden.

KH: Ja, slutningen – lige præcis det allersidste – dér transcenderer den.

PK: Man kan egentlig stille spørgsmålet ret konkret op: dør Isolde af kærlighed, eller er det kærligheden, der be-

virker, at hun overlever i en anden dimension? Altså: er kærligheden livgivende, eller er kærligheden dødbringende?

KH og HTJ: Ja!

KH: Jeg ved ikke rigtig – jeg har det sådan med det værk, at enten er alt, hvad Tristan og Isolde siger, rigtigt, og



foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

– og sådan kom det til at se ud: *Tristan og Isolde* 2. og 3. akt i Lars Juhls scenografi.
(Århus Musikhus efterår 1989, foto: Steen Tronsgaard)

så er resten af verden forkert. Eller også er alt, hvad *de* siger, forkert. Det er derfor, det er svært, det er derfor, det er umedgørligt. Der er tale om en så grov påstand, en gift for sjælen – et udtryk jeg tror Nietzsche brugte. Men han sagde samtidig, at man kunne beklage

dem, der ikke havde oplevet det, som gjorde dem i stand til at indtage denne gift (citeret efter hukommelsen).

Tristan er ikke et værk om den store romantiske kærlighed, sådan opfatter jeg det slet ikke. Det er et værk om – fra første tone – en stor afsked med

verden, som vi kender den. Til fordel for et *omvendt* billede af verden, som man så kan gå ind i, og hvor ingenting har værdi, undtagen, hvis man – jeg vil ikke engang sige det ridderligt: »vil dø for det«, for det er sådan lidt spejderagtigt; dér ligger den ikke en gang; der kunne megen banal romantisk kunst ligge – men dér hvor ingenting har værdi, hvis ikke man *er* død.

HTJ: Er det det, der gør værket værd at opføre i 1989?

KH: Ja, jeg tror netop, det er det, der gør værket værd at opføre i 1989. Der er virkelig ikke tale om nogen billig optimisme – ikke engang i den elvte time, vel? Der er tale om, at man holder ofret, publikum, totalt under vand, så længe det varer. Og når man så kommer op, så snapper man virkelig efter luft. Hvis man kommer op.

Nogen reel beskrivelse af danske mænds og kvinders liv just nu på de danske øer – det ved jeg ikke, om det er. Men selve behovet for at vende billedet totalt – at se alt i dødens spejl – det er måske nok en renselsesproces, der er ganske god lige nu.

PK: Man kan måske sige, at Tristan næsten hele tiden pisker sig selv med sin egen destruktion, på samme måde som en bestemt form for narkomani består i, at man bruger dødsdriften som en egen ophidselse. Ville du turde lave Tristan som et syretrip?

KH: Jeg tror ikke, jeg ville have lyst mere. Syretrippet indbefatter også en rejse, der hele tiden bevæger sig ud mod et klimaks, og jeg synes egentlig, at værket, dramaturgien er mere kompliceret end et syretrip.

Men syretrip og den slags tankegange inspirerer mig tit; i begyndelsen af *Rhinguldet* fx, hvor verden er vendt op

og ned: Wagners regibemærkninger er jo helt vanvittige, de kan kun forstås, hvis man forestiller sig, at der er vand på hele scenen, men ikke forneden – der er en luftlomme, og så er der vand ovenover. Det siger bare noget om, hvad Wagner kræver, det er et syretrip eller narkomani – jeg bruger ordet *gift* om Tristan. Det drejer sig om at få åbnet, sådan at man kan opleve »das ganz andere«.

Totalteater

PK: Tror du på Wagners ide om totalteater, altså at man kan lave en fusion af farver og bevægelse og musik og skuespil, som gør delene til forskellige udtryk for det samme?

KH: Jeg tror på det totale sansebombarment – hvis det er styret, og der ikke bare er tale om en slags overfladisk gejl. Jeg tror på, at teateret er et grænsedbrydelsessted, burde være det, og hvis man kan styre alle disse virkemidler bringe dem sammen – det kræver en kontrapunktisk bevidsthed uden lige, det er ikke bare noget med at dænge på, det er det modsatte – så varmer elementerne hinanden op. Ellers overtrumfer de bare hinanden, og så kan det være fuldstændig ligegyldigt.

