

Indhold

Indledning.....	3
Specialets retorikbegreb.....	4
Metode.....	5
Musikalsk betydning og virkning.....	7
Følelse og affekt.....	9
Udtryk og indtryk.....	11
Johannes Brahms: Intermezzo i A-dur opus 118 nr. 2.....	15
Radu Lupu.....	15
Følelser og associationer samt deres syntaktiske kilder.....	15
Gentagelsernes funktioner og mulige betydninger.....	18
Tonale og harmoniske spændinger samt kontrastvirkninger.....	19
Rytme.....	24
Ivo Pogorelich.....	26
Glenn Gould.....	27
Det personlige indtryks potentiale til virkning.....	28
John Taverner: Kyrie Leroy.....	31
Stemninger, associationer og indtryk.....	31
Virkninger af form og ækvivalensrelationer.....	36
Rhythmos, skaber af tempus.....	39
Claudio Monteverdi: Zefiro torna.....	43
L'Arpeggiata: Løssluppen leg og lystig lokken.....	43
Rytme, form og klangeffekter.....	45
I Fagiolini: Tungt, trægt og langtrukket.....	46
Kontraster, gentagelser og samspillet mellem musik og tekst.....	48
Johann Sebastian Bach: Triosonate i Es-dur 3. sats.....	53
Indtryk og associationer.....	53
Den store virkning af <i>form</i>	55
Perspektivering.....	59
Konklusion.....	61
Kilder.....	63
Abstract.....	67

Indledning

Udfordringen i dette speciale kan beskrives med få ord: Jeg vil, kort fortalt, finde ud af hvordan musik virker på modtagere.

Til det formål analyserer jeg fire stykker musik. Det første er af Johannes Brahms: *Intermezzo i A-dur* opus 118 nr. 2 for klaver, skrevet i 1893 i den klassiske musiks romantiske periode. Dette vil jeg analysere tre forskellige fortolkninger af. Det næste er af John Taverner: *Kyrie Leroy* for sopran, alt, tenor og bas, skrevet i renæssancen, angiveligt et sted mellem 1520 og 1530. Dernæst analyseres et stykke tidlig barokmusik af Claudio Monteverdi: *Zefiro torna* for to sangere og continuo fra 1632, og her inddrages to forskellige fortolkninger. Det sidste stykke, også fra barokken, er af Johann Sebastian Bach: *Triosonate i Es-dur* BWV 525 3. sats for orgel, komponeret omkring 1727.

Lydfiler findes på vedlagte cd-rom og noder i separat bilagshæfte. Nodeeksempler er endvidere indsat i teksten og der henvises løbende til minuttal i lydfilerne med klammer [].

Og nu til en mere uddybende forklaring. Det jeg vil undersøge er, ud fra en æstetisk-retorisk vinkel, *hvad* det er i (klassisk) musik som virker på lytteren, *hvor* det kan findes i musikken, *hvordan* disse virkninger opstår og fungerer, og *hvorfor* musikken kan virke som den gør. Helt konkret vil jeg komme ind på forhold som kompositoriske principper, sang- og instrumentalteknikker, musikkens form samt hvordan den virker (såvel følelses- og sansemæssigt som intellektuelt, erkendelsesmæssigt og endda underbevidst) på tilhøreren gennem sine akustiske, dynamiske og ikoniske egenskaber, sin rytmiske og melodiske struktur og sit potentiale til betydning. Musikkens 'form' skal her ikke kun forstås som kompositoriske 'skemaer', fx sonate, fuga, tema med variationer osv., men mere bredt som alle de måder musikken kan siges at have form på, både fysisk, i overført betydning og strukturelt i organiseringen af musikkens forskellige elementer (hvilke alle vil blive uddybet og eksemplificeret senere). Centralt i mine overvejelser er ikke kun hvad musikken potentielt set udtrykker, men i lige så høj grad hvad lytteren får af *indtryk* gennem sine subjektive og personlige associationer. Den nærmeste vej til at tilgodese sidstnævnte er gennem introspektion, og jeg vil derfor foretage introspektive analyser af virkemidler og -måder i de udvalgte stykker. Den introspektive tilgang medfører at udvalget afspejler egne præferencer, hvilket også er forudsætningen for at kunne sige noget om hvorfor musikken faktisk virker.

Det er naturligvis ikke kun musikken sådan som den er noteret i noden, men i lige så høj grad fremførelsen af den, der er afgørende for virkningen. Det er af denne grund jeg har valgt i to af analyserne at sammenligne forskellige fortolkninger af det samme stykke. Dette giver anledning til i et bredere perspektiv at sige noget om virkning, fordi sammenligninger kan synliggøre hvordan aspekter af én fortolkning kan have en markant anderledes virkning end aspekter af en anden, og hvordan én fortolkning kan føles særdeles medrivende mens en anden nærmest falder helt til jorden. Og ikke mindst giver sammenligningerne anledning til tydeligere at fremhæve virkemidlerne i den fortolkning der efter min mening er mest virkningsfuld og som på bedste vis realiserer det musikalske potentiale der ligger i nodematerialet.

Forud for analyserne er der brug for en afklaring af hvad der helt præcist menes med musikalsk betydning og hvad der nærmere bestemt ligger i musikalsk virkning. Jeg vil derfor omtale nogle af de for mine analyser mest relevante måder hvorpå man kan betragte de to. Til det formål gives først et kort overblik over noget af det der gennem tiden er skrevet om hvordan musik (dvs. instrumentalmusik/musik uden ord) kan have betydning, belyst gennem Aniruddh D. Patel (prof. i psykologi med speciale i musisk kognition) i *Music, Language,*

and the Brain (2008), og undervejs inddrages Peter Kivy (prof., æstetisk filosof, har specialiseret sig i musikfilosofi), Leonard B. Meyer (komponist, filosof og æstetik-teoretiker) og Kenneth Burke (litteratur- og æstetik-teoretiker m.m.). Herefter diskuteres definitionen af 'følelse', af lytterens følelsesindtryk og hvad de betyder for vores musikoplevelse, med udgangspunkt i David S. Mialls definition i *Literary Reading: Imperical and Theoretical Studies* (2006), filosofferne Noël Carroll og Margaret Moores redegørelse for forholdet mellem musikoplevelse og følelsen af bevægelse i "Moving in Concert: Dance and Music" (2011), og til sidst en empirisk undersøgelse af følelsesvækkende stimuli (1980) af prof. i farmakologi Avram Goldstein. I forlængelse heraf følger en diskussion af hvorvidt man kan sige at musik *udtrykker* betydninger og følelser (med hensyn til hvilket jeg er forbeholden), eller om det i virkeligheden handler om lytterens beskrivelser af *indtryk*. I den forbindelse inddrages filosofen Oets Kolk Bouwsmas sammenligninger af sprogets og musikkens evne til at udtrykke et indhold i "The Expression Theory of Art" (1967), komponisten Aaron Coplands overvejelser vedrørende musikkens mangetydighed i *What to Listen for in Music* (2009/1957-udgaven) og filosofen Susanne K. Langers tanker omkring musikkens symbolske potentiale i *Philosophy in a New Key* (1942). Kerneopfattelsen i specialet er, at det musikken udtrykker er noget der *minder lytteren om* noget – blandt andet forskellige typer følelser. Musik er med andre ord *udtryksfuld* (har udtrykspotentiale) og kan dermed medføre følelsesindtryk.

Specialets retorikbegreb

Retorikbegrebet i specialet er bredt. Det vil sige at 'retorik' (som udøvende praksis) her forstås som ytringer, det være sig i ord, tegn og lign. (og her altså musik), der er bevidst udformet for at fremkalde en eller anden form for virkning hos modtagerne. Denne måde at forstå begrebet på indebærer at retorik ikke kun er noget som virker på et større publikum – retorik kan lige så vel være noget som virker på ét enkelt individ. 'Retorik' (som teoretisk praksis) er ganske enkelt læren om, og beskrivelsen af, virkningsfulde ytringer – uanset afsenderens forholden sig til deres konkrete virkning.

Man kan tilføje at noget af det der gør dette til et retorisk speciale er musikkens slægtsskab med artefakter som vi generelt anser for retoriske udtryksformer – fx tekster, taler og sproglige ytringer. En af de karakteristiske egenskaber ved denne slags ytringer og deres potentiale til virkning er at de for modtageren er samtidige, fremadskridende, *tidslige* oplevelser. Dette muliggør bl.a. sammenligningsrelationer mellem både samtidige og måske især tidsforskudte elementer i dem, såsom kontraster, ligheder, spændingsopbygninger, forventninger og retrospektive overvejelser. "A work has form in so far as one part of it leads a reader to anticipate another part, to be gratified by this sequence", skriver Burke i *CounterStatement* (Burke 1968, 124). Sammenligningsrelationer opstår altså i kraft af et værks form, ligesom også andre af musikkens virkningsfulde egenskaber har at gøre med dens form. Og form er med Burkes ord *modtagerpsykologi*: "[I]t illustrates so perfectly the relationship between psychology and form, and so aptly indicates how the one is to be defined in terms of the other. (...) [F]orm would be the psychology of the audience." (Ibid., 30-31). Form, og dermed musik, skaber appetit, forventning og tilfredsstillelse hos modtageren og kan i den henseende forstås som retorik.

Det retoriske arbejde med analyserne er *empirisk* i den forstand at der måles (omend intro-spektivt) en række forskellige virkninger (af musikalske ytringer) som der løbende sluttes noget generelt ud fra, og det omhandler *auditiv* og *æstetisk* retorik idet disse ytringer giver modtagerne (både de forestillede og undertegnede) auditive oplevelser der påvirker deres sanser, følelser og fantasi.

At kunne beskrive og forklare virkninger af ytringer er relevant for et retorisk arbejde, og

som retor og retoriker kan man lære noget af musikkens måde at fremkalde virkning på. Ikke alene er musikalske virkemidler sammenlignelige med sproglige (sprog, tekst og tale efterligner i mange henseender musikkens virkemidler og vice versa); i kraft af bevidstheden om musikalske virkemidler kan der opnås en større erkendelse af virkemidlerne i sprog, kommunikation og retoriske produkter generelt (selvom der samtidig er afgørende forskelle mellem musik og sprog, både semiotisk og retorisk). Og denne bevidsthed kan man bruge i sit arbejde med egne retoriske frembringelser, i analyser af andres og i retoriske kritikker.

Konkrete virkninger er som nævnt en ganske subjektiv og personlig sag, og der kan derfor stilles spørgsmålstejn ved om introspektive analyser kan sige noget generelt om virkninger, når det kun gælder virkningen på én modtager. Ikke desto mindre vil jeg forsvare de introspektive analyser ud fra en antagelse om at mine indtryk, associationer og følelser trods alt vil ligne andre lytteres, eller i det mindste vække genklang hos andre lyttere (om ikke andet så hos dem der ligesom jeg er vokset op med den vestlige musiktradition). Derudover lærer jeg mig op ad tænkere og teoretikere som er kommet frem til mange af de samme eller lignende generaliseringer.

Metode

Min tilgang til de valgte musikstykker afspejler af gode grunde hverken en traditionel musikanalyse eller en traditionel retorisk analyse; den er hverken musik- eller retorikmæssigt udtømmende og undersøger ikke musikken med en fastlagt mængde af de dertil hørende begreber. Det der først og fremmest adskiller min form for analyse fra en traditionel analyse er at den er helt igennem *æstetisk* orienteret, idet den drejer sig om hvordan musikken virker på modtagerens sanser og følelser, og dertil er den *introspektiv*, hvilket vil sige at jeg bruger mine egne subjektive og personlige indtryk som grundlag for vurdering.

Hvor grundlaget for traditionelle analyser især synes at være en beskrivelse af hvad genstanden er, hvordan den ser ud, hvordan den forholder sig til forudgivne, fastlagte skemaer og hvad dens vedtagne (og eventuelt symbolske) betydning er, samt til sidst måske en vurdering af hvordan genstanden virker på modtageren – så går min analyseform anderledes til værks og starter i omvendt rækkefølge med *virksomheden* (på en konkret modtager). Først derefter følger en beskrivelse af genstandens potentiale til betydning og af hvor, hvordan og hvorfor virkningen opstår (dvs. i kraft af genstandens udseende, egenskaber og form og modtagerens kognition, følelser og associationer). Den er med andre ord *først* effekt-orienteret, og kun *derefter* (og selektivt) teknisk (og den tekniske analyse skal alene tjene den æstetiske forståelse), og den beskæftiger sig frem for alt ikke med at finde frem til et *absolut* betydningsindhold i musikken. Et vilkår for en sådan analyseform er at den er kvalitativ frem for kvantitativ og således i sagens natur ikke objektiv – forstået på den måde at det ikke er sikkert at andre ville komme frem til samme resultater og konklusioner. Til gengæld er den så tilbundsående og udtømmende som metoden tillader det i henseende til at beskrive i detaljer de fremtrædende aspekter af musikkens virkninger, og årsagerne til dem, på den reelle modtager.

For at kunne analysere virkningerne af et stykke musik er det nødvendigt at lytte det igen et meget stort antal gange, og man kan i den forbindelse spørge om den stærke og umiddelbare virkning af musikken ikke aftager i løbet af en sådan arbejdsproces. Dette viser sig, af interessante årsager som jeg vil vende tilbage til bl.a. i analysen af Brahms, ikke at være tilfældet. For nu vil jeg nøjes med at gøre opmærksom på den omstændighed, at når man bliver grebet af et stykke musik, vender man næsten altid tilbage til det – man får lyst til at høre det igen. Derfor er det at gennemlytte et stykke igen og igen en naturlig måde at analysere dets virkninger på. Også Burke er inde på denne egenskab ved musikken: "Music (...) deals minutely in frustrations and fulfillments of desire, and for that reason more often

gives us those curves of emotion which, because they are natural, can bear repetition without loss.” (Burke 1968, 36). Gentagne, grundige gennemlytninger efterligner således den måde folk faktisk lytter til musik på, når det vel at mærke er musik, der har gjort indtryk – som for alvor har virket.

Musikoplevelse er if. Meyer i *Explaining Music* (1973) nødvendigvis en analytisk aktivitet:

Whenever it goes beyond the mere sensing of incoming stimuli, listening is necessarily analytical – abstracting, classifying, and organizing musical stimuli into patterns, processes, and relationships. As soon as one perceives the tone of, say, an oboe, is aware of octave identity, or groups tones into motives and motives into phrases, one has abstracted – has ignored a myriad of attributes present in the series of stimuli. (Meyer 1973, 4-5)

Meyer tilråder imidlertid at bevare en kritisk indstilling til sin egen bedømmelse og udvælgelse af regler i forbindelse med analysen. ”Believing is seeing” advarer han (ibid., 65). Hvis man ligefrem leder efter et bestemt mønster i musikken, så finder man det tit; vores teorier og overbevisninger som kritiske analytikere har ofte indflydelse på hvordan vi lytter og hvad vi hører. Men man kan ikke opstille regler for følelsen af fx ”sammenhæng” i et stykke musik, fortsætter han. Følelsen er ikke en objektiv størrelse ligesom et skift i dynamik eller en autentisk kadence. Den er en psykologisk effekt – et indtryk af hensigtsmæssighed og fuldkommenhed, og det er lige så svært at specificere kilden til dette indtryk som at sige hvad der gør en kvinde tiltrækkende:

For unity is not an objective, substantive entity like a motive, a perfect cadence or a change in texture or dynamics. Rather it is a psychological effect – an impression of propriety, integrity and completeness. And it is, I think, as difficult to specify the sources of this impression in music as it is to say what makes a woman attractive. When it's there, you know it. (Ibid., 66)

Selvom det altså kan være *svært* at specificere kilderne til virkning, og man frem for alt ikke kan opstille *regler* for dem, så er det dog muligt, måske især igennem introspektive analyser, alligevel at sige noget om *virkemidlerne* i musikken, sådan som man mærker dem under musikoplevelsen – fx i form af musikkens (tidslige) struktur, fysiske tekstur og lydligt ikoniske egenskaber.

I udvælgelsen af stykker har jeg i øvrigt forsøgt at bevare den selvkritiske sans som Meyer med rette tilråder, ved i det mindste at lade dem repræsentere en bred vifte af musik – stykker af forskellig type, stil og form, med forskellige instrumental- og vokalbesætninger, af forskellige fortolkere og fra forskellige perioder i den vestlige musiks historie.

Meyer gør i øvrigt opmærksom på at det kan betale sig at være bevidst om at vores forståelse af (og reaktioner på) musikken i høj grad afhænger af indlærte konventioner, af tradition, kultur og historisk tid, og af hvorvidt lytteren kender til traditionelle tonale syntakser og konventionelle tegn og skemata:

Evidence from many different cultures indicates that music comprehension depends to a considerable extent upon a listener's knowing a traditional tonal syntax and a set of conventional signs and schemata (...). [C]ommon traditions and conventions can be analyzed as objective aspects of a musical culture, just as images, figures of speech, poetic genres, and dramatic conventions are in literature. (Ibid., 69)

Mine analyseartefakter er ganske vist valgt ud fra egne præferencer – men disse er således uvægerlig farvet af den musiktradition jeg er opvokset med, og som trods alt har skabt den objektive forståelsesverden inden for hvilken præferencer og subjektive indtryk udspiller sig. Og med en ”objektiv forståelsesverden” mener jeg at der findes nogle almene principper i musikken som vi i høj grad *mærker* på samme måde – også selvom vi måske *reagerer* forskelligt på forskellige egenskaber i den.

Musikalsk betydning og virkning

Opfattelsen af musikalsk betydning kan fremstilles som spændende over et kontinuum. Yderst på den ene fløj er de teoretikere der betragter musikalsk betydning i en snæver forstand og som holder på at man slet ikke kan tale om at musik hverken har eller ikke har betydning, da 'betydning' bør forbeholdes den bestemte lingvistiske denotation "semantisk indhold", og da musikkens elementer ikke kan oversættes direkte til leksikale ordbetydninger. I den anden ende findes teoretikere med en bredere opfattelse, der forstår musikalsk betydning som signifikans i bredeste semiotiske forstand, hvor 'betydning' opstår når perceptionen af et aspekt af musikken (en 'begivenhed' eller et 'element') får lytteren til at tænke på noget andet end selve dette aspekt.¹

Jeg hælder klart til sidstnævnte opfattelse, hvor betydning ses som en dynamisk, relationel og foranderlig proces, og ikke som absolutte egenskaber (med tilhørende absolutte betydninger) ved begivenhederne og elementerne i selve musikken. Kivy argumenterer for at musikkens udtryksfuldhed skal findes i dens egenskaber og *struktur* – og bestemt ikke i kraft af at den opvækker, fx, *komponistens* psykologiske og følelsesmæssige tilstand på tidspunktet for musikkens tilblivelse: "[M]usic possesses expressive properties neither dispositionally, as powers to arouse, nor semantically, as psychological scenarios, but, rather, as a part of the heard musical sound-structure." (Kivy 1990 (1), 267). De følelser musikken vækker hos lytteren er netop *lytterens*, og musikkens betydningsside er ikke *lig med* disse følelser.