PK: Du skriver i programmet til Århusopførelsen af Ringen, at du godt kunne have tænkt dig at iscenesætte hele Århus i forbindelse med opførelsen af Ringen – og det er jo sådan lidt Scriabins totalteateridé (jvf. Modspil 40)?

KH: Ja, det må man sige; den idé føler jeg mig også meget beslægtet med altså: hvor begynder teateret? Og det hænger sammen med en dybtliggende utilfredshed med at lave teater i dag, som består i at – som teateret var *tænkt*,

så *var* det begyndt, inden folk kom i teateret. Men det er det ikke i dag; Teaterbygningerne er nogle reservater, hvor man begiver sig hen for at modtage nogle specielle impulser eller »kicks«. Hvor jeg forestiller mig, at i hvert fald teaterets opståen var noget med, at teateret voksede ud af samfundet. Til gengæld var man der heller ikke ret tit; og så var det en mødeplads, der ikke var »eksklusiv« – den havde alle som tilskuere i princippet. Den græske skueplads var jo også det, der optog Wagner: at genopføre et skuespilhus, hvor i princippet *folket* kom.

PK: Var det nogle praktiske omstændigheder, der fik dig til at opgive Jytte Abildstrøms gennemgang af Ringen foran musikhuset, Alberich som bankrøver osv.?

KH: Ja, det var nogle helt ydre ting. Jytte var meget med på det, men vi var nok kommet for sent i gang med det, hun gav lidt op over for projektets omfang.

PK: Gør du som instruktør det, at du nærmest automatisk forsøger at lave totalteater hver gang?

KH: Ja på en måde vil jeg helst. Selv med det stykke af Engquist, som jeg er ved at sætte op på Gråbrødre-scenen (*I min morfars hus*; red.). Det er ved Gud ikke i sig selv totalteater, der er ikke engang musik i det. Men på en måde vil jeg godt have det totale, jeg synes, der er noget helt radikalt i det, at man er gået hjemmefra. Det er ret stærkt at gå hjemmefra, hvorfor skulle man det? Der er noget illoyalt i det mod hjemmet – børnene – man har altså allerede begået en overskridende handling, og den skal modsvares af, at teateret giver ret til overskridelsen og sætter publikum i en undtagelsestilstand.

Publikum

HTJ: Er det noget med både at få fat i folk og at få folk til at glemme, at nu er de gået i teateret?

Jeg blev meget inspireret af at høre dig holde foredrag ovre på Vestjyllands Højskole i sommer om det, du betegnede som »det lykkelige ægteskab« mellem musikken og teateret. Der gjorde du meget ud af at fortælle om måden Ringen skulle starte på; det var igen noget med at blive overrasket over at komme til stede på en anden måde.

KH: Det er meget vigtigt for mig, det der øjeblik, den måde, man modtager publikum på – at de ikke bare ligesom i TV glider i et med en stuesituation, som jo ikke er der i teateret, men som folk faktisk psykisk medbringer. De medbringer efter dårlig vane og tilvænning fra fjernsynet en *dagligstuebevidsthed*, selv når de går i teateret.

De er ikke *rigtig* kommet hjemmefra, og derfor, bl.a., kunne man forestille sig, at teaterforestillingen begyndte allerede i foyeren eller endnu længere ude. Og jeg har syslet med det gentagne gange, stærkt inspireret af Arrabal, som jo også er en rituel dramtiker. Han skrev det stykke, der hed »De gav blomsterne håndjern på«, hvor hver enkelt tilskuere blev skilt fra sin følgesvend – hustru – børn og blev ført individuelt ind gennem mørke gange og hen ad mystiske korridorer til sin plads i teateret af en skuespiller, som hvi-skede til ham undervejs og tog blidt på ham, hvis han gjorde sig hård, og hårdt på ham, hvis han gjorde sig blid. Og det medførte jo, at hver enkelt blandt publikum i bogstavelig forstand var motiveret, da forestillingen begyndte, for alle var blevet individuelt taget imod,

og de var også blevet ensomme, for de var blevet skilt ad. I mørket lød der råb som »Alfred jeg skal føde!« og sådan noget. Meget interessant.

Da så endelig lyset kom, var der virkelig dødsstille, og alle var forberedte. Og det er det element – det havde man gratis, dengang teateret var rituel og udsprang af et samfund, der ønskede at se sig selv. Men da det her samfund ser sig selv ustandseligt, men i tusind forskellige spejle, er det næsten umuligt for et – det være sig nok så stort teater – pludselig at gøre krav på at være spejlet. Og derfor er der uopmærksomhed, når forestillingen starter.

HTJ: Kan teateret genfinde sin klassiske position?

KH: I et splittet samfund som det danske – nej. Det taler ingen logik for. Men hvis der findes kraftige håndværkere som Wagner – lad os nu bruge ordet, hva' – hvis der findes folk, der har fornemmelse for, hvad det egentlig drejer sig om, så kan vi komme et stykke af vejen. Og så kan man, om jeg så må sige, starte bilen ved kortslutning nogle gange, så den kører igen. Det er jo set.

Begyndelsen til Rhinguldet er et oplagt eksempel – hvor jeg mente, at jeg burde overgå Wagner i den forstand, at den dybe tone ikke var mig nok. Jeg var helt sikker på, at folk ikke holdt kæft, når den startede, jeg *ville* ha', de skulle høre den. Og det var også, fordi jeg syntes, det var en flot begyndelse at starte med billedet af Erda (der med langsomt dunkende stok »fødes« af det sorte bagtappes hvide, lodret linseformede åbning. Før musikken begynder. red.). Jeg kan lide at lave det uventede – de tror, at nu skal de ha' dét der, men det kan de jo få på gramfonplade derhjemme – nu vil jeg lige ha' noget

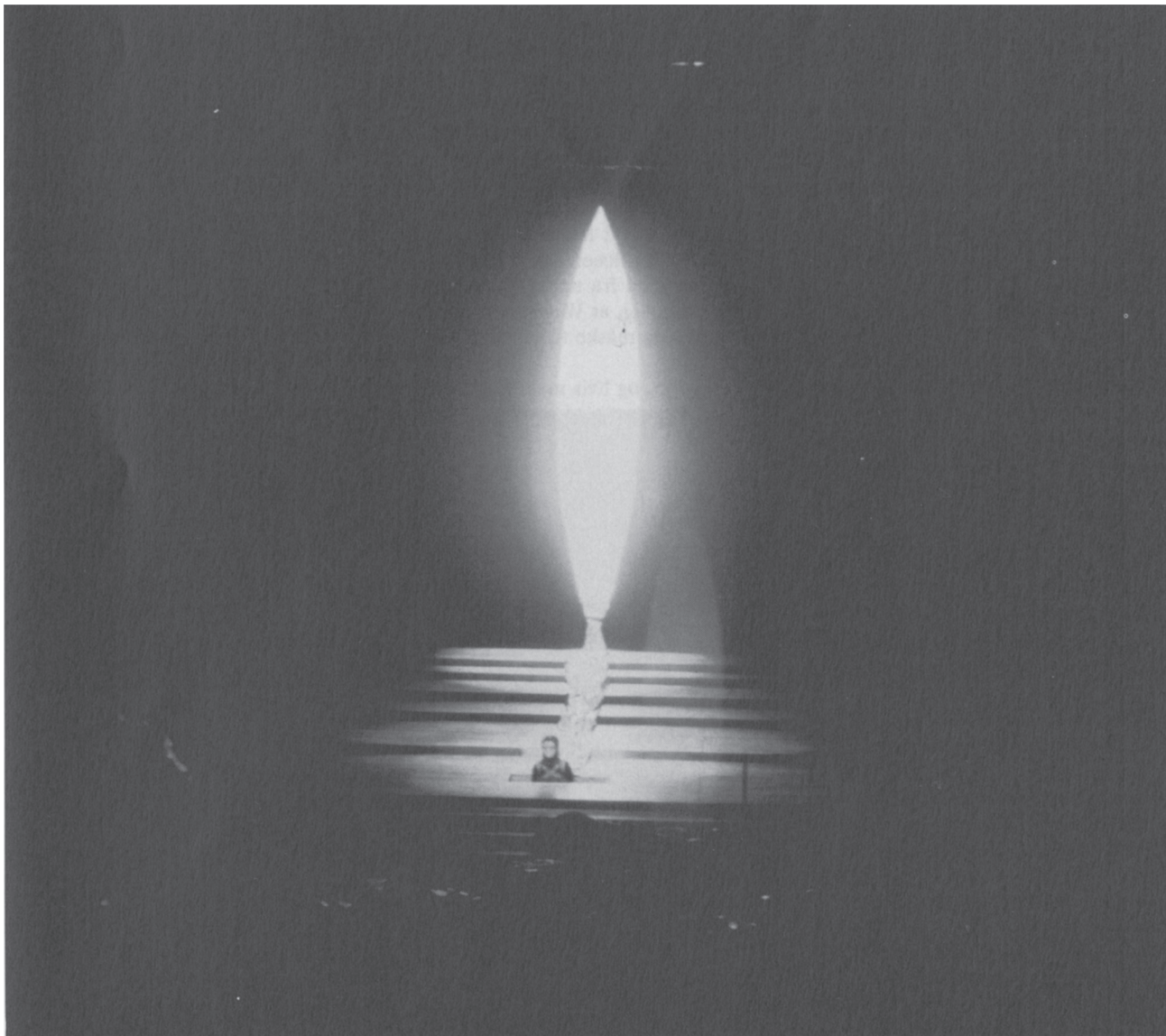
andet. Og så er der allerede en vis alarmering hos publikum – adrenalinen stiger kendeligt, og derved stiger antallet af sluser, der åbnes ind til det ubevidste. Håber jeg.