Patel giver et overblik over en række forskellige typer af musikalsk betydning, fra de mest "intramusikalske" til de mest "ekstramusikalske"² (dvs. som har at gøre med ting hhv. inden for og uden for musikken), hvoraf den første især har at gøre med musikkens struktur, den sidste især med lytterens associationer, tanker og følelser. Jeg mener at begge slags betydninger sagtens kan være til stede samtidig. Den rene form for intramusikalsk betydning opstår når én begivenhed i musikken får lytteren til at tænke på en anden begivenhed i musikken. Man kan her tale om at en begivenhed skaber *forventninger* om en anden, fremtidig begivenhed, som fx i en tonal kadence, hvor en tonikaakkord efterfulgt af subdominant og dominant fremkalder en forventning hos lytteren om en tilbagevenden til tonika; eller når et bestemt mønster fremkalder en forventning om en bestemt fortsættelse, afbrydelse, eller skift.

En særlig måde hvorpå musikken kan have betydning, handler om det Patel kalder "cues to musical expressiveness"³, dvs. en bestemt slags intramusikalske egenskaber ved elementer i musikken som kan fungere som "tegn" på noget ekstramusikalsk. Tempo, tonehøjde og klang er gode eksempler på denne form for tegn. Netop disse tre har en særlig status fordi musikken i kraft af dem kan komme til at minde om noget som vi ofte forbinder med betydning og følelsesudtryk, nemlig den menneskelige stemme. Vi er sensitive over for de affektive kvaliteter ved en stemme, uafhængigt af det semantiske indhold i ordene, påpeger Patel. Også den måde musikken er struktureret på kan fungere som tegn der minder om menneskelige følelser, sådan som de kommer til udtryk i kroppens holdning og bevægelse.

Patel mener det er vigtigt at skelne mellem de følelser som musikken "udtrykker" ("the expression of emotion by music") og de følelser som lytteren *oplever* ("the experience of emotion by listeners")⁴ – hvoraf jeg dog finder det første udsagn problematisk. Vigtigheden

1 Patel 2008, 304-305.

2 Ibid., 305.

3 Ibid., 312.

4 Ibid., 309.

af denne skelnen bundet if. Patel i at lytteren kan vurdere et musikstykke til at *lyde*, fx, trist ("musikkens udtryk"), uden selv at have en følelsesmæssig reaktion på det. Den "triste" vurdering, vil jeg dog indvende, er netop lytterens reaktion. (Personligt ville jeg i hvert fald ikke vurdere et musikstykke som trist, hvis ikke det i en eller anden grad gav mig en følelse af tristhed. Det kunne være jeg så i stedet ville vurdere det som "patetisk", "eftertænksomt", "inderligt", "andægtigt", noget helt femte eller en kombination.) Jeg vil mene at et stykke musik vha. sin form m.m. er udtryksfuldt og dermed kan *opvække* følelsen af tristhed, men ikke at det *nødvendigtvis* udtrykker tristhed. Det samme stykke kan trods alt vurderes forskelligt af forskellige lyttere – eller af den samme lytter på forskellige tidspunkter afhængig af kontekst og aktuel (sinds)tilstand. I hvilken grad lytteren selv deltager i følelsen af tristhed under oplevelsen vil jeg sige i denne sammenhæng er underordnet. Meyer foreslår da også at musikoplevelse er *medfølelse* – en "sympatetisk identifikation" med lyden: "Through sympathetic identification with the sound itself, the listener experiences tension – as though he were performing or singing the music himself (...)." (Meyer 1973, 139)

Et endnu bredere syn på musikalsk betydning foreslår at musik ikke blot fungerer som tegn på almindelige menneskelige følelser sådan som vi kan udtrykke dem i ord, men derimod udtrykker sammensatte komplekser af følelser som sproget alene slet ikke kan sætte ord på.⁵ Dette syn er i god tråd med min overbevisning om at musik ikke *per se* udtrykker følelser; og i den forbindelse kan man diskutere om det overhovedet er 'følelser', sådan som vi kender dem, som musikken er tegn på – eller om man i stedet kan tale om et særligt musikalsk sprog der ikke nødvendigvis kan oversættes direkte til ord og menneskelige følelser. Musik, mener jeg, udtrykker afgjort *noget* – men ikke noget man hverken præcist eller objektivt kan (eller partout skal) fastslå.

Musik kan if. nogle teoretikere bruges af lyttere i en følelsesmæssig konstruktion ("a process of 'emotional construction'")⁶, dvs. som en aktiv stillingtagen der definerer lytterens holdning til aspekter i hans/hendes eget liv. Musik kan i den forbindelse også være med til at konstruere lytterens identitet, fx når den giver en mulighed for midlertidigt at være en anden person end man er til hverdag. Denne betragtning, som jeg vil tilslutte mig, gør musiklytning til et komplekst og personligt anliggende.

Musikalsk betydning kan også komme i stand gennem musikkens forskellige former for *bevægelse*, som når vi opfatter forskellige former for lyd (herunder musik) som en beskrivelse af lydkildens – bl.a. bevægelsesmæssige – egenskaber. Et eksempel på dette er vores tendens til at synkronisere vores kroppe med musikkens melodi og rytme.⁷ Også Burke er inde på lydes 'faldende' og 'stigende' egenskaber samt *rytme* som værende særligt knyttede til oplevelsen af bevægelse:

We mean that in all rhythmic experiences one's 'muscular imagination' is touched. Similarly with sounds, there is some analogy to actual movement, since sounds may rise and fall, and in a remote way one rises and falls with them. (Burke 1968, 141)

Meyer fremhæver tilsvarende denne inddragelse af kroppens fysiske, kinetiske processer i forståelsen af musikkens implikative relationer (mere om disse i analysen af Brahms):

Though we do it with amazing facility and considerable accuracy, understanding implicative relationships is a complex and subtle cognitive activity. And it is an activity of our whole being, not just that artificial abstraction, the mind. The many facets of the human nervous system, physiological changes and adjustments, motor behaviour and the like, are all involved. For this reason, implicative relationships may be experienced as kinetic tension

5 Ibid., 317.

6 Ibid., 317.

7 Ibid., 319.

and resolution – that is, as feeling and affect. (Meyer 1973, 113)

“Tone painting” (el. “sound painting”)⁸ kalder Patel det når komponisten bevidst forsøger at få en instrumental lyd til at ligne en lyd fra “det virkelige liv”, altså noget ekstramusikalsk. Det kan være alt fra menneske- og dyreløde til industrielle lyde eller lyde fra naturen. (Man kan her tilføje at selv de instrumentallyde som ikke direkte er beregnet på at ligne andre ekstramusikalske lyde, kan få lytteren til at tænke på sådanne.) “Musical topics” og “social associations”⁹ er nært forbundne med denne form for betydning, og betegner det at en strygekvartet fx kan minde lytteren om en “samtale” mellem flere individer, og det at en bestemt slags musik kan give associationer til en bestemt social kontekst, hvilket endvidere kan have en indflydelse på lytterens adfærd.

Musik kan også fremkalde hele narrativer i lytterens sind eller vække gamle minder til live om personer, steder og oplevelser. Man kan tilmed forbinde en særlig type musik eller et bestemt stykke med en vigtig episode i sit liv, hvorved musikken har en særligt personlig betydning via de minder den fremkalder.¹⁰

Den afgørende forskel mellem sprog og musik synes at være at (instrumental)musik mangler specifikt semantisk indhold. Men det betyder ikke at musik ikke har, med Patels ord, “referential power”. Musik kan antyde specifikke semantiske *idées* (“*concepts*”) og have ikoniske ligheder med specifikke betydninger – fx kan det føles som om ordet “vidde” passer bedre på musik med store toneintervaller og konsonante harmonier, end på musik med små toneintervaller og dissonante harmonier.¹¹

Den sidste type af musikalsk betydning jeg vil medtage her, gælder (som en undtagelse) for musik ledsaget af sang. Patel kalder denne type for “word painting”.¹² Det er når komponisten prøver at komplementere ordenes semantiske betydning (fx i en libretto) ved at bruge melodiske og rytmiske mønstre, samt andre musikalske effekter, som ikonisk afspejler aspekter af ordenes semantiske betydning. (Eksempler på “tone painting” og “word painting” vil blive gennemgået i analysen af Monteverdi.)

Patel konkluderer med rette at for overhovedet at kunne tale om betydning i musikken er det nødvendigt *ikke* at begrænse begrebet til at referere til semantisk betydning (af den art som sproget har), men derimod at anlægge en bredere forståelse af det, i hvilken betydning opstår når indtrykket af et aspekt ved musikken får lytteren til at tænke på et andet, hvad enten dette andet ligger inde i eller uden for musikken i sig selv.¹³

Følelse og affekt

Den måde vi *føler* musikken på spiller en uhyre rolle for virkningen af den, hvorfor beskrivelser af stemnings- og følelsesindtryk udgør en essentiel del af analyserne. Men hvad nu en følelse egentlig er for en størrelse, er vel noget vanskeligere at præcisere – en omstændighed som Miall er opmærksom på i *Literary Reading*, hvor han skelner mellem følelser og emotioner – en skelnen jeg ikke vil tilslutte mig, men som er interessant fordi den leder frem til den gældende definition af ‘følelse’ i dette speciale (og som har betydning for brugen af kommende referencer til Miall, bl.a. i analysen af Brahms):

The term feeling has, of course, different meanings among psychologists, and a variable

8 Ibid., 320.

9 Ibid., 321-322.

10 Ibid., 323-324.

11 Ibid., 328 og 333.

12 Ibid., 342.

13 Ibid., 350.

relationship with such terms as emotion and affect, which makes it difficult to define. For present purposes I will understand *feeling* to denote a subjective experience without the overt signs and incentives to action of emotion, including (...) feelings that have little or no cognitive content but which operate immediately as judgments, preferences, and the like. (Miall 2006, 53)

Mialls påpegning af at følelser er subjektive oplevelser som ikke nødvendigvis har et kognitivt indhold og som kan fungere umiddelbart som bedømmelser og præferencer, finder jeg meget relevant. Dog vil jeg for at præcisere min brug af termen ikke operere med hans adskillelse af følelser fra emotioner (fra engelsk oversættes 'emotion' da også gerne til 'følelse', og heri ligger muligvis en del af problemet), men i stedet påstå at disse i realiteten ofte er uadskillelige. Det er klart at en 'emotion' er noget der foregår i sindet, mens fx en fysisk kulde- eller varme-påvirkning ikke (i hvert fald ikke direkte) resulterer i en emotion, men i en følelse. Det overraskende ved Mialls definition er til gengæld at den indebærer at følelser *ikke* giver sig til udtryk i nogen tydelige, ydre tegn og at de ikke tilskynder til handling ("overt signs and incentives to action") – en påstand som umiddelbart synes at reducere følelser til et psykisk fænomen – og jeg vil derfor moderere den til en påstand om at de *ikke nødvendigvis* gør det. Følelser *kan* være rent psykiske (eller rent fysiske som når varme resulterer i kropssved og kulde i kuldegysninger) – men hvad måske ses endnu oftere er at de har både en fysisk og en psykisk karakter samtidig. Lytteren kan under oplevelsen af et stykke musik meget vel fysisk mærke (og frivilligt eller ufrivilligt give udtryk for) de psykiske følelser som musikken vækker i ham/hende. Det være sig i form af ansigtsudtryk, gestik, udråb, åndedrætsbevægelser, muskelspændinger, hjertebanken, gysen, tårer, røde kinder osv. – alle tegn som jeg vil karakterisere som tydelige og udvendige (som i "overt signs").

Omvendt kan fysiske stimuli som følelsen af at blive kildet eller aet, og kulde eller varme, fremkalde indre, psykiske følelser på samme måde som musik kan gøre det. Man kan måske gå så langt som til at sige at musik i overført betydning *er* fysiske stimuli; mange af de virkninger musik fremkalder har at gøre med hvordan vi indirekte fysisk mærker musikkens form (dynamik, rytme, melodiske bevægelser m.m.). Musikkens evne til at bevæge os er et emne som optager Carroll og Moore, der refererer til empiriske undersøgelser med MR-scanninger som viser at musikoplevelse og fysisk bevægelse bearbejdes samme sted i hjernen:

There is overwhelming anecdotal evidence that people do in fact perceive music as moving. (...) In addition, fMRI studies have shown that music is processed in the same parts of the brain that are responsible for the processing of movement, and that listening to or imagining music results in activation of the premotor cortex. (Carroll og Moore 2011, 335)

Musik kan derfor direkte udløse følelsen af fysisk bevægelse i lytterens sind og/eller krop:

[L]isteners maintain that they can detect the feeling of movement of which the musical contour is expressive. This may prompt a listener to imagine movement consonant with the music – to imagine either that one is moving, or to imagine others moving, or, more abstractly, to imagine simply that something is moving. As well, music can often inspire or encourage movement in the listener. The movement impulse expressed in the music may be felt literally in the percipient's body. (Ibid., 338)

Funktionen af således at reagere fysisk på musikken, som kan sammenlignes med det Carroll og Moore kalder "the mirror reflex", er øjensynlig at vi gerne vil *forstå* det den udtrykker bedre, ligesom det gælder for vores spejling af andre mennesker:

[W]e humans have an involuntary tendency to mirror automatically the behavior of our conspecifics. Call this phenomenon the "mirror reflex". (...) One function of the mirror reflex is to gather information about the inner states of others. By involuntarily mimicking the facial disposition of our interlocutor – by furrowing our eyebrows ever so gravely when

he does – we gain an inkling of what is going on inside of him. The feedback from our own muscles stirs our own autonomic nervous system in a way that is roughly parallel to what is happening in him (that is, as long as he is not dissembling). We get an inward taste, so to speak, of some of what he is feeling by feeling something very like it in our own bodies. (Ibid., 340)

Oplevelsen af ”gys” er et andet sådant bevis på hvordan en psykisk følelse kan have en karakteristisk fysisk komponent. Avram Goldstein har udført empiriske undersøgelser (spørgeskema- sammen med eksperimentelle undersøgelser) af hvornår testpersoner oplever gys (*thrills*), når de udsættes for følelsesvækkende stimuli (*emotionally arousing stimuli*)¹⁴. På spørgsmålet om hvilke omstændigheder der fremkalder gys, svarede testpersonerne at reaktionen på musik er den mest typiske. Goldstein lavede derefter forsøg hvor testpersonerne lyttede til passager fra musik efter eget valg, mens han registrerede deres reaktioner – med særligt fokus på deres oplevelse af gys. Han fandt bl.a. frem til at alene det at *forestille sig* at man oplever disse stimuli, i form af fx musik, hos mange kan fremkalde gys:

Thrills occur most commonly in response to music (primarily to musical passages with special emotional meaning for a person) (...). In summary, the typical stimulus that elicits a thrill is a confrontation with an emotionally stirring situation or event (...). Even imagining these stimuli can be effective. (...) That thrills, with their obvious involvement of the autonomic nervous system, are a manifestation of emotion has long been recognized in language and literature. To say something is ”thrilling” means it stirs the emotions, but a ”thrill” is also a physical vibration. (Goldstein 1980, 127-128)

Sammenhængen mellem ydre/fysiske og indre/psykiske følelser skulle hermed være indlysende; virkning har at gøre med hvordan vi mærker form, fysisk såvel som psykisk, så musikken – på én gang helt konkret og i overført betydning – *griber* og *bevæger* os.

Udtryk og indtryk

Det skulle nu stå klart, at det springende punkt i en gennemgang af de følelser og associationer der opstår under oplevelsen af et stykke musik, er en understregning af at det er *subjektive* indtryk, og at man ikke objektivt kan sige at musikken udtrykker dét eller dét. Det ligger i sagens natur at musik netop ikke udtrykker noget bestemt – den er ganske enkelt udtryksfuld. Bouwsma sammenligner, som Patel, musik med sprog med det formål at adskille den måde de to udtrykker betydning på. Ud fra hans synsmåde kan man retfærdigvis sige at lytterens indtryk ganske vist *beskriver* musikken, men ikke at musikken *udtrykker* noget – på samme måde som sproget gør det:

It makes sense to ask, 'What does the sentence express?' It expresses a meaning, of course, and you may have some way of showing what this is, without using the sentence to do so. But now it makes no sense to ask, 'What does the poem express?' or 'What does the music express?' We may say, if we like, that both are expressive, but we must be aware of the analogy with language. And we may prevent the helpless searching in this case, by insisting that they 'express' nothing, nothing at all. (Bouwsma 1967, 95)

Som et eksempel forklarer Bouwsma hvad der kan give ”trist musik” dens ”triste” karakter – nemlig vores uvilkårlige sammenligning af musik med mennesker:

Sad music has some of the characteristics of people who are sad. It will be slow, not tripping: it will be low, not tinkling. People who are sad move more slowly, and when they speak, they speak softly and low. Associations of this sort, of course, may be multiplied indefinitely. (Ibid. 99)

14 Definition af 'gys' (thrill) i Goldsteins artikel er ”a slight shudder, chill, or tingling sensation, usually located at the back of the neck, and fleeting.”

Bouwsma viser her hvordan bestemte egenskaber ved musikken ofte ledsages af bestemte associationer. Langsomhed, mol-tonalitet, små intervaller, faldende tonegang, dissonans, ubetonedede ansatser, lav lydstyrke, dybe toner m.m. kan med andre ord *minde om* tristhed, fordi det er nogle af de samme egenskaber vi (stereotypet set) finder hos mennesker som er triste (i ansigtstræk, kropssprog og prosodi). Man kan derfor med god ret klassificere udtrykskvaliteterne i ”trist musik” (der naturligvis er et simplificeret eksempel), så længe man er bevidst om at det er en beskrivelse, en mærkat, man sætter på musikken, og ikke et kendetegn der ligger immanent i musikken. ”Trist” er først og fremmest en subjektiv bedømmelse – en beskrivelse af et *indtryk*:

That the expressive is sad serves now only to tag the music. It is introspective or, in relation to the music, an aside. It's a judgement that intervenes. Music need not be sad, nor joyous, nor anything else. (Ibid. 99)

Mærkater som ”trist” har således principielt ikke noget med musikken *i sig selv* at gøre, men de kan være velegnede når man vil sige noget generelt om hvordan musikken virker.