Bevidstheden

PK: I Ring-programmet fortæller du den herlige historie om, at lyset gik ud i store dele af København, mens du netop på gramfonen spillede den passage fra Rhinguldet, hvor Alberich røver guldet og derved »slukker Rhindøtrenes lys«. Den form for symbolske hverdagshændelser, var det noget, du havde i baghovedet, da du gik i gang med projektet?

KH: Ja i høj grad, men nok ikke udelukkende. Den side af Wagner, der er strømmende i bevidstheden, er jo næsten det mest spændende ved ham. Kravet, præntationen om at kunne lave et indre drama til alle disse fanfarer er utroligt. Hvordan får man noget, som jo *er ydre* til at blive *indre*? Når Wotan sidder i en stol, eller hvor han nu sidder, og musikken *hober* raseri op, som den gør, kort før hans store monolog i Valkyriens anden akt. Der er der en gevaldig orkestral udladning, som er et raseriudbrud, som får ham til at udbrude »O heilige Schmach« og »Götternot«. Og det er hans indre smerte – der føler jeg ikke, der er nogen som helst anden grund til at Wotan-fremstillere gør andet end at sidde bomstille.

Hvis man lod ham fare op med det samme, så tømmer han så at sige musikkens kraft ud, han snyder musikken for dens ophobning. Så der har man det forhold mellem musik og bevægelse, at det tjener musikken bedst, at han sidder stille, og at bevægelsen – hvis der er en bevægelse – er en knytning, indad.



Wagner: Rhinguldet« beg. Før forspillets dybe starttone »fødes« jordgudinden, ur-vølven Erda af bagtæppet. Med gammelkoneskridt skrider hun langsomt mod tilskuerrummet og opsluges derefter af jorden. (Scenografi: Lars Juhl, foto: Gert Frederiksen)

Men så kan han rejse sig lidt efter, fordi intet, efter min mening, er så konsekvent, at det ikke også er inkonsekvent. Så lidt efter tjener det pludselig formålet bedst, at han rejser sig. Det er hele tiden en slags »give and take« i forhold til musikken, som simpelthen skaber adgang for publikum til at opdage, at det her er indre.

Kampen i Ring-værkerne – den foregår jo mellem forskellige farver i bevidstheden. Så publikum bliver meget involverede, hvis man vel at mærke får *hul* på deres bevidsthed. Men der er det jo igen et problem, at man ikke rigtig er vant til, at det er det, man skal, når man går i teateret. Fordi så meget teater holder sig til den konkrete overflade – delvis vildledt af Brecht og misforstået Brecht. Forsøg på at være dokumentarisme, former for realisme, som ligger teateret fjernt, har sneget sig ind. Og det gør folk rastløse i teatrene, de venter måske, at der bliver kradset lidt op i organismen, hvis det går højt, men ikke nødvendigvis i bevidstheden. Det kan gøre det svært at lave den slags teater.

PK: Den der trang til at række ud efter publikum – er den en af sporerne til at lave mere og mere totalteater?