Fraværet af specifikt udtryk og overfloden af udtryksfuldhed er egenskaber ved musikken som nødvendigvis må optage enhver der interesserer sig for dens virkninger. Copland beskriver ”problemet” således:

This whole problem can be stated quite simply by asking, ”Is there a meaning to music?” My answer to that would be, ”Yes.” And ”Can you state in so many words what the meaning is?” My answer to that would be, ”No.” Therein lies the difficulty. (...) Still the question remains, How close should the intelligent music lover wish to come to pinning a definite meaning to any particular work? No closer than a general concept, I should say. Music expresses, at different moments, serenity or exuberance, regret or triumph, fury or delight. It expresses each of these moods, and many others, in a numberless variety of subtle shadings and differences. It may even express a state of meaning for which there exists no adequate word in any language. (Copland 2009, 10-11)¹⁵

Hvad Copland her kalder et ”problem” vil jeg imidlertid kalde en kvalitet. Fraværet af konkret udtryk (semantisk betydning) og overfloden af udtryksfuldhed giver musikken dette umådelige *potentiale* til betydning, som kan gøre den så enestående virkningsfuld. Det er egenskaber som medfører *flertydighed* – vel at mærke den fascinerende og tiltrækkende af slagsen. Den mangfoldighed af potentielle betydninger som musikken kan fremkalde i modtagerens sind, er if. Copland intet mindre end dens livsnerve:

Because music which always says the same thing to you will necessarily soon become dull music, but music whose meaning is slightly different with each hearing has a greater chance of remaining alive. (...) Let us suppose that you are fortunate and can describe to your own satisfaction in so many words the exact meaning of your chosen theme. There is still no guarantee that anyone else will be satisfied. Nor need they be. The important thing is that each one feel for himself the specific expressive quality of a theme or, similarly, an entire piece of music. And if it is a great work of art, don't expect it to mean exactly the same thing to you each time you return to it. (Ibid. 12-13)

Flertydigheden er en egenskab som hænger sammen med det at modtageren kan føle æstetisk lyst, måske ikke primært ved oplevelsen af musikkens udtryk og indhold hver især, men nærmere ved oplevelsen af *relationen* imellem dem – dvs. ved simpelthen at blive konfronteret med den fascinerende *tegnfunktion* som musikken repræsenterer.¹⁶ Tegnfunktionen kan

¹⁵ Som sagt mener jeg man bør være påpasselig med udtryk som ”the music expresses...”, men hos Copland er vendingen her berettiget, fordi han bruger den til at gøre klart at lytterens oplevelse af hvad musikken ”udtrykker” er subjektiv, flertydig og foranderlig (se også næste citat).

¹⁶ Jf. Kock 2008, 27-30.

være interessant ved fx at være flertydig, modsætningsfyldt, nyskabende, dunkel eller ”økonomisk” (oplevelsen af et ”stort indhold” via et ”lille udtryk”). Det er med andre ord ikke nødvendigvis målet at finde eller fastlægge tegnets indhold; det fascinerende kan bestå i, hvad enten det sker uvilkårligt eller med vilje, alene at *lede* efter det – det er selve tegnets *mangfoldige* symbolske værdier der er fascinerende.

Musikken har altså i kraft af sit ikke-fastlagte betydningsindhold kapacitet til at indeholde mangfoldige betydninger. Og ikke nok med at musik kan have en stærkt personlig betydning for lytteren – denne betydning behøver ikke engang for lytteren at forblive den samme; betydningspotentialer er foranderligt, umådeligt og uudtømmeligt. Langer betoner disse egenskaber i musikken som klare kilder til dens værdi(er); hvis ikke musikken for modtageren således altid havde nyhedsværdi, trods gentagne gennemlytninger, ville den netop miste sin arts karakteristiske betydningsfuldhed:

(...) the unmistakable sensuous value of tone [in music], the vital nature of its effect, the sense of personal import which we meet in a great composition every time it is repeated to us. Its message is not an immutable abstraction, a bare, unambiguous, fixed concept, as a lesson in the higher mathematics of feeling should be. It is always new, no matter how well or how long we have known it, or it loses its meaning; it is not transparent but iridescent. Its values crowd each other, its symbols are inexhaustible. (Langer 1942, 194)

I slutningen af Brahms-analysen vil jeg vende tilbage til Langers tanker om musikkens egenskab af at være et ”ufuldbyrdet symbol”.

Johannes Brahms: Intermezzo i A-dur opus 118 nr. 2

Brahms' *Intermezzo i A-dur* er nr. 2 af de seks stykker for klaver som udgør opus 118. Taktarten er 3/4 og stykket har satsbetegnelsen *Andante teneramente* (roligt el. langsomt, og blidt el. ømt). Det er skrevet i 1893, i Brahms' tresindstyvende leveår, og dedikeret til Clara Schumann¹⁷. I analysen inddrages fortolkninger af tre forskellige pianister. Der tages udgangspunkt i en fortolkning af Radu Lupu (1987), som varer 5.55 min, og som her betragtes som den mest virkningsfulde. Derefter følger kortere gennemgange af de to andre fortolkninger af henholdsvis Glenn Gould (2004) og Ivo Pogorelich (2006) og foretages sammenligninger af disse med Lupu.

Radu Lupu

For at starte med en kort oversigt over musikkens opbygning kommer her først et bud på en udpegning af intermezzoets forskellige temaer (med henvisning til lydfilens minuttal i klammer):

Tema 1: Takt 1-8 [0.00 – 0.23]

Tema 2: Takt 16-34 [0.46 – 1.28]

Tema 3: Takt 34-48 [1.29 – 2.11]

Tema 4: Takt 48-56 [2.12 – 2.28]

Tema 4 variation 1: Takt 57-64 [2.47 – 3.19]

Tema 4 variation 2: Takt 65-73 [3.20 – 3.39]

Temaerne er markeret i noden med klammer ved deres begyndelse og slutning. De passager som ikke indgår i denne oversigt består af mellemspill eller hele, delvise og let varierede gentagelser.

Følelser og associationer samt deres syntaktiske kilder

Andante teneramente, komponistens (eller udgiverens) meddelelse til fortolkeren om musikens intenderede tempo og stemning, er meget tæt på den umiddelbare (og fortløbende) stemning som opstod i mig, første gang jeg lyttede til stykket. Hvis man dertil lægger en stærk følelse af indadvendthed og inderlighed, og et strejf af en bittersød smerte, er min personlige oplevelse af musikken til en start omtrentligt beskrevet.

Man kan til en vis grad få den fornemmelse at det er meningen, at det skal fremkalde en emotionel smerte at lytte til intermezzoet. Det kan føles som om det rører ved noget dybtliggende – en slags indre længsel, som på samme tid er smuk og melankolsk; der er harmoni og sørgmodighed på samme tid. Det er som om stykket prøver at indfange noget, som er svært at indfange. Der er noget ubestemmeligt over dette noget – som en lille ting, der trods sin lidenhed anes at have stor betydning, men som måske er glemt, gemt eller skjult for omverdenen. Det kan vække en fornemmelse af noget hemmeligt til live, noget man ikke umiddelbart har lyst til at dele med andre, noget man gerne vil have for sig selv. Det kan med andre ord vække en oplevelse af sårbarhed til live – måske en intuitiv eller forgangen sårbarhed – en opvækkelse af minder fra fortiden.

17 Clara Schumann var hustru til Robert Schumann, som protegerede Brahms i hans ungdomsår, og til hvem Brahms havde et familiært forhold. Forholdet mellem Clara Schumann og Brahms var angiveligt af romantisk og livslang, men kompliceret og ufuldbyrdet karakter. (Jf.: Swafford 2003 og wikipedia: "Johannes Brahms" og "Six Pieces for Piano, Op. 118 (Brahms)"; se kildeliste)

Hele denne stemning kommer i stand alt i løbet af få takter. Allerede stykkets tre indledende toner og deres tilhørende akkordtoner (angivet i noden som *fig. 1*) kan minde om blidhed og sårbarhed:



Tema 1 med fig. 1, 2, 3 og 4

Tonerne i fig. 1 ligger intervalmæssigt tæt, spilles blidt piano og befinder sig i den lave ende af registret tostreget oktav, hvilket pga. klaverets klangfarve medfører at de opfattes som mellemhøje/-lyse. Disse tre parametre giver tilsammen indtryk af en lille, forsigtig og tøvende figur. De lyse, blide, *teneramente* toner kan også give indtryk af uskyldighed, måske endda en følelsesmæssig umodenhed. (Og som bl.a. Bouwsma var inde på kan alle disse egenskaber ved musikken minde om den måde vi mennesker giver udtryk for vores følelser på – i bevægelser, ansigtsudtryk, prosodi osv.)

Interessant er det dog at denne fine pakke af blidhed, sårbarhed og inderlighed ved nærmere bekendtskab med musikken ikke er så simpel og usammensat som den umiddelbart kunne lyde. Den kan nemlig også give indtryk af styrke i kraft i sin skønhed, harmoni og stabilitet. Og det kan, allerede i takt 2 (med optakt) i den næste figur (*fig. 2*) som følger direkte efter den første, mærkes som om der er en form for mod og fremdrift i progressionen i melodien.

Fig. 2 har et ækvivalent forhold¹⁸ til fig. 1, fordi den er identisk med denne på nær to toner: øverste tone i venstre hånds dobbeltgreb, som er sænket en tone fra *e* til *d* og meloditonen i højre hånds tredje akkord, som hæves en kvint fra *d* til *a*. Denne lighed imellem de to figurer gør at *relationen* mellem dem påkalder sig interesse – man kan ikke lade være med at sammenligne dem, hvad enten det sker bevidst, underbevidst eller førbevidst. Netop vores bevidsthed, og ikke mindst ”fraværet” af den, er en interessant faktor i oplevelsen af musik – og i det hele taget af verden omkring os. Tor Nørretranders taler i *Mærk Verden* (1991) om ”bevidsthedens båndbredde”, som er en målestok for hvor mange informationer der overføres, og hvor hurtigt, fra vores sanser til vores bevidsthed. Pointen er at af de millioner af bit vi sanser hvert eneste sekund omsætter bevidstheden måske omtrent 40 af disse i sekundet, som så udgør vores bevidste oplevelse. Men informationerne er højst sandsynligt blevet lagret i hjernen – i underbevidstheden – alligevel, man er bare ikke blevet *bevidst* om dem. Men det kan man blive, hvis man tænker efter:

Bevidstheden går langsomt. Det tager tid at identificere de forskellige ting, man har iagttaget i et eneste glimt. Bevidstheden kan slet ikke opfatte alt det, man ser på én gang. (...) Bevidstheden er meget langsommere end dit indre mentale liv. Der sker meget mere i hovedet på dig, end du er bevidst om, med mindre du stopper op og tænker efter. (...) Men lyde er der. Og du har hørt dem hele tiden. Når du får ”øre på dem” (...), kan du jo høre, at

18 Ækvivalensrelationer vil sige sammenligningsrelationer, jf. Kock 2008 kap. 10.

de har været der hele tiden. Du lagde bare ikke mærke til dem. Der kommer altså meget mere ind ad ørerne og ind til dig, end du lægger mærke til det meste af tiden. (Nørretranders 1991, 167-168)

Ækvivalensrelationer er et eksempel på dette samspil mellem hvad vi sanser og hvad vi opfatter. Normalt leder man ikke bevidst efter dem. De opstår i hjernen, uvilkårligt og i mange tilfælde underbevidst, mens man oplever musikken. Man kan også, efter Meyer, kalde de ækvivalente elementer i musikken for "begivenheder" og deres indbyrdes forhold for "implikative relationer". Meyer forklarer hvordan tonale og temporale forhold spiller en vigtig rolle i forståelsen af musik. Han påpeger vores tendens til at udlede implikative relationer mellem begivenheder, ikke kun i musik, men i alle former for temporale forløb:

An implicative relationship is one in which an event – be it a motive, a phrase, and so on – is patterned in a way that reasonable inferences can be made both about its connections with preceding events and about how the event itself might be continued and perhaps reach closure and stability. (...) Making such inferences – understanding implicative relationships – is something which all of us do most of the time, in reading novels or histories, in observing changes in nature or in human behavior. (Meyer 1973, 110)

Netop pga. ligheden mellem fig. 1 og 2 træder også deres forskelle frem, og man undres måske over hvad *betydningen* af disse forskelle kan være. I relationen mellem fig. 1 og 2 får man indtryk af at fig. 1 er den samme som – dvs. udvikler sig til – fig. 2. Den nævnte sænkning fra *e* til *d* i venstre hånd virker som en følelse af et skridt tilbage. Dette giver ekstra styrke til den efterfølgende hævnning i højre hånd fra *d* til *a* – sammenstillingen af den "lille" sænkning og den "større" hævnning gør at sidstnævnte føles som et stort skridt frem. Fig. 2 bliver med dette spring pludselig løftet højt op, hvilket kan få det til at virke som om den udtrykker en art kraft og gåpåmod. Som sagt kan man ikke undgå at sammenligne ækvivalente elementer, og hjernen vil tilmed forsøge at finde betydningen af deres forskelle på baggrund af deres ligheder, ligesom jeg her har gjort (bevidst) ved at tilskrive fig. 2 "mod" og en art stræben eller fremdrift. (Som nævnt i afsnittet 'Udtryk og indtryk' er det dog ikke nødvendigvis målet at finde eller fastlægge en sådan betydning; det fascinerende kan bestå i alene at *lede* efter betydningen).

Meyer understreger hvordan bevidstheden om implikative relationer og deres potentialer bliver yderligere skærpet hvis en forudgående begivenhed eller situation er *flertydig*, sådan at flere forskellige alternative konsekvenser virker lige sandsynlige. Selv når en situation i musikken virker entydig er muligheden for alternative forløb altid til stede, også selvom det måske kun er vores underbevidsthed der er opmærksom på det:

We tend to be aware of the contingency of temporal events. This is specially true when the antecedent situation is ambiguous, when a number of alternative consequents seem more or less equally probable. But even when the implications of some situation seem unequivocal, the possibility of alternatives is somehow present – if only unconsciously so. (Ibid. 111)

Allerede efter intermezzoets første to takter er denne flertydighed på spil – der er foreløbig præsenteret én forsigtig og én modig figur og der er, i kraft af relationen mellem dem, antydning af fremdrift. Den efterfølgende fig. 3 trækker dog i modsat retning med en noget vægelsindet bevægelse: et par forsigtige chasse-trin frem og dernæst tre skridt tilbage (takt 2-4). Denne forsigtige frem-tilbage-bevægelse, som er et hyppigt tilbagevendende fænomen i stykket og som altid ender i tilbagetrækning (flere eksempler følger), er noget af det der gør at musikken virker indadvendt og selviagttagende – til tider ligefrem selvransagende.

I takt 6-8 optræder fig. 4, som er ækvivalent med fig. 3, omend mindre tøvende og mere søgende og prøvende. Her nuanceres den forsigtige frem-tilbage-bevægelse en smule. Fig. 4 begynder et par toner højere oppe end fig. 3, hvilket giver den lidt mere mod, og i stedet for fig. 3's tre afsluttende skridt tilbage går fig. 4 først et stort skridt tilbage, men dernæst et

mellemstort skridt frem og så kun et lille tilbage. Derved kan det føles som om der samlet set er sket et lille ”fremskridt” – som om der er en udvikling og fremdrift hen imod større dristighed og vovemod end før.

Dette mønster – med de ækvivalente størrelser på forskellige hierarkiske niveauer, med små eller større frem- og tilbageskridt eller melodiske frem- og tilbage-bevægelser samt hele og delvise gentagelser af disse bevægelser – kan skabe en dynamisk fornemmelse af vægelsind og ubeslutsomhed, og løber som en rød tråd gennem hele kompositionen.

Gentagelsernes funktioner og mulige betydninger

De hele, delvise og varierede gentagelser er klare eksempler på ækvivalens-relationer. De gennemvæver som sagt stykket og er tydelige fra begyndelsen. Tema 1 består af de første otte takter, hvoraf de fire sidste udgør en varieret gentagelse af de fire første, og hvoraf den vigtigste forskel er den førnævnte mellem fig. 3 og fig. 4. Tema 1 gentages omgående og stort set uforandret, med enkelte mindre variationer i nodematerialet og fremførelsen. Variationerne i gentagelsen af tema 1 er uanselige (men kan spille en subtil rolle på et underbevidst plan og medvirke til at understøtte følelsen af fremdrift og udvikling). Denne omgående og stort set eksakte gentagelse kan også give indtryk af en stillestående kontemplation og fordybelse.

Tema 4 er det eneste i stykket som i noden er indrammet af gentagelsestegn. Den nøjagtige gentagelse på dette sted giver igen, ligesom i tema 1, en fornemmelse af fordybelse, som om det netop gennemgæede lige skal gennemtænkes og overvejes en ekstra gang.

Efter tema 2, 3 og 4 med variationer og mellemspil, får vi en gentagelse af tema 1 (takt 76-84 [3.56]), men med nogle vigtige forskelle som kan give indtryk af at der er sket noget afgørende i mellemtiden. Der lader nu til at være tænkt over tingene, hvorefter der er kommet et mere nuanceret syn på sagen. Fx er fig. 3 (den tøvende tilbagetrækning) nu erstattet af en ny figur (fig. 5) som med sin gradvise melodi-nedgang nærmere siger: ”ok, nu må vi se” (takt 78-80 [4.03]).



Varieret gentagelse af tema 1 med fig. 5 og 6

Fig. 5 er ækvivalent med fig. 3 og 4. Men i forhold til fig. 3 føles den ikke som et tilbageskridt, men nærmere som en moden overvejelse. Og i forhold til fig. 4, som allerede var lidt mindre tøvende end fig. 3, er fig. 5 endnu mindre tøvende. Der er altså en gradvis fremgang i ”overvejelserne”, og fig. 5 lader til at udvise større velvilje end sine to forgængere. Den kunne give indtryk af en tilnærmelse, en begyndende accept eller et meningsskifte.

Tilmed er der i *fig. 6* (takt 81-82 [4.11]), som er ækvivalent med *fig. 2* (i hvilken der lå gåpåmod og fremdrift i tredje tones spring opad), nu et endnu større spring opad og dermed endnu mere stræben, gåpåmod og fremdrift.

De syntaktiske kilder til følelsen af fremskridt og udvikling findes på mangfoldige niveauer i hele stykket, både inden for de enkelte figurer, inden for mindre passager, inden for hvert tema og i relationerne mellem temaerne. Men her i denne anden udgave af tema 1 (takt 76-84) sker udviklingen langt hurtigere, og fremskridtene virker større og kommer mere prompte end tidligere i stykket – både i forhold til første udgave af tema 1 og i forhold til de andre temaer. At stigningen i fremskridtene og udviklingen således ikke er proportionel med den forløbne tid og antallet af begivenheder, men nærmere har form af en stejlt stigende kurve (og på lavere hierarkier flere stigende/faldende kurver), kan understøtte følelsen af en akkumulerende fremdrift, energi og intensitet.

En tilsvarende vigtig forskel mellem første og anden udgave af tema 1 er at det i anden udgave ikke bliver gentaget ligesom første gang det optrådte, men straks bliver efterfulgt af tema 2 (takt 84 [4.19]). Dette at der i forhold til den tidligere struktur således bliver ”sprunget noget over” giver yderligere indtryk af at der er tænkt over tingene og yderligere kraft til den akkumulerende intensitet. Der er nu ikke længere det samme behov for dvælen og kontemplation; efter de mange gennemgange behøver vi ikke længere at ”snakke om” det samme tema lige så længe og kan straks fortsætte til det næste. Forskellene, fremskridtene og akkumuleringen i udviklingen, særligt fra første udgave af tema 1 til den anden, varierede gentagelse, styrker ligeledes det indtryk at selvransagelsen og eftertænksomheden har givet pote.

Tema 2 gentages nu stort set uforandret (takt 84-102) og efterfølges af en ligeledes stort set uforandret gentagelse af tema 3 (takt 102-slut) som afslutter stykket. Slutningen gennemgås i det følgende afsnit.