KH: Det er det nok, ja – det, vi startede med at sige: at genvinde den egentlige bevidsthed om teateret hos publikum. Altså: her er man til en *undtagelsesfest* og til en undtagelsens fest, og hvorvidt det er livet, der er en undtagelse – som i *Tristan* – eller døden, det vil være et evigt stridsspørgsmål.

HTJ: Det lyder, som om teaterinstruktøren har en retningsplanke, der hedder *håndværket* – altså: hvis ikke vi kan løse de filosofiske gåder, så...

KH: Vi kan gøre dem synlige. Mere

kan jeg jo ikke som ikke-fagfilosof forlange af mig selv, næsten. Men ved at arbejde med det kan jeg håbe på, at det bliver klarere for mig selv. Det spændende består i det uløste. Jeg går sjældent i gang med et værk, som jeg har løst på forhånd i hovedet, fordi – så er der ingen grund til at lave det.

PK: Du siger, at du iscenesætter utroligt meget ud fra musikken, og at du ikke er fagfilosof. Men hvis nu du iscenesætter ud fra musikken, og man så forestiller sig, at *Wagner* var fagfilosof, så når du måske til et resultat alligevel?

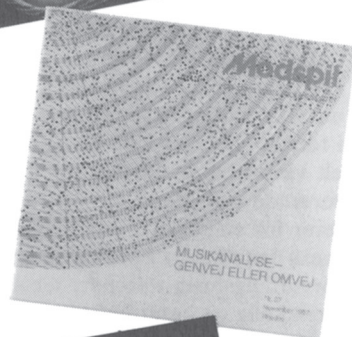
KH: Jo jo, og hvis man skal komme

ind på drømmene, så har musikken en umiddelbar evne til at meddele sin sandhed, så man ikke engang behøver at gå i skole først – og som gør, at man, hvis man hører ordentlig efter, ikke kan undgå at komme ud i den drømmesfære eller de planer, hvor de største sandheder måske bliver fortalt. Det håber jeg da.

Det burde ikke være prætentivt at sige det.

Anden halvdel af interviewet med Klaus Hoffmeyer bringes i næste nr. af Modspil.





MODSPIL I 1989

består af 3 udgivelser:

- nr. 43: Musik er bevægelse
- nr. 44: Caribisk musik

– samt et index over artikler, forfattere og emner i samtlige Modspil numre fra nr. 1 til nr. 44.



Undertegnede bestiller hermed:

- _____ stk. abonnement årg. 89
nr. 43-44 + index over
numrene 1-44, kr. 135,-
- _____ stk. RABATTILBUD: 4 numre,
frit valg ml. nr. 23-38, kr. 98,-
- _____ stk. RABATTILBUD: årg. 88
nr. 39-42, kr. 128,-
- _____ ex. af MODSPIL NR. _____
(pris pr. nr. kr. 35,-;
fra ex med nr. 38, kr. 45,-)

Navn _____

Gade/vej _____

Postnr. _____ By _____

BREV

Postbesørges
ufrankeret
Modspil
betaler
porto

874

MODSPIL

Tiderne Skifter
Sankt Peders Stræde 28 B
1453 København K.

Tidligere MODSPIL-numre

(der kan fås endnu)

- 42 Musik i eksil
- 41 Danskernes daglige musikliv
- 40 Totalkunst
- 39 Musik til gården og til gaden
- 38 Musik på Færøerne
- 37 Musikanalyse – genvej eller omvej
- 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 billeder
- 28 Musik og dans
- 27 Musikalitet
- 26 Musik og ny teknologi
- 25 80'ernes musikhistorieskrivning
- 24 Holistisk musikforståelse
- 23 Latinamerikansk musik

Debat

Til Modspil

Vi er i gang med en debat om musikformidlingen i radioens P2. Torben Jørgensen har svaret mig: »Jeg mener, måske modsat så mange musikere, Zeuthen inklusive, ikke at musikken *altid* kan klare sig selv.«

Det mener Zeuthen ikke, og det inkluderer, at Zeuthen heller ikke gav udtryk for dette i sin artikel. Den stod i forrige nummer side 41 og 42 og er i alt væsentligt et forsvar for den uensurerede musikformidling og argumenterer for engagementets – fremfor formens betydning. Fordi enhver musikformidlingsform – *isoleret set* – er utilstrækkelig og latterlig.