Tonale og harmoniske spændinger samt kontrastvirkninger

I dette afsnit betragtes virkemåderne og -midlerne i Brahms ud fra musikkens egne arts-karakteristiske og tekniske begreber. Således kan en *funktionsanalyse* være med til at understøtte forklaringen af nogle af de følelser og associationer som ledsager bestemte passager, bevægelser og figurer i intermezzoet.

Med funktionsanalysen kan man bl.a. forklare hvorfor fx *fig. 2* kan føles som om den har større sikkerhed og beslutsomhed i sit udtryk end den tøvende *fig. 1*. *Fig. 2* ender nemlig på *a*, tonikas grundtone. Tonika er et musikstykkets eller en melodis ”hjem”, og en tilbagemenden til tonika vil derfor som hovedregel være ledsaget af en følelse af afspænding, hvile og evt. afrunding. *Fig. 1* derimod ender på *d*, som er subdominantens grundtone. Subdominanten føles i forhold til tonika som ”ude” og har en ledende effekt mod tonika, hvorfor der kan være en tendens til at mærke *fig. 1* som ”ude” i forhold til *fig. 2*'s ”hjemme”. *Fig. 1* kan føles ufuldbyrdet fordi subdominantakkorden er spændingsfyldt og kan give indtryk af at der er noget der skal ”løses” – den lægger op til fortsættelse og kalder ligefrem på fuldbyrdelse.

De forskellige passager i stykket kan minde om sætninger i en indre monolog. Tema 1 består således af to sætninger: takt 1-4 og takt 5-8 (med deres respektive optakter). Det afgørende i indtrykket af disse sætninger er en følelse af at de ikke bliver færdiggjort. Man fornemmer at de ikke fuldbringes, at afrundingerne ikke er det endelige punktum, at der kommer en vigtig fortsættelse i tankerækken. Harmonisk kan dette forklares ved at de to sætningsafrundinger slutter på dominantakkorden. Dominanten har en endnu stærkere ledende effekt mod tonika end subdominanten. Den indeholder toneartens ledetone (tonen en halv tone under grundtonen) og bl.a. derfor ledsages dominanten som regel af en følelse af spænding der først

bliver opløst ved en tilbagevenden til tonika.

Harmoniske spændingsvirkninger ses i passager ("sætninger") inden for alle temaerne. Et andet eksempel er afrundingen af tema 2, som består af to ækvivalente figurer (takt 30-34 [1.16-1.28]):



Afrunding af tema 2 med to ækvivalente figurer

Her sker der harmonisk set to interessante ting på én gang. Man får to forskellige slags spændingseffekter samtidig, hvilket giver en oplevelse af æstetisk økonomi – en slags dobbelt intensitet eller "tag to, betal for én"-effekt. For det første starter begge figurer på *a* (tonika), bevæger sig trinvist nedad gennem A-durskalaen og slutter på tonen *h* (dominants kvint), som således får en spændingsfyldt og ledende effekt mod en tilbagevenden til *a*. For det andet er der en harmonisk spændingsforskel imellem de to ækvivalente figurer i denne passage. I den sidste opløses nemlig alle fortegn, så A-dur bliver til a-mol. Dette skaber en interessant kontrastvirkning mellem de to, en kontrast som forstærker følelsen af den omtalte vægelsindede frem-tilbage-bevægelse, hvor mol-figuren repræsenterer større indadvendthed og tilbagetrækning end dur-figuren.

Spændingen i tema 2's afsluttende *h* bliver kun delvist opløst ved startakkorden i tema 3, som er tonika men med A-durs spændingsfyldte ledetone *g*[#] i melodien. Spændingen bliver på den måde holdt hele vejen igennem tema 3 indtil *h*'et endelig i afrundingen af tema 3 bliver opløst til det længe ventede *a* i en ren tonika (takt 48). Overgangen fra tema 2 til tema 3 fungerer således nærmest ligesom når et kapitel i en roman slutter på det allermest spændende sted, hvorefter der i det følgende kapitel klippes til et helt andet scenarie, så man må vente med at få spændingen udløst indtil fortsættelsen følger senere i romanen. Meyer er i "Some Remarks on Value and Greatness in Music" (1961) inde på at én af kilderne til oplevelsen af *værdi* i musik kan have at gøre med aktiveringen af en musikalsk impuls, som har tendens mod et mere eller mindre tydeligt mål (ligesom ledetonen *h* i slutningen af tema 2 har tendens mod tonika *a*), men hvor der er en midlertidig modstand eller noget der hæmmer opnåelsen af målet (som når *h*'et først bliver opløst til tonika i slutningen af tema 3):

Thus it would seem that in this case at least value has something to do with the activation of a musical impulse having tendencies toward a more or less definite goal and with the temporary resistance or inhibition of these tendencies. (Meyer 1961, 172)

Han forklarer hvordan modstand og afvigelse fra målet (hvad jeg ovenfor kalder udsættelse af spændingsudløsningen) forøger antallet af sandsynlige og mulige følger af en musikalsk begivenhed og dermed forøger informationsindholdet i musikken, hvilket i sidste ende forøger virkningen og musikkens værdi:

Since resistances, or more generally deviations, are by definition disturbances in the goal-oriented tendencies of a musical impulse, they lower the probability not only of a particular consequent but of the musical event as a whole. In so doing they create or increase information. And it does not seem a rash step to conclude that what creates or increases the information contained in a piece of music increases its value. (Ibid. 174)

Den tilfredsstillelse der ligger i følelsen af endelig at få udløst spændingen, efter ad omveje at have måttet døje med modstanden og afvigelserne, overgår if. Meyer tilfredsstillelsen ved en udløsning som indtræffer øjeblikkeligt efter en spændingsopbygning. Der er tale om forskellen mellem øjeblikkelig tilfredsstillelse og forsinket tilfredsstillelse:

For delayed gratification too is pleasurable; not only in the sense that it does culminate in ultimate and increased satisfaction, but also in the sense that it involves pleasures related to the conquest of difficulties – to control and power. (Ibid. 179)

Denne overvindelse af vanskeligheder som modstanden og afvigelserne medfører, resulterer altså if. Meyer i en følelse af kontrol og magt som skaber lyst og tilfredsstillelse hos lytteren – en følelse som i hvert fald for mig kan genkendes under oplevelsen af de med længsel ventede spændingsudløsninger i de ovenfor omtalte passager.

Begyndelsen af tema 4 (takt 48) byder straks igen på en fængende fornemmelse af spænding. Relationen mellem tema 3 og 4 fremhæver modsætningen imellem dem og også her udnyttes kontrastvirkningen mellem dur og mol – tema 4 er nemlig i A-durs paralleltoneart f#-mol. Tema 4 indledes sågar af tonen c#, den spændingsfyldte dominant til f#-mol som, både i kraft af sin harmoniske spænding samt det at den står alene, skærper opmærksomheden og bliver et tegn på at der skal ske noget nyt. Der er dog noget mærkeligt ved denne virkning. Den her tillagte funktion af c# og følelsen af harmonisk spænding burde nemlig ikke indfinde sig allerede før skiftet til f#-mol er indtrådt. Det er derfor nærliggende at konkludere at hjernen her spiller én et puds, og at følelsen i virkeligheden er et resultat af den retrospektive forståelse man opnår helt umiddelbart – altså i løbet af de par sekunder der udgør tema 4's første takt og som introducerer den nye tonalitet, dvs. skiftet fra A-dur til f#-mol. Det er også muligt at denne retrospektive forståelse først indtræffer ved gentagelsen af tema 4 – eller simpelthen først efter man har hørt stykket flere gange. Dette er interessant, fordi det er et eksempel på hvordan musikkens tidslighed kan skabe en dynamisk illusion under hjernens opfattelse af de implikative relationer. Denne illusion foregik, i hvert fald hos mig, uden at jeg var direkte bevidst om det. Og netop fordi den ikke opfattes direkte – som en ubestemmelig anelse eller fornemmelse man ikke umiddelbart kan sætte fingeren på – kan den være en kilde til fascination. Det er ligesom at blive ufrivilligt rørt over en eller anden oplevelse; man ved måske ikke helt hvorfor det sker, og netop det at rørelsen på den måde kommer bag på én, gør den endog yderligere virkningsfuld – som når nogen forskrækker én; man er uanende blevet fanget af oplevelsen.

Rytmask er der også en interessant kontrast på dette sted, fordi der sker et skift i venstre hånd fra ottendedelsnoder til trioler, og derudover veksles der til et hurtigere tempo. Der er altså kontraster på mange forskellige parametre samtidig, hvilket også bidrager til at sløre bevidstheden om dem hver især. Der er med andre ord så stort et informationsindhold her, at man næppe bevidst kan opfatte det hele samtidig. Og som Meyer var inde på kan en forøgelse af informationsindholdet være ensbetydende med en forøgelse af musikkens oplevede værdi (eller, kunne man tilføje, simpelthen dens *virkning*).

Overgangene mellem tema 4 og dets to variationer byder på lignende, interessevækkende nuanceringer og kontrastvirkninger – herunder skift i rytme, tempo, lydstyrke og skift mellem dur og mol. I takt 69, i tema 4 variation 2, optræder en særlig kraftfuld og intens figur (*fig. 8* [3.29]) som man mærker (i retrospekt) er ækvivalent til en figur som optrådte i takt 53 i tema 4 (*fig. 7* [2.21]):



Uddrag af tema 4 med fig. 7

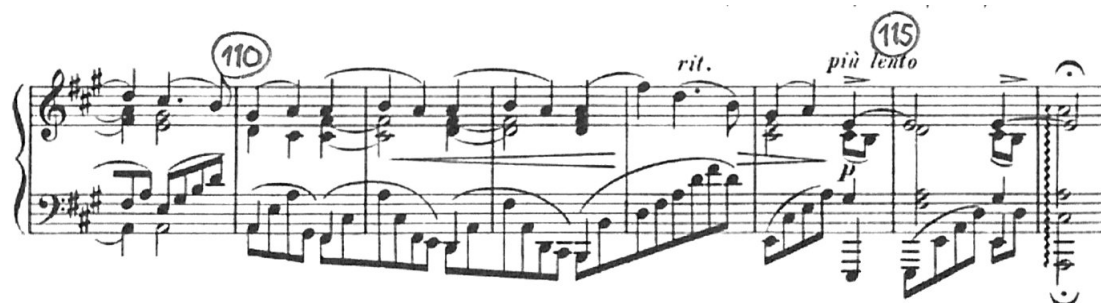


Uddrag af tema 4 var. 2 med fig. 8

Relationen mellem fig. 7 og 8 har mange af de samme karakteristika og virkninger som relationen mellem fig. 1 og 2 – men blot i endnu mere bevægende og intens grad; her mærkes det igen hvordan ækvivalens kan være med til at skabe intensitet og lyst qua figurerne formmæssige ligheder og – ikke mindst – forskelle. Hvor fig. 1 og 2 ligger tæt op ad hinanden i det temporale forløb ligger fig. 7 og 8 temmelig langt fra hinanden, hvilket kan være med til at gøre ækvivalens-virkningen endnu større – virkningen kommer mere bag på én, fordi der er sket så meget i mellemtiden. Det kan minde om det Meyer siger om tidsmæssige forskydninger af alternative fortsættelser der bliver kontrasteret af mellemliggende begivenheder:

We are specially liable to overlook or forget [alternative continuations] if the alternative consequent is separated from the implicative antecedent by time and the demands of contrasting, intervening events. In cases like these, implicative relationships may be understood largely, perhaps entirely, in retrospect. Such retrospective understanding of implications at first missed or but dimly divined is in part responsible for our feelings about propriety, unity, and even necessity in a composition. (Meyer 1973, 112)

De tonale og harmoniske spændinger spiller også en vigtig rolle i stykkets slutning. Begyndelsen og afslutningen skaber rammerne om det der sker inde i selve værket, og intermezzoet både starter og slutter på tonika (A-durakkorden), hvilket bevirker den omtalte fornemmelse af stabilitet og hvile – men der er dog en vigtig forskel. Den afgørende forskel på start- og slutakkorden er ikke harmonisk, men ligger primært i tonehøjden. For det første er de to afsluttende figurer i de to sidste takter (fra *più lento* i takt 114) ækvivalente til fig. 1 og 2 i takt 1-2, bortset fra at de ligger en oktav dybere:



Slutning

For det andet er det $c^\sharp$, tonikas terts, og ikke a som er meloditonen i startakkorden (selvom den er tonika). $C^\sharp$ 'et ligger i registret tostreget oktav, der har en lys klang og ditto virkning. Det enstregede a i startakkorden bidrager dog også til den lyse klang (da det ligger i den høje ende af enstreget oktav – den ”tonale midte”). Harmoni og tonehøjde er altså afgørende faktorer i den følelse af lys, blidhed, uskyldighed osv. som kan præge oplevelsen af musikken fra begyndelsen og i store dele af resten af stykket. For det tredje; i den afsluttende akkord klinger først a 'et i kontraoktav, efterfulgt af c og a i lille oktav. Derfor får slutakkorden en dybere klang og ditto virkning end startakkorden. Den dybere klang sammen med den nedadgående melodigang i stykkets afsluttende figur (i kontrast til den opadgående melodigang hos dens ækvivalent – begyndelsens fig. 2) samt det at den ender på tonika, giver slutakkorden dens afrundende, afsluttende karakter.

Men ikke desto mindre kan der fornemmes en påfaldende stemning af ambivalens over slutningen. Den giver nemlig (muligvis) ikke helt den følelse af afslutning man som lytter forventer og måske endda føler trang til. Der er ganske vist afslutning i form af tonikaakkordens funktionelle tilbagevenden til udgangspunktet og den faldende melodigang, men der kan også stadig være en lurende følelse af ufuldstændighed – en slags opgiven. Følelsen af opgivelse kan komme sig dels af den nedadgående melodigang i den afsluttende figur, hvilket som sagt står i kontrast til den opløftede, modige fig. 2 vi kender vi fra tidligere i musikken. Men der er også en anden faktor i spil. Forskudt eller forsinket i den afsluttende akkord (på grund af arpeggio'et), nærmest som et let modererende ekko, indtræder nemlig det lysere enstregede a . Bl.a. på grund af dette modererende ekko kan man få indtryk af at musikken slutter et sted midt imellem, som om der endnu ikke er taget endeligt stilling. Denne ”ubeslutsomhed” kan give indtryk af at der stadig eksisterer et lille håb, noget uforløst eller en ufuldbyrdet længsel. Det er som om man (Brahms/Lupu?) nu bare har opgivet og har valgt at finde sig i omstændighederne og de uforløste følelser. Det kan pirre nysgerigheden og der kan opstå en trang til at høre stykket igen, en længsel efter en mere endegyldig beslutning. Som lytter bilder man sig måske ind (trods det at man inderst inde ved bedre, siden man jo allerede har hørt stykket) at et nærmere bekendtskab med musikken vil afsløre noget mere – at man på denne måde vil komme nærmere den ”endelige beslutning”. Inderst inde er man sig bevidst at det er en illusion. Men det er også en tiltrækkende og fascinerende følelse, én man kan nyde at udsætte sig selv for – ligesom når man med stor lyst genlæser den samme tragiske roman, selvom man allerede er bekendt med udfaldet og hovedpersonens triste skæbne.

Miall kalder disse følelser for *repeat feelings*, dvs. det fænomen at man kan føle lyst til, og ved, at genlæse en historie (sammenlignet med lysten til/ved at genhøre et stykke musik), selvom man allerede kender handlingsforløbet. Han påpeger at spænding og andre følelser lader til at være isoleret fra vores forhåndskendskab til historien og således kan genopleves – måske endda endnu mere intenst end ved den første oplevelse:

When we reread a story we already know the outcome of all the plot events, thus suspense, which appears to depend on ignorance of such outcomes, should not recur. Yet it does. (...) This is odd. But suspense is not the only feeling that can be reexperienced. So too can other significant feelings, which occur in us again when we reread a text. For instance, although we know that the woman decides not to come to his bed, we experience again the desire of the man, perhaps even more poignantly. (...) Clearly, our knowledge of the outcome of the story and of the details yet to come influences our response, yet in central respects the feelings we experienced at the first reading seem insulated from this knowledge; (...) Feelings, like suspense, appear to be anticipatory, projecting possible future states of our being; such anticipations, encapsulated by the feeling, replay when we re-experience the feeling, regardless of the knowledge we have acquired elsewhere that would influence their outcome. (Miall 2006, 78-79)

Også Meyer omtaler denne genoplevede nydelse, idet han samtidig har et bud på hvorfor den endda kan være mere tilfredsstillende og berigende end den første oplevelse var – nemlig fordi den resulterer i en øget indsigt i og forståelse af komplekse følelser og handlingsforløb:

[A]s we become more familiar with a complex work and are therefore better able to comprehend the permutations and interrelations among musical events, our enjoyment is increased. For the information we get out of the work is increased. (...) Of course if listeners are unable to remember the musical events, whether because of the magnitude of a work or because it involves stylistic innovations, then the piece of music may seem overcomplex when it is not so. This is why music at first found unintelligible and empty may later become understandable and rewarding. (Meyer 1961, 182)

Videnskabsforfatter Philip Ball er i *The Music Instinct* (2010) inde på noget af det samme og fremhæver desuden hvordan også *underbevidstheden* kan spille en rolle i lysten ved at genhøre et allerede velkendt stykke musik, som jo i princippet ikke længere kan spille på overraskelsesmomentet i sin virkning på lytteren; det er derimod den oprindelige *virkning* af overraskelsen, og det at vi ikke er bevidste om hvad det præcis var i musikken der overraskede os eller gav os følelsen af opfyldelse og ikke-opfyldelse, som synes at vare ved. Virkningen bliver ved med at komme bag på os – vi bliver ”narret” af den igen og igen:

So not only does the 'surprise' not disappear right away, but its effect seems to be enhanced by repetition. One possible explanation (...) is that some aspects of music processing are subconscious, pre-empting the role of memory: surprise is evoked by basic cognitive processes no matter how many times we hear the piece, just as pleasure is evoked by a delicious meal even on the tenth serving. Another possibility is that the ways in which violations and resolutions interact as a piece of music progresses, especially if it is relatively complex, are so numerous that we can't consciously assimilate them all: we are repeatedly 'tricked' into having a response because we can never properly grasp everything that is happening. (Ball 2010, 316)

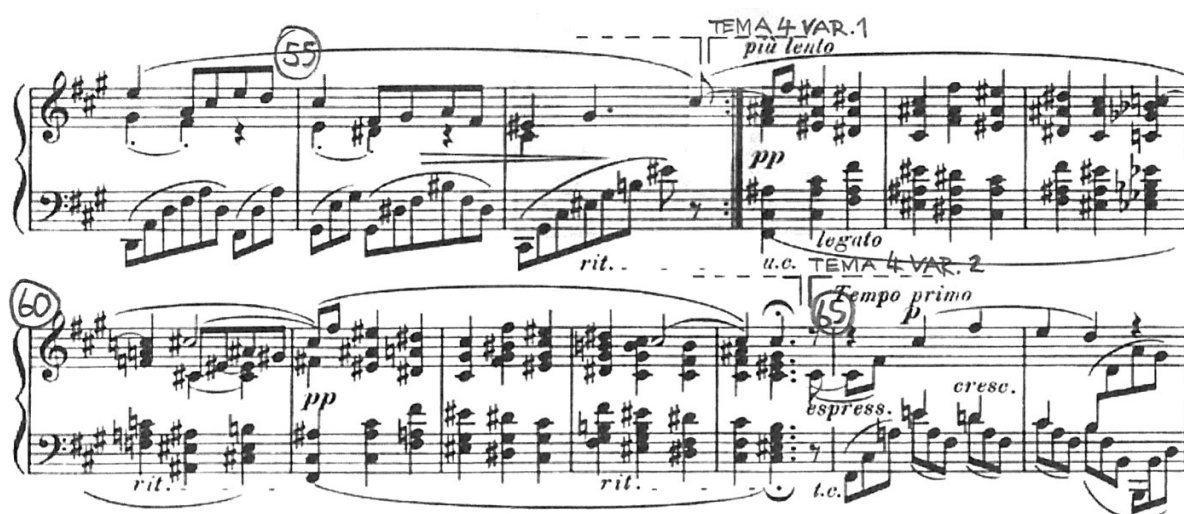
Rytme

De rytmiske strukturer udgør et andet interessevækkende aspekt ved intermezzoet. Lupus dynamiske og *rubato* fremførelse med ekspressive ritardandi og accellerandi er med til at forstyrre og bryde rytmeformemmelsen, som flere steder bliver vag og ubestemmelig. Dette har en ganske dragende virkning – måske fordi man hele tiden bliver pirret og tror at nu har man fat i rytmen, hvorefter man straks igen bliver udfordret når der atter kommer en passage der bryder fornemmelsen.

Umiddelbart fra begyndelsen er fornemmelsen af taktarten og af ét-slaget i takten uklar. I virkeligheden havde jeg ikke skænket taktarten en bevidst tanke før jeg så noderne, til trods for at have hørt stykket en hel del gange inden da. Da jeg så at stykket var i 3/4 tænkte jeg: ”Nå ja, gad vide hvorfor jeg ikke havde bemærket det før nu.” At jeg på den måde ikke bevidst, men sikkert nok underbevidst – eller måske rettere før-bevidst – havde tænkt over at takten var tredelt, har uden tvivl haft en fascinerende virkning. Jeg har sandsynligvis hørt og forstået noget med min underbevidsthed som jeg ikke har opfattet, eller tænkt over, bevidst. Og det var først da jeg studerede noden jeg indså og derefter kunne forklare dette rent syntaktiske, intellektuelle fænomen. Mit intellekt har altså opfattet rytmen anderledes end noden angiver den – eller i hvert fald ikke opfattet den tydeligt. Eksempelvis begynder musikken på en optakt, men min hjerne har nok opfattet denne tredjeslags-optakt som ét-slaget. Dette lille kneb giver musikken mulighed for at spille hjernen et puds. Opfatter man dog straks takten som tredelt, kunne man umiddelbart narres til at tro at taktstregen skal være et andet sted end den er, nemlig mellem andet og tredje slag. Man kunne også opfatte de to første takter, bestående af fig. 1 og 2, som værende i 3/4-takt, og dernæst opfatte et skift i taktarten til 2/2 (fra begyndelsen af fig. 3), sådan at man tæller de første fire takter sådan: 1-2-3,

1-2-3, 1-2, 1-2, 1-2. Fra tredje slag i takt 4 (indtil fig. 3 er overstået) begynder således en let varieret gentagelse af de første fire takter og dermed en gentagelse af den taktmæssige narrestreg; og denne narrestreg har bevirket at jeg ikke bevidst har haft en klar fornemmelse af taktarten før jeg så noderne.

Tema 4 var. 1 [2.48-3.19] er endnu et eksempel på et sted hvor rytmeformommelsen er vag og ubestemmelig. Disse otte takter består udelukkende af ubetonede akkorder på alle tre slag i takten, hvilket gør musikken flydende og rytmisk ufikseret. I bedste fald kan det fornemmes som om takten er firedelt (mens den jo er og bliver tredelt), idet den synes at bestå af seks 4-slagsfigurer hvoraf alle, undtagen nr. 3 og 6, består af en top og tre nedadgående trin. Der kan således tælles seks firedelte takter i temaet i stedet for otte tredelte. Desuden slutter temaet med en fermat. Fermater kan også være med til at bryde rytmeformommelsen fordi man som lytter ikke får nogen tegn på og dermed ingen chance har for at vide hvor længe de vil vare, før de er overstået.



Tema 4 var. 1 med seks "4-slagsfigurer"

Et tredje eksempel på rytmisk vaghed findes i takt 73-76 [3.39-3.55]. Disse fire takter spilles for det første meget rubato, for det andet indeholder de to trioler indeholdt i 8.-dels-figurer (i takt 73 og 74) og for det tredje indeholder de et ritardando (takt 74) og en fermat (takt 76) – alle syntaktiske attributter som er med til at bryde og forstyrre fornemmelsen af rytme:



Takt 73-76 med trioler, ritardando og fermat

Den flydende og vage rytmeformommelse, bl.a. på de omtalte steder, har utvivlsomt været med til at gøre stykket som helhed endnu mere interessant og tillokkende for mig, idet der her har været noget uklart og dunkelt som min hjerne har haft problemer med at aflæse. Det har sandsynligvis været med til at styrke fornemmelsen af at der, trods mange gennemlytninger, stadig var noget i dette stykke musik jeg skulle opdage, noget mystisk som jeg måtte afdække. Mine gentagne gennemlytninger har ganske givet ført til en øget forståelse og nydelse af musikken (jf. Meyer, forrige citat), trods det at jeg stadig ikke til fulde har afdækket det fascinerende mysterium som den fortsat repræsenterer for mig.

Ivo Pogorelich

Den fornemmelse af tøven og forsigtighed som er så karakteristisk et virkningspotentiale ved intermezzoet, og som Lupu aktualiserer i sin fortolkning, lever også stærkt i Pogorelichs fortolkning. Han fremfører musikken i et meget langsomt tempo, som ikke er konstant, men derimod endnu mere rubato, flydende og dynamisk end hos Lupu, men hvor tempoforskydningerne befinder sig på lavere formmæssige hierarkier end hos Lupu. De findes fx inden for samme tema i stedet for de forskellige temaer imellem og inden for samme passage, ”sætning” eller figur i stedet for de forskellige passager, sætninger og figurer imellem. Dette er med til at gøre musikken mere rodet og mindre formel, fordi de syntaktiske niveauer fremstår vagere. Jeg vil mene at Pogorelich misbruger den effekt der kan ligge i at spille stykket i et meget langsomt tempo, som nok kan mane til eftertænkksomhed og fordybelse, men som gennem overdrivelse kan blive ”for meget af det gode”. Til eksempel fremføres takt 1-2 smukt og inderligt i et langsomt tempo, som er meget virkningsfuldt, hvorimod det allerede fra tredje slag i takt 2 kan føles som om han trækker det hele lidt for meget i langdrag. Den spændingsfyldte følelse af forventning som kommer i stand i kraft af de implikative relationer mellem begivenhederne i musikken, og som gør den interessant for mig i Lupus fortolkning, kan flere steder blive en kilde til utålmodighed og irritation i Pogorelichs langtrukne fortolkning. Efter min mening klæder Lupus mere moderate og subtile tempoforskydninger stykket bedre; hans fortolkning er mere sammenhængende og man mærker i den bedre den røde tråd.

En anden ”fejlfortolkning” mener jeg ligger i betydeligt mange af Pogorelichs anslag som er for betonedede og fremhævede, mens Lupus bløde, indfølede og uaccentuerede anslag er bedre i overensstemmelse med stemningen i stykket. Et par særligt udtalte eksempler er et-slaget i takt 14 (i Pogorelichs version [0.55]) og ligeledes et-slaget i takt 30 ([1.49]).

Endnu et eksempel på en fejltagelse mener jeg er hans fortolkning af hele tema 4 (fra [3.13] i Pogorelichs version). Han vælger her at fortsætte det langsomme tempo fra tema 3 og forpasser dermed chancen for at skabe den afvekslingseffekt der ligger i netop at spille denne passage i et hurtigere tempo end den foregående – som Lupu gør det. Der ligger, som omtalt foran, en følelse af forventning i den tone (*c*♯) som indleder tema 4 – en spændingsopbygning og -udløsning som ikke bliver realiseret i Pogorelichs fortolkning, fordi han bare fortsætter det langsomme tempo i stedet for at lave den oplagte kontrast ved at spille det *a tempo*, som det også er angivet i noden. Det samme gælder overgangen til tema 4 variation 1, hvor Pogorelich igen ufortrødent fortsætter det langsomme tempo, og hvor Lupu netop igen udnytter det virkningspotentiale der ligger i et temposkift ved atter at spille dette i det langsomme tempo. Man kunne, hvis man ville, argumentere for at der *netop* var en fascinerende spænding og kontrastfyldthed i Pogorelichs version, fordi han på dette sted går imod det som lytteren forventer – en slags omvendt psykologi. Og det er selvfølgelig en smagssag. Jeg vil dog mene at hans fortolkning bl.a. på disse steder (overgangene mellem tema 3 og tema 4 hhv. tema 4 og tema 4 var. 1) har en antiklimatisk effekt og derfor rent æstetisk virker mindre tilfredsstillende end Lupus, og at den ikke er i overensstemmelse med den potentielle, lystfyldte spændingsopbygning og -udløsning som nodematerialet lægger op til.

Pogorelichs fortolkning er særegen og interessant, og den har sine egne kvaliteter. Det er tydeligt at han vil noget andet med Brahms end Lupu og at de to fortolkninger repræsenterer to forskellige udtryk. Det er også tydeligt at der er tale om en velovervejede fortolkning fra en professionel og enestående musikers side. Men den gør efter min mening i dette tilfælde ikke komponisten og noden ret; den har flere svagheder og færre styrker end Lupus. Hvor inderligheden i Pogorelichs fortolkning udtrykkes med stor virkning i visse passager, fx de to første takter, så er inderligheden i Lupus fortolkning, som virker mere sammenhængende og afbalanceret, gennemgående stærkere.

Glenn Gould

Gould er den af de tre fortolkere som spiller stykket i det hurtigste tempo, mindst *teneramente* og med mindst ”inderlighed”. Disse faktorer i Goulds fortolkning er efter min mening med til at forfladige nogle af de potentielt mest virkningsfulde effekter i musikken og gøre udtrykket mere syntaktisk orienteret, mere formelt, mere overfladisk og mere unuanceret end i Lupus og Pogorelichs versioner. Musikken virker mere henkastet og nonchalant hos Gould og dermed mindre lidenskabelig og kontemplativ, hvilket netop er nogle af kvaliteterne ved især Lupus fortolkning. På mig virker det nærmest en lille smule ringeagtende ikke at spille denne musik inderligt og dybtfølt.

At Gould er den af de tre som spiller stykket hurtigst og mest overfladisk er ved nærmere granskning en sandhed med modifikationer. Efter at have lyttet til hans version flere gange gik det op for mig at hans spillemåde i en længere passage midt i stykket alligevel af en eller anden grund havde en stærk og gribende virkning på mig, som jeg bl.a. måtte tilskrive den omstændighed at tempoet her skruedes ned og inderligheden tilsvarende op. Det drejer sig nærmere bestemt om hans fortolkning af tema 4, tema 4 var. 1, tema 4 var. 2 samt det efterfølgende mellemstykke til og med fermaten i takt 76 (hvorefter tema 1 begynder på ny), altså alt i alt takt 48-76 (i Goulds version [2.01-3.57]). Gould udnytter dermed tema 4's skift i toneart fra dur til mol til at udøve en overraskende og effektfuld kontrastvirkning som gør stykkets A-B-A-form interessant på en anden måde end hos Lupu. Således står A-delen hos Gould for nonchalance og B-delen for inderlighed – til forskel fra Lupus fortolkning, som ikke indeholder denne dimension af nonchalance (men til gengæld har andre kvaliteter).

Det er som om der er en dynamisk spænding i Goulds tema 4 – en forjaget og forvirret higen efter et eller andet eller en slags manisk ubeslutsomhed; som om der her er en trang til at udtrykke noget som han ikke rigtig ved om han tør udtrykke. Det efterfølgende tema 4 var. 1 bliver nærmest en forløsning af denne spænding, hvor han slapper af, langsomt giver efter og træffer sin beslutning – måske om at ”fortælle” det, han ikke turde fortælle i tema 4. I tema 4 var. 2 giver han endnu mere efter og vover her endelig at ”udøse sit hjerte”, idet han lægger endnu flere følelser i sin ”bekendelse”. Umiddelbart derefter, ved genindførelsen af tema 1 (fra takt 76) går han tilbage til den nonchalante stil; Gould laver på den måde et inderligt intermezzo inde i sit nonchalante intermezzo. Denne kontrast mellem det nonchalante og det inderlige har en interessant effekt, der fremhæver musikkens hemmelighedsfuldhed og følelsesmæssige indestængthed på en anderledes måde end hos Lupu. Hvor Lupu ”indrømmer” sine følelser og deres begrænsede udtryk for lytteren fra starten og fortløbende gennem stykket – så at sige indrømmer sin tilbageholdenhed – så kan det virke som om Gould prøver at skjule sine følelser fra starten, men alligevel ikke formår at skjule sig, forråder sig, og til sidst må overgive sig til sine følelsers vold og deres egenhændige udtryk. Spørgsmålet er om en sådan ”tolkning” (oplevelse af musikkens udtryksfuldhed) har noget på sig – og om Gould i så fald udtrykker alt dette frivilligt eller ufrivilligt – han formår jo at ”få styr på” følelserne igen og vende tilbage til det nonchalante udtryk.

At søge efter svaret på et sådant spørgsmål (og vel at mærke ikke nødvendigvis at finde det) kan i musikoplevelsen, som omtalt sidst i afsnittet 'Udtryk og indtryk', være et interesse-moment i sig selv. Det er spændingsforholdet mellem musikkens udtryksside og indholds-side og hjernens uvilkårlige søgen efter betydningsindhold der her er på spil. Det at jeg efter gentagne gennemlytninger af Goulds fortolkning formåede at dykke dybere ned i musikken og finde betydninger som jeg ikke havde opdaget ved de første par gennemlytninger, er netop én af de specielle egenskaber som er med til at gøre den så virkningsfuld. Intermezzot, udtrykt gennem såvel Lupu som Pogorelich og Gould, har ikke noget *fastlagt* betydningsindhold eller budskab, og det er formentlig heller ikke meningen at det skal have det, på samme måde som fx mange slags sproglige ytringer kan siges at skulle.

Det personlige indtryks potentiale til virkning

Der er (i sagens natur) noget usagt over Brahms' Intermezzo i A-dur. Det er som om komponisten forsøger, men ikke helt kan lykkes med, at udtrykke noget (med fortolkeren som talerør) som er ganske svært at udtrykke. Hver af de tre gennemgåede fortolkere formår at give udtryk for denne stemning og giver mig som modtager denne fornemmelse af musikken – hver på sin måde. Musikken kan (særligt i Lupus fortolkning) lede tankerne hen på et forelsket par i en intim, følelsesmæssig situation, men en situation som er præget af flerartede følelser – der er ømhed, men der er også bekymring og måske en uopfyldt længsel. Måske er der noget imellem dem som ikke rigtig kommer til udtryk, måske en usikkerhed mht. den andens følelser eller fremtiden. Man kan forestille sig hvordan den ene, fx han, forfører den anden, følgelig hende, ved at fremføre stykket for hende på et sted hvor hun normalt føler sig sikker og tryk. Men musikkens forførende virkning opildner hendes følelser og tager hende i sin magt; hun mister sig selv. Og man kan forestille sig hvordan han ved hjælp af musikken, med eller uden forsæt, forårsager en intensivering af hendes forelskelse i ham, selvom han selv er usikker på hvordan deres forhold skal udvikle sig. Han ved at han holder utroligt meget af hende, men måske bliver han også en smule beruset af hendes ømhed og kan ikke lade være med at svælge lidt i den hengivenhed hun udviser for ham. Situationen bliver ikke mindre bittersød ved begges bevidsthed om at han, kort tid efter forførelsen, skal rejse bort og bosætte sig i et fremmed land for dér at fordybe sig i sin musikalske uddannelse på ubestemt tid.

Intermezzoet kan være et forførende stykke musik. Måske især hvis det bruges til at forføre med. Og man kan, som vist i analysen, pege på mange af de virkemidler og strukturer i musikken som kan lede frem til en sådan anskuelse, skønt det ikke er utænkeligt at mit indtryk er farvet af den situation som jeg selv befandt mig i, da jeg hørte det første gang.