Jeg mener *ikke*, »at musikken *altid* kan klare sig selv«. Tværtimod skrev jeg f.eks., at musikformidlingen »er en nødvendighed i medierne og skolerne.«

Hvis vi skal have »gang i den debat«, som Torben Jørgensen efterlyser, må vi starte med at læse, hvad hinanden skriver. Ellers kommer der ikke megen »med-venner-i-lys-vi-tale« ud af det her projekt.

Morten Zeuthen



Anmeldelse

Vagn Holmboe: Danish Street Cries. A study of their musical structure and a complete edition of tunes with words collected before 1960.

Forlaget Kragen apS 1988.

Komponisten Vagn Holmboes bog om de danske gaderåb var én af sidste års meget glædelige begivenheder. For det første fordi den er noget så sjældent som en dansk musiketnologisk afhandling om et dansk emne. For det andet fordi dette arbejde, der har stået på siden 1930'rne, endelig kunne afsluttes, og bogen omsider kan udfylde det hul i den internationale musikteknologi, som har eksisteret på området indtil nu.

Mærkeligt nok har nemlig vistnok ingen tidligere undersøgt gaderåbene som *musikform*, skønt de jo fandtes levende i mange europæiske lande, i hvert fald frem til 1940'rne. I de få eksisterende samlinger har man stort set hæftet sig ved det kuriøse i råbene og grupperet dem efter varens art. Holmboes bog er derfor banebrydende, både som musiketnologisk undersøgelse og som materialesamling, idet den med i alt 370 gaderåb er den største samling overhovedet. Set i hjemligt perspektiv virker den desuden på mange måder som et tankevækkende ekko fra en periode: mellemkrigsårene, hvor interessen for folkelige musikformer var stor blandt seriøse unge komponister, og for i hvert fald en enkelts vedkommende førte til egentlig folkemusikindsamling efter Bartoks forbillede.

Vagn Holmboes videnskabelige interesse for gaderåbet opstod i forlængelse af hans indsamlinger af folkemu-

sik i Transylvanien i 1934. Hjemme igen hørte han råbene i gaderne på Nørrebro med nye øren, og begyndte at skrive dem ned »nærmest af professionel vane«. Nysgerrigheden var vakt, »for hvad var det egentlig man hørte? Var det brudstykker af moderne refræner eller gårdsangernes folkelige viser? Var det spontane og tilfældige udråb, eller var det resultatet af en gammel tradition? Kunne man finde love for gaderåbet?« (cit. efter en artikel i *Humaniora* 1, hvor forfatteren præsenterer projektet; den er optrykt i *Gymnasie-musik* 8, nov. 1988). – Et samarbejde, der varede til bogen udkom, blev indledt med Dansk Folkemindesamling, hvor man lå inde med en række ældre optegnelser af gaderåb, fra 1860 og frem. Dette ældre materiale er med i Holmboes bog, og man bemærker blandt indsamlerne navne som musiketnologerne Hjalmar Thuren og H. Grüner Nielsen, komponisterne Th. Laub og Thekla Griebel Wandall, forfatterne C.A. Thyregod og Thorkild Gravlund, journalisten Anker Kirkeby o.fl. Enkelte fonogrammer, altså studieoptagelser, fandtes også, og det har været muligt for Folkemindesamlingens forlag *Kragen* at udsende et kassettebånd i tilknytning til bogen: »Her er sild!«, som det meget kan anbefales at lytte til. Selvom størsteparten af lydeksemplerne stammer fra 1958 og senere, og nogle af dem er erindringer (og dermed anden hånds overlevering), har man dog mulighed for at få et forholdsvis autentisk indtryk af gaderåbenes lyd. Fiskekonen Dagmar Hansens »Sild er godt« en fonografoptagelse fra 1934,

er med sin særegne, næsten orientalsk virkende recitation alene båndet værd.