Den personlige og subjektive måde hvorpå musik kan tale til og virke på lytteren kan sammenlignes med den måde litteratur kan virke på læseren. Både litteratur og musik kan igangsætte subjektive associationer, minder og følelsesindtryk, og selvom musik ikke indeholder et bestemt og konkret narrativ kan der let opstå subjektive narrativer i lytterens sind. Man kan diskutere om programmusik, sange med tekst og værker hvis titel i sig selv fortæller en historie, antyder et specifikt narrativ eller indgyder en bestemt association, er undtagelser som netop indeholder et fastlagt betydningsindhold. Men selv disse fremkalder subjektive følelser og giver plads til at der i lytteren kan opstå yderligere, personlige narrativer – evt. som en videreudvikling af de, fx af titlen, programlagte narrativer. Miall taler om ”feelings of self reference”, som ikke kun er et produkt af læsningen, men som tilmed kan være nødvendige for overhovedet at forstå et narrativ. I forbindelse med en empirisk undersøgelse af læseroplevelser under læsningen af et uddrag fra Virginia Woolfs ”Together and Apart” beskriver han hvordan historien inddrager læserne og aktiverer deres personlige tanker, følelser og aktuelle situation. Interessant er det også, særligt i sammenligning med musikkens principielt ikke-fastlagte betydningsindhold, hvordan *usikkerhed* i forbindelse med narrative elementer if. Miall lader til at være med til at fremkalde denne aktivering:

The reports of readers show that in response to narrative a reader often becomes self aware, conscious of entertaining hopes or fears for the characters; readers feel curiosity, and respond to the challenge to understand (...). In conditions of uncertainty, when narrative elements cannot readily be assigned to existing schemata, the readers current concerns are activated. Thus, to read a literary narrative is to rehearse the implications for the self of the situations and events portrayed. Out of the feelings of self reference, therefore, emerge the schemata which will be adequate to understanding the narrative. (Miall 2006, 66)

Miall peger også på hvordan de personlige associationer kan føre til eksistentielle overvejelser og en øget selvindsigt; de kan have så betydelige virkninger at de medfører ændrin-

ger i læserens selvforståelse. Han refererer til et af sine tidligere studier af læseroplevelser hvor en læser under læsningen af Coleridges ”The Rime of the Ancient Mariner” gør sig eksistentielle tanker omkring døden:

Think-aloud material from one reader is analysed. Her comments show an evolving pattern of existential concerns about death, in which the world of the Mariner in the poem and that of the reader appear to merge in the final set of comments. The convergence of the situation of the (fictional) protagonist with the concerns of the reader suggests how the encounter with a literary text can significantly alter the reader's self-understanding. (Ibid. 108)

Også Meyer peger på hvordan den mentale aktivitet som foregår i løbet af forståelsesprocessen (bl.a. den retrospektive forståelse) kan føre til øget selvindsigt og selvbevidsthed. Han understreger at det netop er denne refleksion – og særligt når den indebærer afvigelser og usikkerhed – som øger musikkens værdi:

It is because the evaluation of alternative probabilities and the retrospective understanding of the relationships among musical events as they actually occurred leads to self-awareness and individualization that the syntactical response is more valuable than those responses in which the ego is dissolved, losing its identity in voluptuous sensation or in the reverie of daydreams. And for the same reason works involving deviation and uncertainty are better than those offering more immediate satisfaction. I am not contending that other modes of enjoyment are without value, but rather that they are of a lesser order of value. (Meyer 1961, 181)

Meyer synes dog her at adskille musikkens intellektuelle og associative virkning og tage noget afstand fra dens sanseberusende og dagdrømmevækkende egenskaber. En sidste relevant betragtning jeg derfor vil fremhæve i denne forbindelse er af Langer, som tværtimod lader til at sammenkoble musikkens intellektuelle og følelsesmæssige virkninger. Hendes betragtninger indikerer at man ikke kan skille de to ad, men at de netop i forening udøver virkning. Hun betoner musikkens intellektuelle værdi og dens evne til at åbenbare ”følelsernes rationale”, hvorved den kan virke som en kraft i vores sind. Musikkens rytmiske mønstre og melodiske stigninger og fald, påpeger hun, svarer til sindets tilsvarende:

If it [i.e. music] reveals the rationale of feelings, the rhythm and pattern of their rise and decline and intertwining, to our minds, then it is a force in our mental life, our awareness and understanding, and not only our affective experience. (Langer 1942, 193-194, min tilføjelse i klammer)

Selvom det er oplagt at sammenligne virkninger af litteratur og musik, fx i kraft af begges egenskab af at have udstrækning i tid – altså af at være forløb, ikke objekter, med alle de potentialer til virkning der ligger heri, er det også højst interessant at musik på sin vis har et virkningspotentiale som rækker ud over hvad litteratur kan afstedkomme. Denne dimension i musikken har måske i særdeleshed at gøre med det at man ikke, som med litteratur, nødvendigvis kan sætte *ord* på dens betydninger – dvs. med dens egenskab af, med Langers ord, at være et *ufuldbyrdet symbol*:

[F]or music at its highest, though clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol.
(Langer 1942, 195)

Musik kan være så virkningsfuld måske netop fordi den er universel, ikke kan oversættes til ord og altid må fortolkes personligt af en konkret udøver og en konkret modtager. Og som Meyer og Miall pointerer også Langer den af musikken fremkaldte modtageraktivitet som foregår *under* bevidsthedens tærskel:

The assignment of meaning is a shifting, kaleidoscopic play, probably below the threshold of consciousness, certainly outside the pale of discursive thinking. The imagination that responds to music is personal and associative and logical, tinged with affect, tinged with bodily rhythm, tinged with dream, but *concerned* with a wealth of formulations for its

wealth of wordless knowledge (...). (Langer 1942, 198)

Som bekendt kan subjektive følelser og underbevidsthedens aktivitet være problematiske at måle, tælle og veje; og som analysen af Brahms gerne skulle være et bevis på, vil en analyse af musikalsk virkning uundgåeligt være en analyse af en *personlig* musikoplevelse. Men ikke desto mindre kan man måle, tælle, veje og objektivt beskrive *virkemidlerne* i musikken, dvs. alle dens mangeartede virkningsfulde egenskaber – bl.a. dens tidslige struktur, dens fysiske tekstur, dens lydligt ikoniske egenskaber og alle dens deraf følgende potentialer til (ufuldbyrdet) betydning og virkning.

John Taverner: Kyrie Leroy

*Kyrie Leroy*¹⁹ (eller *Le Roy Kyrie*) er et firstemmigt polyfont værk, skrevet et sted mellem 1520 og 1530 af den engelske komponist John Taverner. Stykket er komponeret over en kyriemelodi som cantus firmus med de andre stemmer som kontrapunkter hertil. Teksten i værket består af de to verslinjer 'Kyrie eleison' og 'Christe eleison' (som synges hhv. 2x3 og 3 gange, hvorved sangmåden er melismatisk²⁰). Stykket starter i 6/4-takt og skifter fra takt 86 til 2/2. Nærværende indspilning af vokalensemblet Ars Nova er med fire sangere på hver stemme og varer 6.37 min. Under de fire nodelinjer (sopran, alt, tenor, bas) i vedlagte node er stemmerne samlet i ét system (to nodelinjer samlet af en akkolade).

Musikalske principper og kompositoriske teknikker så anderledes ud omkring første halvdel af 1500-tallet end de gør i dag, og musik fra Taverners tid kan på mange måder virke fremmedartet i forhold til den musiktradition som nutidige ører er vant til. For at komme udenom en længere udredning af almindelig kompositorisk praksis i renæssancemusik, tager denne analyse udgangspunkt i en nutidig modtagervinkel – med de forventninger til og virkninger af musikken som en sådan indebærer. I stedet for fx at komme ind på kirketonearter som *ionisk* og *æolisk*, anser jeg det for tilstrækkeligt at referere til deres tilsvarende, *dur* og *mol*, som fra omkring 1600-tallet har været de hyppigst benyttede i den vestlige musiktradition og som i dag anses for almene. Taverner benytter sig imidlertid ikke af tonalitet på samme måde som vi kender det fra *dur* og *mol*, men han gør noget der kan ligne, hvorfor jeg vil tillade mig at benytte termene alligevel. Kyrien består eksempelvis udelukkende af toner fra a-mol-/C-dur-skalaen (der er ingen #'er og b'er, kun "rene" toner – dvs. "hvide tangenter" på klaveret), og da den begynder på *a* og i løbet af de første 23 toner (takt 1-12) har været igennem alle tonerne i a-mol, indgyder musikken indledningsvist en stemning som "minder om mol". Selvom modaliteten ikke kan oversættes direkte til a-mol, er det stadig denne indledende fornemmelse som styrer de forventninger man får til vigtigheden af tonen *a* i resten af stykket. Til gengæld starter de sidste seks dele (ud af ni) af kyrien på tonen *c* – og alle kadencer slutter på *g*, eller på en G-durakkord, og indgyder derfor en stemning som minder mere om *dur*. Der kan således for den moderne lytter herske en følelse af harmonisk forvirring og fremmedartethed i kyrien. Og som det vil fremgå af det følgende er måske netop denne følelse central i virkningen af musikken.

Stemninger, associationer og indtryk

Ret fra første tones ansats kan man få den fornemmelse at musikken er tegn på en form for lys og transcendens. Visse egenskaber i musikken kan minde om følelsen af at blive løftet op, som om man bliver "løftet af lyset". Lyset kan virke "ophøjet", kraftigt men blødt, og som om det skinner klart og klinger rent og stærkt; det synes at stråle af vellyd og harmoni og at have en art værdighed over sig.

Følelsen af "kraftfuldt men blødt lys" og "ophøjethed" kan komme i stand via forhold som bl.a. tonehøjde og stemmekvalitet. Stykket starter på enstreget *a* hos sopranen (solo). Denne

19 *Kyrie*, fra græsk *kyrios*, refererer til "kyrie eleison" ("Herre forbarm dig"), en bøn i gudstjenesten i protestantisk, katolsk og ortodoks liturgi. Titlen tyder på at stykket var en hyldest til det engelske kongehus eller den regerende konge, King Henry VIII (*leroy*, fra fransk *le roi*: kongen), men det er uvist om det i øvrigt er komponeret i en særlig anledning. (Jf. Ars Nova CD-booklet, answers.com: "Kyrie Leroy", wikipedia: "Kyrios (biblical term)", "Kyrie", "Kyrie eleison" og "Leroy"; se kildeliste)

20 Sangmåde hvor en enkelt tekst-stavelse synges over flere toner, i modsætning til *syllabisk*, hvor hver stavelse har sin egen tone.

tone (også kendt som kammertonen) er i forvejen høj/lys og bliver i Ars Novas fremførelse endog yderligere høj og lys fordi den er stemt et sted mellem en kvart og en halv tone op (dvs. at det noterede *a* næsten klinger *b*). I hele den indledende sopransolo befinder vi os i den høje ende af registret enstreget oktav samt i tostreget oktav, altså gennemgående et højt/lyst toneleje. Ikke kun tonelejet, men også kvaliteten af sopranstemmen i sig selv er klangmæssigt høj/lys. Indtrykket af ”renheden” i lyset kunne dels komme sig af at det kun er én stemme som klinger i de første 16 takter samt at melodien er langsom og som sagt kun består af tonerne fra a-molskalaen – der er ingen ”fremmede” toner eller afvigelser fra denne (tilsyneladende) toneart, hvilket i øvrigt gælder stykket igennem – på nær de stedvise (igen tilsyneladende) ”afstikkere” til dens paralleltoneart, C-dur (som fx de omtalte kadencer sluttende på G-dur).

Stemme-kvaliteten er, ikke kun hos sopranstemmen men hos alle stemmerne, så tæt, ren, kraftfuld og klar som næsten kun professionelle og klassisk trænede stemmebånd kan lyde. Indtrykket af renhed og klarhed i stemmerne kan også opstå pga. sangteknikken, som fx ikke gør brug af vibrato, glissando, portamento og lignende bøjninger af tonerne (som det sig da også hør og bør i fremførelsen af vokalmusik fra renæssancen²¹). Stemmerne har desuden en høj grad af ensartethed imellem sig – de ligner hinanden, hvilket afspejler sig i den samlede klang og giver et ensartet helhedsindtryk af musikken; der er selvfølgelig tale om et kor hvor hver enkelt sanger er nøje udvalgt til at passe ind i en helhed med en homogen klang.

Den homogene klang er kilden til endnu et af nøgleordene i min oplevelse af musikken, og som man simpelthen kunne kalde *samklang*, dvs. oplevelsen af at alle stemmerne nærmest flyder sammen til en enhed. Det at sangstemmerne er så lig hinanden klangmæssigt samt at de forskellige melodistemmer (måske på nær bastemmens) tonelejer ligger så tæt, gør at det nogle gange kan være svært at høre hvilken stemme der synger en given melodilinje. Umiddelbart kan man kun – hvis overhovedet – følge en enkelt stemme ad gangen med den blotte høreelse (afhængigt af musikalsk erfaring, antallet af gennemlytninger og hvor nøje musikken studeres). Når man lytter efter en enkelt stemme – selv når man følger med i noden og kun fokuserer på den ene – er det som om den til stadighed glider ind og ud af fokus; det kan være svært at følge den, den forsvinder indimellem idet man prøver at gribe fat i den – nærmest som om det hverken er muligt eller meningen at man skal skille stemmerne ad. De udgør immervæk en samlet, homogen helhed. Og der synes derfor at være en indbyrdes ”overensstemmelse” stemmerne imellem som kan lede tanken hen på en form for kærlighed og respekt, en fornemmelse af ubrydelige bånd. Stemmerne udgør i denne forestilling en forenet gruppe, som støtter og styrker hinanden i en fælles stræben eller overbevisning. Det kan opleves som om de stoler på hinanden og uden betænkning lader sopranerne lede gruppen med deres indledende og mellemliggende solopartier.

Højtidelighed og andagt er også blandt nøgleordene i den stemning som præger mit helhedsindtryk af musikken. De to termer forbindes ofte med noget kristeligt eller religiøst, men det er ikke en sådan betoning der er aktuel her. De første mange gange jeg lyttede til stykket skænkede jeg ikke teksten og musikkens oprindelige funktion en tanke. Selv hvis jeg havde opfattet dem, og begrebet den semantiske betydning af ordene, vil jeg stadig tro at den ikke havde været relevant for min oplevelse af musikken. Måske havde en sådan forståelse ligefrem forringet oplevelsen. En del af virkningen lå sandsynligvis i mystikken, i det at jeg ikke skænkede ordene og den kirkelige funktion en *bevidst* tanke – fordi jeg ikke umiddelbart kunne udlede (og heller ikke bevidst ledte efter) sammenhængende ord af de langstrakte lyde. Jeg blev grebet af de musikalske virkemidler og den stemning de frembragte i stykket, ikke af musikkens kirkelige funktion og betydning.

21 Jf. fx artiklen ”Vibrato” under afsnittet ”In classical music” på wikipedia (se kildeliste).

Ikke desto mindre er det ikke usandsynligt at man som ikke-troende alligevel uvilkårligt og ufrivilligt får den slags associationer når man lytter til kyrien, fordi man har hørt lignende musik før i netop en sådan sammenhæng. Sådanne associationer kan endda muligvis resultere i ambivalente følelser: en forkærlighed for musikken men afstandtagen fra budskabet. På den måde kan man mistænke et af teksten eller funktionen fastlagt betydningsindhold for ligefrem at forstyrre oplevelsen og forringe virkningen. Og følgelig kan man anse det for sandsynligt at kyrien bliver mere virkningsfuld når man ser bort fra det af teksten og funktionen fastlagte eller oprindelige betydningsindhold. Hvis essensen i musikken i en nutidig sammenhæng således ikke er den kirkelige funktion, er det kun fantasien der sætter grænser for hvad den ellers kan være. Den kunne fx være dette *ubestemmelige* ophøjede, der kan opleves som fremmedartet, overmenneskeligt og mystisk, og som kan lægge en atmosfære af noget ubegribeligt og uforklarligt over musikken – man kunne fx tillægge den en eventyrlig karakter og gøre sig forestillinger om sirene-, havfrue- eller elversang.

Selvom jeg altså ikke som sådan identificerer mig med musikkens religiøse budskab og ikke nødvendigvis ønsker mig at være en del af dens ”ophøjede” verden, får jeg stadig associationer til denne. Musikken og stemningen griber og ”indlemmer” mig, og jeg føler mig på en måde bæret over denne indlemmelse. Jeg har stadig en følelse af at musikken vedkommer mig personligt – som om den er orienteret mod mig og prøver at fortælle mig noget. Men det spændende ved budskabet er at det er *kodet* – jeg skal *selv* regne det ud.

Følelsen af noget fremmedartet og uforklarligt kan bl.a. opstå i kraft af det melodiske materiale, som man hører tydeligst i sopranpartierne (i noden: stykkerne A/C, E og F/H). Sopranstemmens tre grundmelodier er ikke så ”naturligt” flydende og tætliggende som det melodiske materiale man kender fra megen anden (senere) musik hvor det ofte, også i kraft af tempo og rytme, kan minde om tonegangen i menneskelig tale (som det fx var tilfældet i Brahms' Intermezzo i A-dur, hvor de forskellige fraser kunne minde om sætninger). Sopranstemmens melodier har (i øvrigt ligesom basstemmens) mange store og springende toneintervaller – de indeholder fx påfaldende mange tertser, kvarter og kvinter. Ball påpeger – med baggrund i statistikker over forekomst og hyppighed af de forskellige toneintervaller i både vestlig og ikke-vestlig musik – at vi har bestemte forventninger til hyppigheden af bestemte toneintervaller, og at en helt grundlæggende forventning går ud på at et intervals størrelse er proportionel med dets sjældenhed:

The message here is clear: some step sizes between successive notes are more common than others, and broadly speaking an interval is used more rarely the bigger it is. In other words, melodies tend to progress smoothly up and down musical scales. In C major, there is a stronger probability that, say, a C will be followed by the D above it than by an F. There is correspondingly stronger probability that a G will be followed by an A or F than by a C. As with predicting the weather day to day, we are more likely to forecast correctly the next note in a melody by assuming that it will be similar to the last one. (Ball 2010, 108-109)

De hyppige store intervaller i kyrien kan derfor – sammen med det langsomme tempo, den sammenhængende, legato og melismatiske sangmåde, den ”rene” sangteknik og tonalitet (a-mol/C-dur uden brug af #’er og b’er) og den flertydige taktart (mere om dette længere fremme under afsnittet om tid og rytme) – være med til at gøre musikken mere fremmedartet og uforklarlig, måske bl.a. fordi den i kraft af alle disse egenskaber kommer til at ligge så fjernt fra den menneskelige tales tonegang, tempo, intonation og rytme.

Oveni ”fremmedartetheden” kommer så en nærmest overvældende kompleksitet i tutti-partierne – grundet de mange melodistemmer som polyfont er flettet ind i hinanden i dette indviklede melodiske net, der gør dem så svære for det blotte øre at skelne mellem og høre hver for sig og så vanskelige at gribe fat i. Måden teksten synges på stemmerne imellem bidrager desuden yderligere til kompleksiteten. Der skiftes ikke stavelse på samme tidspunkt

i alle stemmer – stavelserne flettes ind og ud mellem hinanden stemmerne i mellem, hvilket kan gøre ordene svære at afkode. Komplexiteten kan gøre det vanskeligt at overskue ikke kun de enkelte stemmer hver for sig, men også værket som helhed og sammenhængen mellem dets dele. Polyfoni kan således medføre en oplevelse af utydelighed, og netop denne utydelighed er noget af det som kan gøre polyfone værker så interessante at lytte til. Copland pointerer hvordan polyfoni på den måde kan bevirke en fornyet interesse ved hver ny gennemlytning:

There is also this to be said for polyphonic music: that repeated hearings keep up your interest better than music of homophonic texture. Even supposing that you do not hear all the separate voices equally well, there is every likelihood that when you return to it again, there will be something different for you to listen to. You can always hear it from a different angle. (Copland 2009, 91)

En medvirkende årsag til lytterens fornyede interesse ved gentagne gennemlytninger af polyfon musik er if. Copland den intellektuelle udfordring og stimulering den indebærer. Polyfoni fordrer en større intellektuel deltagelse end monofon og homofon musik:

But polyphonic music brings with it a greater intellectual participation. The mere fact that you must listen more actively in order to hear what goes on in itself induces a greater intellectual effort. (Ibid., 93)

Der er altså både polyfon kompleksitet som skaber utydelighed, og ”homogen samklang” som skaber sammenhæng i kyrien. Og i spændvidden mellem disse to opstår en interesse-vækkende flertydighed – på en måde en slags kontraster – som vækker forundring. Over for lyden af de klare, rene stemmer, den homogene samklang og den ublandede (og tilsyneladende) ”a-mol-/C-dur-harmonisering” (forhold som jeg ovenfor fortolkede som et udtryk for bl.a. forening, fællesskab og tillid) står den polyfone kompleksitet samt følelsen af det ubestemmelige, overnaturlige og sælsomt fremmedartede – som kan virke ophøjet på en lidt mystisk og uopnåelig måde.