Holmboes indsamlingssituation må siges at have været gunstig, bortset fra at båndoptageren ikke fandtes. 1930'ernes elendige beskæftigelsessituation betød nemlig et opsving i gadehandelen, idet mange arbejdsløse greb til den udvej at anskaffe eller låne en træk-vogn, og så prøve lykken på gaderne. Der var varegrupper nok at kaste sig over, og sortimentet er i sig selv et tidsdokument: ikke blot al slags frugt, grøntsager og blomster, fisk og skaldyr, men også brændsel, muldjord og gulsand. Hertil kom kludekøberne, og skærsliberne med deres særlige, velkendte råb (jvf. melodien »Skærslibermazurka«). De nytilkomne havde ganske vist ikke altid den fornødne polititilladelse og kunne derfor være uvillige til at rykke ud med oplysninger – indsamleren kunne jo være politispion! Men på en anden måde nød Holmboe godt af denne gruppe af »uprofessionelle«: de måtte naturligvis først lære sig gaderåbets teknik, og i den proces kunne indsamleren bogstaveligt talt kigge med. Disse gadehandlere er leverandører til den gruppe råb, Holmboe har klassificeret som 'half-cries' – en mellemform mellem tale (eller rettere skrig) og det egentlige råb, som benyttes sungne toner. Selvom det ikke lykkedes ham at overvære selve processen fra skrig til sang i noget enkelt tilfælde, er de basale betingelser for gaderåbet dokumenteret og klarlagt. Ingen stemme kan nemlig i længden holde til at skrig med den styrke der kræves (gaderåb ville vel i det hele taget være

utænkelige på andet end gågader eller svagt trafikerede strøg?), så på et tidspunkt måtte den handlende enten give op eller begynde at »trække tonerne ud«, dvs. synge.

Bogens materiale hævder sig ikke blot kvantitativt, men med Svend Nielsens ord fra forordet er det også enestående derved at det »has largely been recorded by one outstandingly qualified person, who can vouch for the reliability and accuracy down to the last detail«. Holmboe er ikke faldet for fristelsen til at gøre transskriptionerne hyperkorrekte, med fare for ulæselighed; de er overskuelige, med ret let tydbare tegn for de vigtigste træk i syngemåden (glidetoner, vibrato, accenter, dynamik osv.). Man kan godt reproducere et lydindtryk for sig selv, især når

man har hørt eksemplerne på båndet. Og transskriptionerne er frem for alt velegnede i forbindelse med analysen.

Tekstudskriften har været et problem for sig selv, og Holmboes løsning er rigtignok noget for sig: »Rø-speder godt«; billiæ godæ røspættæ«; »Fi-a hoder hal-tres ør«; »t'matæ...«; »Æ-sta æ fem å ty-vøang« osv. Fra forfatterens side er det ikke noget forsøg på en præcis og konsekvent fonetisk transskription (hvilket ville have krævet båndoptager); til gengæld er det blevet en højst suggestiv, personlig gengivelse, der er med til at befordre en stemning fra 30'ernes gader. En oplevelse, der jo desværre er forbeholdt den danske læser! Det internationale publikum, som bogen henvender sig til, må tage til takke med de regelrette engelske over-

sættelser – og skulle der være læsere i udlandet med et svagt kendskab til det danske sprog, må de blive ikke så lidt forvirrede. De vigtigste pointer er dog forklaret af forfatteren i et særligt afsnit. Samspillet mellem teksten og råbenes musikalske accenter er nemlig centralt i råbenes udformning og præger ikke mindst den særprægede brug af »gode« og »dårlige« råbevokaler (prøv selv!).

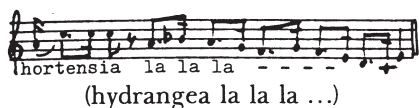
Skønt gaderåbene helt åbenbart er beslægtet med andre recitativiske former, måtte Holmboes musikalske undersøgelser som sagt begynde på den bare mark. Hans hovedresultat er en gruppeinddeling, der indkredser tre *prototyper*, hvorpå samtlige råb bygger. Parametre er: recitationstonens (tenor's) dominans, de dynamiske accenter og den melodiske linie. Inden for disse prototyper findes i det fuldt udviklede gaderåb igen en række *formler*, som den professionelle gadesælger forstår at bruge improvisatorisk.