En anden type kontrast som man mærker, faktisk sanser fysisk, i musikken, er de melodiske kontraster stemmerne imellem, altså dem som består i at én eller flere stemmer bevæger sig opad samtidig med at en eller flere andre bevæger sig nedad. Denne form for kontrast er særligt udtalt på bestemte steder i musikken, hvor to eller flere modsatrettede melodigange således understreger og fremhæver hinanden i de to yderpunkter – hhv. opgangen og nedgangen – og gør dem hver i sær endnu mere udtalte og påfaldende. Tre steder griber mig i særdeleshed hver gang jeg lytter til kyrien, og det var først da jeg studerede noden jeg indså at det højst sandsynligt især havde at gøre med de så udtalt kontrasterende melodiske bevægelser på disse steder.

Det første er i takt 20-21 [i lydfilen: 0.46-0.55]:



Her bevæger sopranstemmen sig fra fjerde slag i takt 20 opad med en melodilinje der kan opleves som en ”kurve af lys”, samtidig med at altstemmen bevæger sig nedad. To slag senere, fra sjette til første slag, bevæger tenorstemmen sig også (en lille tert) nedad mens

sopranstemmen fortsat stiger, nu sammen med basstemmen, som dog springer en hel kvint nedad netop på det sted hvor sopranstemmen har sit højdepunkt – en kontrast som effektivt understreger og fremhæver højdepunktet.

Det andet sted er i takt 51-52 [2.30-2.37]:



Her sætter basstemmen ind med *c* på fjerde slag. Mens sopranstemmen på første slag i takt 52 springer en kvart op fra *g* til *c* og altstemmen omvendt springer en kvart ned fra *c* til *g*, springer basstemmen umiddelbart derefter, dvs. et slag senere (fra første til andet slag i takt 52) en hel kvint nedad til *f* samtidig med at alt- og tenorstemmen bevæger sig en lille og en stor sekund opad. Desuden fortsætter basstemmen ufortrødent sin egen springende og kontrastfyldte skiftevis op- og nedgående melodigang med en terts op til *a* og endelig ned igen til *g*.

Det tredje sted er i takt 58-61 [2.58-3.18]:



Overgangen fra takt 57 til 58 ledsages i Ars Novas fortolkning af et lille diminuendo, som fra takt 58 bliver til et crescendo der understøtter det melodiske mønster – fra takt 58 bevæger nemlig alle stemmer sig opad indtil tredje slag i takt 59. Her fortsætter alt og tenor opad mens bas og sopran pludselig tager først et lille og så et stort skridt nedad (sopranen en terts og bassen en kvint). Fra tredje slag i takt 60 bevæger sopranen sig nedad indtil afslutningen (fermaten), og alt og tenor følger trop i takt 61. Bassen starter sin nedgang allerede fra fjerde slag i takt 60 – lige indtil den sidste tone med fermaten, hvor den i modsætning til de andres fortsatte nedgang springer en helt kvint op og således igen fremhæver kontrasten.

Disse kontraster i melodigangen findes naturligvis flere steder i kyrien, men der hvor de er særligt udprægede, som fx på disse tre steder, forstørres også deres potentiale til at virke gripende, rørende og fascinerende. Havde de derimod været lige udprægede hele tiden, var virkningen blevet udvandet.

Det forundrende og interessevækkende i kontrasterne og flertydigheden ligger i at man uvilkårligt måske spørger sig selv: Hvordan kan noget på én gang være så homogent, så klart, ”rent og skært” – og samtidig så komplekst, overvældende fremmedartet, ubegribeligt op-højet og helt uden for rækkevidde? Og mht. melodien: Hvad er det som bevæger sig henholdsvis opad og nedad samtidig, og hvad betyder det at de ikke følges ad? Det er som om

musikken indeholder ambivalens og kongruens på én gang. *Samtidig* med følelsen af samklang og lyden af sangstemmerne som er ren, ensartet og homogen, er der dette fremmedartede som i den umiddelbare oplevelse af musikken kan være svært at sætte fingeren på. Og på den måde kan man ledes til at lave mangfoldige sammenligninger (måske mest uvilkårligt og underbevidst) på baggrund af disse modsatrettede eller flertydige indtryk. Man sammenligner måske de to yderpunkter med sig selv som individ eller med sit eget tanke- og følelsesliv: Det rene og klare kender man, det er man tryk ved og kan man på sin vis relatere til, mens det fremmedartede er ukendt land. Man kan komme til at sammenligne sin egen verden, sit eget liv og sine egne almindelige, menneskelige, ”rene og klare” egenskaber, såvel som begrænsninger, med musikkens sælsomme, fremmedartede og ophøjede verden. Samtidig bliver man måske også bevidst om at musikkens verden kun er fremmedartet og ophøjet netop fordi den er så forskellig fra hvad man i forvejen kender til, og at den kun i kraft af ens egen, ”velkendte” verden bliver mystisk, tiltrækkende, osv. Og mht. de samtidige, modsatrettede melodiske bevægelser bliver man måske mindet om de ambivalente følelser man af og til kan have over for en person, en ting eller en situation – det at man ofte gerne vil både ”op og ned” på én gang.

Disse oplevelser af dobbelthed og flertydighed som kan opstå i mødet mellem kontrasterende indtryk, kan være dybt fascinerende – som fx følelsen af renhed og klarhed *sammen* med følelsen af uklarhed, følelsen af at der er noget dér som man ikke umiddelbart kan begribe og forklare, noget man måske fornemmer indeholder en nærmest uopnåelig visdom og indsigt som man gerne vil have lod og del i.

Endelig kan den rungende, klangfulde akustik i kirkerummet hvor kyrien er optaget (Skt. Pauls Kirke i København), samt den omstændighed at der er fire sangere på hver stemme, sammenlignet med hvis der fx kun havde været en eller to, være med til at forklare den atmosfære af værdighed og storslåethed der kan fornemmes i musikken. Akustikken og fire-doblingen af stemmerne forstærker på en måde alle indtrykkene og gør musikken firedobbelt virkningsfuld. De kan give indtryk af at alt i musikken bliver forstørret: lyden bliver større, fyldigere, mere overvældende, endnu mere højtidelig og andagtsfuld; lyset bliver kraftigere og renere; fremmedartetheden mærkes desto stærkere, ophøjetheden bliver mere ophøjet, visdommen visere, indsigten mere indsigtsfuld og samklngen klinger i endnu større indbyrdes overensstemmelse.

Virkninger af form og ækvivalensrelationer

Oplevelsen af de mange ækvivalensrelationer som eksisterer på kryds og tværs i kyrien er en medvirkende faktor i vækkelsen af interesse og virkning. Virkningen af dem mærkes umiddelbart, men mange af dem opdages først *bevidst* efter gentagne gennemlytninger og en nærmere granskning af noden. Og når man bliver rigtig opmærksom på deres sindrighed og mangfoldighed, kan de give den karakteristiske aha-oplevelse som kan være så tilfredsstillende. De er med til at skabe den følelse af sammenhæng, helhed og nødvendighed i musikken som Meyer omtaler i forbindelse med den retrospektive forståelse af implikative relationer.

Jeg vil forsøge en gennemgang af nogle overordnede formmæssige aspekter af kyrien og nogle af de ækvivalensrelationer man kan opdage i den, for derigennem at forklare virkningspotentialer ved dem. Meningen med gennemgangen, selvom den kan virke omstændelig, er at synliggøre pointen i at netop dette virvar af ækvivalensrelationer i høj grad er med til at gøre musikken så virkningsfuld.

I noden er allerede foretaget en inddeling af kyrien i ni dele, navngivet med bogstaver og et enkelt tal: A, B, C, D, E, D2, F, G og H. Mere overordnet kan man inddele kyrien i tre dele

(eller hovedtemaer) med hver tre indbyrdes ækvivalente stykker: 1) ABC, 2) DED2 og 3) FGH. De tre dele har hver sin grundmelodi som gentages af sopranstemmen i delenes tre stykker. Det vil sige at:

- 1) A (sopransolo, 16 takter) er ækvivalent til B (alle, 17 takter) og C (sopranstemmen, 16 takter).
- 2) D (alle, 12 takter) er ækvivalent til E (sopranstemmen, 12 takter) og D2 (alle, 12 takter).
- 3) F (sopranstemmen, 17 takter) er ækvivalent til G (alle, 18 takter) og H (sopranstemmen, 17 takter).

Del 1 synges således af en sopransolo (A), alle (B) og hele sopranstemmen (C). Del 2 synges omvendt af alle (D), sopranstemmen (E) og alle (D2). Del 3 synges igen af sopranstemmen (F), alle (G) og sopranstemmen (H). Ligheden inden for de tre dele består først og fremmest i at sopranstemmen er stort set den samme inden for hhv. ABC, DED2 og FGH – men med nogle afgørende forskelle, særligt i tempo; tempoet i tutti-partierne er nemlig omtrent det halve af tempoet i sopran-partierne. Teksten 'Kyrie eleison' går igen 3 gange i første del (i hhv. A, B og C) og 3 gange i tredje del (hhv. F, G og H). I anden del synges derimod 3 gange 'Christe eleison' (i hhv. D, E og D2).

De tre dele indbyrdes har mange lighedspunkter, men i lige så mange henseender er de ganske forskellige. Fx er del 1 og 3 ens mht. skift mellem sopran- og tutti-parti samt tekst. Men de er forskellige mht. antallet af takter, varighed, det melodiske materiale og taktarten (hele del 3, FGH, er i 2/2). Varigheden af de tre dele er også ganske forskellig og følger heller ikke konsekvent de andre ligheds- og forskelsparametre. Del 1 varer 2.25 min. [0.00-2.25], del 2 varer 2.16 min. [2.25-4.41] og del 3 varer 1.46 min. [4.42-6.28]. Man kunne tro at del 2 ville være længere end del 1, fordi den består af to af de langsommere tutti-partier og kun ét sopranparti i modsætning til del 1. Men det er et andet forhold der gør del 2 kortere, nemlig antallet af takter. Desuden kunne man tro at del 1 og 3 ville være nogenlunde lige lange, fordi teksten i de to er den samme og de begge består af to sopran-partier og ét tutti-parti. Men del 3 er langt kortere end del 1, til trods for at den indeholder flere takter – det er her skiftet i taktart til 2/2 der ”snyder”.

Alle disse umiddelbart tilfældige, men dog bemærkelsesværdige ligheder, og ikke mindst variationerne over samme materiale og forskellene på baggrund af lighederne, eksisterer på mangfoldige parametre og på alle hierarkiske niveauer i musikken. På niveauet af del 1 kan man se i noden at A og sopranstemmen i B er næsten ens. Men man hører det ikke nødvendigvis straks (og dog gør underbevidstheden måske, og måske kun delvist), især fordi tempoet i B er omtrent det halve af i A, og fordi de tre andre stemmer ”slører” sopranstemmens melodi. I B tager de andre stemmer føringen og bliver fokus for opmærksomheden, fordi sopranstemmen bevæger sig i ”halvt” tempo i forhold til i A og i forhold til de andre stemmer. Dvs. lige bortset fra i takt 20-23. Her er der i sopranstemmen en fremtrædende variation af melodien, hvor det ellers langsomme, ”halve” tempo erstattes af et tempo der lyder tilsvarende de andre stemmers og det i A-stykket. Sopranstemmen træder på dette sted (takt 20-23) frem med sin melodi i form af to stigende kurver. Netop disse fire takter (som er ækvivalente til takt 4-7) udgør den eneste melodiske variation mellem sopransoloen i A og sopranstemmen i B. I småtingsafdelingen ses det også at der er en takt mere i slutningen af B end i A (takt 33), som for sopranstemmens vedkommende er en forlængelse af tonen fra foregående takt afsluttet af en fermat. Slutningen i B er dermed også forholdsmæssigt længere end i A – altså udover den blotte omstændighed at tempoet i B er det halve af tempoet i A.²² Disse forskelle kan også være med til at sløre den ellers åbenlyse (når man har

22 Desuden er der en lille forskel i notationen mellem hhv. takt 12 og 28, og takt 15 og 31 (notationen har dog samme gyldighed og kan derfor ikke høres, kun ses i noden).

opdaget den) melodiske lighed mellem A og B.

C er en næsten nøjagtig gentagelse af A – den eneste forskel er at A synges solo af én sopran og C synges af hele sopranstemmen samt afsluttes med en fermat (A er i øvrigt den eneste af de ni dele som synges af én stemme solo og den eneste som ikke afsluttes med en fermat). Denne *A-B-A*-form i del 1 har en afrundende effekt, som samtidig virker forberedende til det nye man nu forventer vil indtræde. Men forventningen om en fortsættelse af det mønster som hjernen kan bilde sig ind at have fundet, bliver ikke opfyldt (selvom forventningen givetvis, hvis overhovedet, finder sted på et underbevidst plan); det nye tema (sopranstemmens melodi) bliver nemlig denne gang (i D) ikke præsenteret indledningsvist og monofont som i del 1. I stedet får vi straks den harmoniserede, polyfone udgave af den nye melodi. Først derefter præsenteres den monofont og efterfølges til sidst igen af den polyfone udgave. Til gengæld er der ligevægt, regelmæssighed og symmetri på et mere overordnet niveau – på den måde at der kyrien igennem skiftes konsekvent mellem sopran- og tutti-partier.

På niveauet af de tre dele som helhed kan man se at ækvivalensrelationerne i del 2 (mellem D-E-D2) på mange punkter er lig dem i del 1 (mellem A-B-C) – men ikke på alle. For det første er rækkefølgen af sopran- og tutti-partier som sagt modsat. Antallet af takter er også forskelligt. Men ligesom i del 1 er sopranstemmen den samme i de tre stykker i del 2 (på nær samme forskel som før, dvs. at tempoet i soprandelen er omtrent det dobbelte af det i tutti-delene). D2 er til gengæld en nøjagtig gentagelse af D – i modsætning til C over for A, hvor forskellene var at A var et soloparti og C afsluttedes med en fermat.

Del 1 og del 3 er som sagt også lig hinanden på mange punkter, men heller ikke på alle, og også forskellenes omfang varierer. Der er fx kun én enkelt takt mere i hhv. F, G og H end i hhv. A, B og C, altså en lille forskel. Ligesom i relationen mellem A-B er F magen til sopranstemmen i G på nær to forskelle (hvoraf kun den ene er den samme som dem mellem A og B): der er indføjet en ekstra tone som varierer melodien en smule i G's takt 118 i forhold til i F's takt 101 (dens ækvivalent), og der er en takt mere i G, som for sopranstemmens vedkommende er en videreførelse af tonen fra foregående takt (ligesom i slutningen af B). H er en nøjagtig gentagelse af F.

Den største formelle forskel mellem del 3 og de to første dele er dog skiftet i taktart – hele del 3 er i 2/2, hvilket giver en subtilt anderledes rytmisk fornemmelse af musikken. Varigheden af del 3 bliver først og fremmest betydeligt kortere end den af del 1 og 2. Man får ikke ligefrem følelsen af at der skiftes til et andet tempo, men alligevel fornemmer man vagt (og måske kun underbevidst) at noget går hurtigere – eller er hurtigere overstået, og mere taktfast, regelmæssigt og ukompliceret end før. Her kan man pludselig uden problemer fornemme taktslagene og tælle med, fordi sopranstemmen i del 3, qua den todelte takt, rytmisk er mere simpel end 6/4-takten i del 1 og 2.

Som vist kan man udlede formmæssige ækvivalensrelationer i kyrien på en lang række parametre på kryds og tværs i musikken, også flere end jeg her har gennemgået. Der er en nærmest uoverskuelig rigdom af ligheder, forskelle, variationer og afveksling mellem de ellers så tydelige (når bevidstgjorte) ækvivalente elementer. Fx var del 1 (ABC) og del 3 (FGH) ækvivalente på mange parametre, deriblandt tekst og skift mellem sopran- og tutti-parti, mens de på mange andre parametre var forskellige (taktart, antal takter, melodisk materiale, varighed m.m.). Det interessante i forhold til virkning er at alle disse skift og variationer virker mere eller mindre tilfældige; der skiftes ikke konsekvent og samtidigt på de forskellige parametre; der er ikke engang et symmetrisk system eller konsekvent mønster i forskellene og lighederne, variationerne og skiftene (på nær det konsekvente skift mellem sopran- og tutti-partier). De bliver således helt uforudsigelige, og uforudsigelighed er fascinerende fordi den virker aktiverende på hjernen, som hele tiden, ofte uvilkårligt og underbevidst, vil forsøge at finde et mønster og en sammenhæng i strukturen, men uden at det

måske nogensinde vil lykkes at regne sammenhængen ud eller at finde noget symmetrisk og regelmæssigt mønster.

Hvorvidt hjernen faktisk opfatter alle disse ækvivalensrelationer mellem begivenhederne i musikken, og hvorvidt de giver anledning til at der opbygges forventninger (jf. Meyer) til musikkens forløb, kan være svært at påvise. I et så komplekst polyfonisk netværk som her er det måske ligeså nærliggende at antage at man på et mere overordnet plan fornemmer en uforklarlig og ubestemmelig *sammenhæng* mellem de forskellige dele i stykket, og at det er denne følelse af sammenhæng som virker æstetisk tilfredsstillende. Man kan på den måde betragte relationerne i kyrien som sammenhængsrelationer nærmere end ækvivalensrelationer. Den kontrapunktiske tekstur består jo netop i at melodistemmerne danner en harmonisk, sammenhængende helhed, og lighederne og forskellene mellem begivenhederne (eller elementerne) i musikken er trods alt mange steder ganske subtile. Der er ingen pludselige og påfaldende skift, omvendinger og overraskelser, ingen ”chokeffekter” osv., og ikke engang lighederne mærkes umiddelbart og tydeligt. Meget af det der foregår i lytterens hjerne under oplevelsen af kyrien, foregår nok i høj grad underbevidst.

En vigtig pointe i forbindelse med at det foregår underbevidst er at det således forbliver *vagt*. Og som omtalt flere gange i det foregående, kan vaghed i sig selv være et interesse-moment. Underbevidstheden opfatter nogle sammenhænge som bevidstheden måske kun har en ganske lille anelse om. Man fornemmer at der er noget her, som er sammenhængende og som giver mening, men man har ikke en tydelig bevidsthed om hvad det er, der er sammenhængende og giver mening. Det virker et eller andet sted pirrende – man har en trang til at forstå dét bedre, som man fornemmer at man allerede, et eller andet sted, og mere eller mindre, *har* forstået. Burke siger om hvordan de formmæssige omstændigheder i et værk virker i grænselandet mellem bevidstheden og underbevidstheden:

There is an indeterminate realm between the conscious and the unconscious where one is "aware" in the sense that he recognizes a special kind of event to be going on, and yet is not "aware" in the sense that he could offer you an analytic description and classification of this event. The first kind of awareness we might call a consciousness of method, the second a consciousness of methodology. (Burke 1973, 376)

Burke tænker her på kunstnerens (digterens, komponistens etc.) egen bevidsthed om de virkninger som valget af form og struktur i hans/hendes værk fremkalder. Han konkluderer at man ikke kan tilskrive kunstneren en klar bevidsthed om metodologien, men måske højst en bevidsthed om at der er noget ved *dén* og *dén* form og *dén* og *dén* struktur som virker. Og min pointe er at det netop er den første slags bevidsthed, *virksomheden*, som kan mærkes af modtageren, uden at denne nødvendigvis er bevidst om *årsagen*, altså om hvilken ”metodologi” og hvilke egenskaber ved musikken der skaber den.