Vigtigst blandt formlerne er det som Holmboe benævner 'perihelietic motifs'. Termen er sandsynligvis hentet fra Robert Lach (Leipzig 1913), som Holmboe henviser til. Hverken her eller andetsteds diskuterer Holmboe det terminologiske, hvilket måske også er mindre vigtigt, når blot vi forstår meningen, – og her er tydeligvis tale om det universelle melodiprincip som består af en drejning omkring, eller omkredsning af en kernetone. Curt Sachs, hvis *The Wellsprings of Music* (1962) mærkeligt nok ikke findes i Holmboes litteraturliste, kalder denne melodytype 'centric melodies'. (Sachs tager afstand fra det Lach'ske udtryk 'perihelial', hvis græske betydning han finder både misvisende og ude af proportion i forhold til



det musikalske princip, det skal dække).

Hvorom alting er, spiller disse centriske motiver – som kendes fra musikhistorien i talløse eksempler gennem århundrederne – en afgørende rolle som konstituent i de mere udviklede gaderåb. Også nedadgående formler har betydning, især som slutvendinger. Gaderåbet kan altså beskrives som »a recitativic form of music which has originated from the cry and the strident speech« (s. 90). Derimod kan ideen om at gaderåbet indeholder brokker af populære viser og sange kasseres helt: »sang« er ét, »råb« noget ganske andet, også i gadehandlernes egen bevidsthed. Et herligt eksempel på en undtagelse er det følgende: (s. 62)



Blomsterhandleren, som sang dette, forklarede, at det blot var noget, der kom over ham den dag i juni, fordi solen skinnede!

Holmboes gruppeopdeling viser sig som et velegnet redskab til beskrivelse af stilen. Men derudover kan der ud fra undersøgelserne anes en genetisk udviklingslinje, fra de embryologiske 'half-cries' til de rutinerede gadehandlers råb (forfatteren er dog forsigtig på dette punkt og sagen kommer egentlig klarer frem i Humaniora-artiklen). Spændende er det, at der påvises karakteristiske forskelle mellem de enkelte varegrupperes standardformler, og mellem praksis i København og provinsbyerne, hvor frugt og grønt sjældent blev solgt på gaden (man formodedes at dyrke det selv!), og »grøntsagsformlerne« i stedet

blev brugt af fiskehandlerne. En anden forskel: at råbene i provinsbyerne ikke – som de københavnske – nævner varens pris, afføder en af forfatterens sjældne, men velplacerede sidebemærkninger: »Indeed, one can always haggle over the price after the customer has placed his order« (s. 84).

Bogens hovedærinde: undersøgelsen af råbenes musikalske struktur, er formentligt løst og sættes i ramme af et kort, men sobert rids af gadehandlernes livsbetingelser. Alligevel kan det ikke nægtes, at mange nye spørgsmål dukker op ved bekendtskabet med denne fascinerende musikform. Gaderåbene befinder sig klart nok i et overlappingsområde mellem spontaneitet og tradition; – hvilken betydning har traditionen, hvilken betydning kan den have for udøverne af dette fag, hvor der ikke på samme måde som inden for den traditionelle folkemusik skabes miljøer med faste stilmæssige normer? Hvor vide rammer har den individuelle improvisation, og hvilken rolle spiller rent arketyperiske træk på vejen fra skrig til råb? – Det er klart at det ville kræve en helt anden type undersøgelse at nærme sig svar på disse spørgsmål – en undersøgelse som af flere grunde ikke kunne foretages dengang, i gaderåbets blomstringstid. Men en anden ting kunne man ønske sig til slut: at andre ville bruge Holmboes resultater til at forske i forbindelsen med de beslægtede recitativiske former, f.eks. inden for gregorian og spontan børnesang – emner som bogen selv peger på, men ikke indlader sig i nærmere diskussion med.

Gaderåbet forsvandt af mange grunde næsten helt under krigen, men er igen – primitivt men umiskendeligt – dukket op ved frugtboerne på Køben-

havns gågader. – På Strøget i Århus står en frugtsælger og råber med bananer, dvs. han *skriger* endnu, og stemmen lyder mere hæs og mishandlet for hver gang man kommer forbi. Vil han en dag være nødt til at give op? Eller vil det ske at også han begynder at »trække tonerne ud« i et ægte gaderåb?

Kirsten Sass Bak.



RYTMISK CENTER
I SILKEBORG

ISADORA DUNCAN

NEUROLOGEN
KELD FREDENS

EURYTMI

MIMI SCHEIBLAUER

SANSERNES SAMSPIL

KLAUS HOFFMEYER