Rhythmos, skaber af tempus

Rytme, tempo og tid hænger uløseligt sammen (*tempus* er da også latin for *tid*), og ikke mindst hænger de uløseligt sammen med musik og musikkens tidslige natur. Stravinsky skrev på et skitseblad til *Le sacre du Printemps*: ”If there is rhythm, there is music” (Craft 2006, 130). Dirigenten og forfatteren Robert Craft forklarer i *Down a Path of Wonder* (2006) simpelt, men rammende, musikkens tidslighed og dens sammenhæng med rytme:

Unlike the other arts, music begins in time, moves in time, is realised in time, and ends in time, though of course its sound waves move through the air. (...) Rhythm is the mode of appearance of time in music, and musical *tempo* is rhythm's expressive mode. Without rhythm there would be no 'before', 'after' or 'evolution' in music. (Craft 2006, 129-130)

Musikkens tidslighed er særlig i forhold til mange andre kunstarter – man har ”foran sig”

som lytter kun den aktuelle lyd i den aktuelle tid, og ikke hele værket på én gang som fx med de bildende kunstarter (med mindre man også sidder med noden og vel at mærke kan tyde den – men selv da må man læse den bid for bid som en tekst for at forstå sammenhængen). Musik er temporær og flygtig imens man oplever den; den kan ikke sættes på pause (som fx en tekst eller en film) og således iagttages i detaljer; den forløber i sit eget *tempus*, og man må holde tungen lige i munden for at følge og ”magte” den, hvilket kan være med til at sikre at et stykke musik vedbliver at være interessant at lytte til.

Tidsligheden og rytmen i Taverners kyrie er interessante – ikke fordi de er fremtrædende, men derimod fordi de er så upåfaldende. Kyrien vækker ikke en tydelig oplevelse af 'before', 'after' og 'evolution', som Craft udtrykker det. Der er ingen betonedede anslag, tydelige temposkift eller andre rytmiske effekter. Rytmefornemmelsen og tidsligheden opstår udelukkende i kraft af de melodiske bevægelser og de naturlige pauser mellem sopran- og tutti-partierne. Det kan i det hele taget virke som om der er en stillestående stemning over kyrien, mere end der er tidslighed og fremadskridende bevægelse. Den bevægelse fremad der nu engang er (i og med al musiks fremadskridende natur) kan efterhånden som musikken udfolder sig give associationer til noget der flyder, vugger blidt og tilfældigt i stillestående vand eller svæver adstadigt og vilkårligt i vinden.

Først og fremmest føles tempoet langsomt og tålmodigt. Medvirkende i denne følelse er at musikken er melismatisk: I A-stykket udgør teksten 'Kyrie eleison' seks stavelser, men de seks ordstavelser strækkes ud over 30 ”melodistavelser” (toner). Fx får stavelsen 'e' i 'Kyrie' hele 19 toner for sig selv (takt 5-13). Det er som om ordene og ”handlingen” i musikken ikke er vigtige – det er stemningen der er i fokus. Der er meget lidt dynamik, men til gengæld er der plads til fordybelse og meditation.

Tenor: **A** 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

Ky - ri e lei - son.

Den gennemgående legato fremførelse, den stabile lydstyrke og de bløde, glidende intonationer giver sammen med melismterne musikken dens *flydende* (eller svævende) karakter. At musikken således ”flyder” kan medvirke, sammen med den omtalte fornemmelse af homogenitet i kyriens struktur og tekstur, til at skabe en fornemmelse af uendelighed – som om musikken ikke har nogen begyndelse, ingen slutning og ingen forankring i tiden – som om den eksisterer ”uden for tiden”.

Rytmen er, særligt i de monofone sopranpartier hvor der kun er en enkelt melodilinie at orientere sig efter, utydelig og vag. Og noget af det som gør den utydelige og upåfaldende rytme, med dens glidende og flydende karakter, interessant, er at de kan være med til at underbygge følelsen af det ubegribelige og uforklarlige som kan være så fascinerende ved denne musik.

Det bedste eksempel på rytmisk vaghed i kyrien optræder i den indledende sopransolo (A-stykket). Her har man endnu ikke den polyfone mangfoldighed af melodisk bevægelse til at give rytmisk fornemmelse. Den rytmefornemmelse (og dermed forventning) der derfor indtræder først, er, grundet melodiens bevægelse i de første fire takter, af en to- eller firedelt taktart. Det skyldes især melodigangen i tredje takt, hvor de to toner inddeler takten i to lige store dele og dermed antyder to implicite betoner i takten. (Betoningerne er dog nogen man som lytter selv uvilkårligt tænker ind, ikke nødvendigvis konkret og direkte, men for-

mentlig underbevidst, for at skabe et ”system” som kan facilitere forståelsen af musikken). Det er derfor en følelse af forvirring og rytmisk desorientering der indtræffer, når man når til fjerde slag i takt 5, som bryder den fornemmelse og de forventninger ens hjerne uvilkårligt har skabt i løbet af de første fire takter. Endnu mere udtalt bliver desorienteringen i de to derpå følgende takter (takt 6-7). I takt 8-11 bliver ”balancen genoprettet” og den to-/firedelte forventning og fornemmelse fortsætter – kun for atter at blive afbrudt i takt 12, genoprettet i takt 13-14 og igen afbrudt i takt 15. Da man altså i takt 8-11 atter føler sig sikker og forvisset om at den todelte rytme er genoprettet, kommer takt 12 derfor som en overraskelse og ”forstyrrer” med sine synkoper i forhold til det hidtidige melodiske materiale, og det samme gælder for takt 15. Oven i disse flertydige rytmiske tegn bærer sopransoloen tilmed præg af en rubato, og med kunstpauser indlagt, tempodynamik som understøtter den rytmiske utydelighed. Når A-stykket er overstået, er man derfor grundigt rytmisk forvirret – men også fascineret – på grund af utydeligheden, og måske derfor ekstra opmærksom og lydhør. (Disse oplevelser kan også være afhængige af at en ”moderne” lytter som jeg er vant til musik med en mere tydelig taktering, og ville måske ikke opstå i samme grad hos den samtidige lytter.)

I B-stykket (som i de resterende tuttipartier) er rytmen knap så vag. Man har her en bedre fornemmelse af de hele slag i takten (nedslagene på 1-6), fordi der næsten hele tiden er mindst én af stemmerne som bevæger sig fra slag til slag. Hvor mange slag der er i takten, og hvor ét-slagen befinder sig, er derimod ikke meget tydeligt. Det er i hvert fald ikke noget man tænker over, fordi der ingen betoninger er i musikken – det er næsten som om taktstregene er overflødige. Nedslagene i takten bliver altså tydeligere i B-stykket, men følelsen af utydelighed og ”ubegribelighed” (og dermed fascination) fortsætter – nu i kraft af den indviklede, polyfoniske tekstur.

Nu kunne man tro at også taktskiftet i takt 86 (F-stykket, del 3) til 2/2 er medvirkende til at skabe forvirring og utydelighed, fordi det introducerer noget nyt og anderledes. Men tværtimod har taktskiftet, som allerede nævnt, den modsatte virkning; det bringer med sig en højere grad af *klarhed*, fordi 2/2 er en simplere og tydeligere taktart end 6/4. (Igen er der nok mest tale om at følelsen af klarhed mærkes intuitivt og i første omgang foregår på et underbevidst plan, fordi skiftet er så subtilt og upåfaldende – så vagt.) Særligt de sidste otte takter af G-stykket (takt 113-120) bidrager til indtrykket af klarhed og symmetri i form af en uafbrudt og ensartet anapæstisk rytme fra fjerde slag i takt 113 [5.36] og G-stykket ud. Det er alt, tenor og bas som, sammen eller på skift, synger de to par ottendedelsnoder på opslagene (”et-og” og ”to-og”) og dermed laver denne tydelige rytme der sørger for at man tænker en implicit betoning ind på nedslagene (1 og 2):

The image shows a musical score for measures 113 to 120. It consists of four staves. The top staff is for Soprano (son.) and the bottom staff is for Bass (son.). The middle two staves are for Tenor and Bass. The lyrics are: lei - lei - lei - lei - lei - lei - lei - lei. The score includes a soprano part (son.) and a bass part (son.).

Som sagt kunne kyriens første fire takter indgyde en forventning om en todelte takt (jf. indtrykket af A-stykket). Og den forventning bliver nu endelig indfriet i del 3, hvor den todelte takt realiseres og resulterer i en afspændende *forsinket tilfredsstillelse* (jf. Meyer) under denne sidste og afrundende del af kyrien.

Claudio Monteverdi: Zefiro torna

Claudio Monteverdis *Zefiro torna* for to sangere og continuo er en chaconne fra hans samling af sange med titlen *Scherzi musicali: Cioè Arie, et Madrigali in stil recitativo, con una Ciaccona a 1 et 2 voci*, udgivet i 1632.²³ Teksten er skrevet som en libretto i sonet-form af Ottavio Rinuccini, digter i Monteverdis samtid.

Stykket skifter mellem allegro- og adagio-partier:

Takt 1-113: Allegro

Takt 114-134: Adagio

Takt 135-140: Allegro

Takt 141-144: Adagio

Takt 145-158: Allegro

De tre allegro-partier er i 6/4-takt og G-dur, de to adagio-partier i 4/4-takt og C-dur (med undtagelse af det afsluttende allegro-parti som efter fire takter – fra takt 149–slut – skifter til 4/4-takt).

Som det ses i vedlagte node er Monteverdis informationer til musikerne sparsomme. I det første allegro-parti er, udover noteringen af en 2-takters basso ostinato-figur ("stædig bas"), kun de to sangstemmer fuldt udskrevet. Fra det første adagio-parti (takt 114) er en basso continuo-grundmelodi igen angivet i resten af stykket. Resten, dvs. continuo-akkompagnementet, er det op til musikerne selv at improvisere/arrangere. Selv mht. antallet og arten af musikere i continuo-gruppen er der frit slag.

De sparsomme informationer i noden åbner uanede muligheder for fortolkning. Dette i noden immanente potentiale giver de to ensembler l'Arpeggiata og I Fagiolini i deres respektive fortolkninger to vidt forskellige udtryk. Forskelligheden mellem de to gør dem interessante at stille op mod hinanden, fordi sammenligningen kaster endnu mere lys over de virkningsfulde elementer i musikken – nærmere bestemt i l'Arpeggiatas version, som jeg vil fremhæve som *den* virkningsfulde fortolkning.

L'Arpeggiata: Løssluppen leg og lystig lokken

L'Arpeggiatas version har en varighed af 7.05 min. og fremføres af 11 musikere: sopran, kontratenor, teorbe (baslut), ærkelut, barokguitar, barokviolin, sinke (krumhorn), violone, cembalo, cymbalum (hakkebræt) og tamburin + håndtromme.

L'Arpeggiata lader til i deres fortolkning at tage navnene på de musikalske formers oprindelige ord-betydninger alvorligt. At sige at de tager disse alvorligt kan endda synes ironisk, da scherzo jo betyder 'spøg' eller 'leg' og chaconne 'lystig'. Musikerne virker engagerede i musikken på en kæk og kåd måde som giver plads til at fortolkningen kan have en frivol og forførende virkning. Det kan opleves som om der er en næsten overlegen løssluppenhed i deres udtryk, og noget af det mest befriende ved det er at de ikke giver indtryk af at tage sig selv alt for højtideligt; det lyder som om de faktisk har det sjovt mens de spiller/synger – som om det legesyge og spøgefulde vitterligt bliver realiseret i deres fremførelse. Musikken kan virke spontan, nærmest improviseret, og derfor give indtryk af at eksistere i nuet nærmere end i noden og arrangementet. Det kan mærkes som om der er en art åbenhjertighed i deres udtryk, som om musikerne trækker lytteren med ind i musikkens "handling" – som om

23 Stykket angives nogle steder med titlen *Zefiro torna e di soavi accenti* (librettoens første verslinje) for ikke at forveksle den med Monteverdis *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena* fra 1614.

musikken er en slags invitation til (eller et lokkende, forførende tilbud om) at ”komme og lege med”.²⁴

Denne medinddragelse (eller forførelse) minder om den *indvilligelse* og *overgivelse* som *rytme* if. Burke kan medføre hos modtageren:

The rhythm of a page, in setting up a corresponding rhythm in the body, creates marked degrees of expectancy, or acquiescence. A rhythm is a promise which the poet makes to the reader – and in proportion as the reader comes to rely upon this promise, he falls into a state of general surrender which makes him more likely to accept without resistance the rest of the poet's material. In becoming receptive to so much, he becomes receptive to still more. (Burke 1968, 140-141)

Rytmen (og mere herom i næste afsnit) bliver således forstået et middel til at ”forføre” lytteren. Rytmen i stykket kan fremkalde en følelse af frejdighed og frimodighed – man kan i en vis forstand få lyst til at danse, eller i hvert fald bevæge sig, i takt til musikken – med andre ord at *synkronisere* sig med musikken – ikke kun direkte, men også i fantasien. Ifølge prof. i psykologi William Forde Thompson og psykolog Lena Quinto i ”Music and Emotion: Psychological Considerations” er et af målene med musiklytning netop at opnå denne synkronisering:

In the case of active music listening, an implicit goal is synchronization with the music (and/or other participants in the musical activity) in movement, attention, and imagination. What is unique about music is that it instantiates goal-directed behavior in the form of an especially tight coupling of action–attention–imagination with perceptual input: synchronization. (Thompson og Quinto 2011, 369)

Stykket er egentlig skrevet for to tenorer, men l'Arpeggiata overlader i stedet de to stemmer til sopran og kontratenor (hvorfor tonearten i deres arrangement også er transponeret en tone ned til F-dur). Der er noget ubekymret over de lyse stemmer, som bidrager til den legesyge og spøgefulde stemning; de kan give associationer til lyse børnestemmer – fx et par børn der leger dukketeater, komplet med animerede dialoger og bevægelser. Også overfloden af forskelligeartede instrumenter og de improvisations-lignende instrumental-passager i l'Arpeggiatas arrangement synes at tyde på en slags legesyge i fortolkningen. Det er som om ensemblet ikke kan få nok udtryksmidler i brug samtidig, som om de ikke selv kan få nok indtryk – som en flok børn i en slik-rus, der med store, vindende smil grådigt putter lakrids, chokoladekiks og vingummi i munden samtidig og leger udklædning, gemmeleg og fangeleg – alt sammen på én gang. (Dette er naturligvis blot et bud på hvad man kunne sammenligne musikoplevelsen med – ikke en påstand om hvad musikken *betyder*.)

Den legesyge karakter og det energiske tempo i musikken underbygges af at alle instrumenterne (på nær sinke, barokviolin og violone) er ”slå-” eller ”pluk-instrumenter” (tonerne kan ikke holdes konstant, men bliver slået an eller plukket på strenge og klinger derefter ud). Der er en balance i stykket mellem på den ene side denne, især rytmiske, instrumentkvalitet, og på den anden side sangere, sinke, barokviolin og violones mere ”langt-klingende” kvaliteter – en balance der i form af sin kontrastfyldthed og rige tekstur er egnet til at skabe dybde, dynamik, fremdrift og livfuldhed, fordi de to instrumentgrupper ”bevæger sig” på så forskellige måder – men dog *sammen* (en balance som, fx, er vidt forskellig fra den ensartede, flydende ”tidløshed” i Taverners kyrie).

Den klangfulde og rige tekstur (grundet de mange forskellige instrumenter) gør også de

24 Se evt. live-versionen af stykket på YouTube for et visuelt indtryk af ensembles fremførelse (dog i en musikalsk set lidt ringere og mindre virkningsfuld kvalitet):

<https://www.youtube.com/watch?v=zq49ymjvNg>

rytmiske effekter rige og mangfoldige. Og netop rytmesiden er påfaldende. Den byder på nogle af de mest effektfulde virkemidler i stykket og er med til at få musikken til at virke lystig og levende – og ikke mindst fuldtonende, overdådig og forførende.

Rytme, form og klangeffekter

I den indledende 32-takters instrumental-intro (de første 0.50 min. i l'Arpeggiatas arrangement, ikke angivet i noden) ornamenterer continuo-gruppen basso ostinato-figuren:



violin og sinke et modspil til sangerne – de afløser her de to, efterligner deres melodier ved at spille varierede gentagelser af dem, og får dermed på en måde samme status i stykket som dem. Det kan give associationer til en slags personificering af barokviolin og sinke, som på den måde virker som to selvstændige aktører i musikens ”handling” på lige fod med sangerne. (Sinke og barokviolin optræder kun i introen og ”impro”-mellemstykkerne.)

Udover basso ostinato-figures finurlige flertydighed er der også en anden interessant slags flertydighed på spil i l'Arpeggiatas arrangement – nemlig hvad angår stil og genre. Musikken har først og fremmest en karakteristisk tidlig barok- (/renæssance-)lyd fra de mange barok-instrumenter og den kompositoriske chaconne-form med basso ostinatoen, samt en operette-lignende karakter i form af den dramatisk-teatralske sangmåde. Men derudover bliver rytmen nogle steder tilmed helt jam-agtig (særligt i introen og instrumental-passagerne), hvilket tillige er med til at give musikken dens karakter af improviseret leg. Til tider bliver klangen og rytmen ligefrem rock-agtig (fx ved barokguitarens hårde akkord-anslag i introens takt 5-9 [0.07-0.14]), ligesom musikken andre steder får karakter af afrikanske stammerytmer (fx i kraft af trommen i introens takt 17-18 og 20 [0.25-0.31] og jazzrytmer (fx ved trommens synkoperede rytme i takt 58-59 [2.46-2.49]). Hele fortolkningen udgør således en form for stilmiks – et organiseret virvar af hvad der minder om forskellige stilarter og genrer. Disse mindelser kan føles lidt ligesom når der kastes noget nyt og eksotisk midt ind i noget eksisterende og velkendt – som i et slags musikalsk fusionskøkken. Det bliver spændende og fascinerende fordi det er uventet, anderledes og forfriskende.

De eksotiske, og til tider meget ligefremme, elementer af l'Arpeggiatas arrangement kan endda have en næsten humoristisk virkning fordi de så tydeligt gør opmærksom på sig selv (som eksempelvis på de netop nævnte steder). Elementerne kan virke lidt som en parodi på det de minder om – som når en standupkomiker eller en aktør i et børneteater med et overdrevent kropssprog og ansigtsudtryk ikke lægger skjul på hvornår det er meningen publikum skal grine. Det humoristiske og ligefremme mærkes også i form af de (i noden anførte) yderliggående roulader²⁵ og melodigange hos sangerne (fx på '*discioglie a l'onde*' i takt 25-34, '*mormorando*' i takt 35-39 og slutningens '*canto*' i takt 148-158 – mere om disse i sidste afsnit af analysen) og i den demonstrative kontrast mellem allegro- og adagio-partierne (i taktart, toneart, tempo, tempoforskydninger m.m.), som således også bidrager til musikens dramatisk-teatralske karakter.

I Fagiolini: Tungt, trægt og langtrukket

For at gøre de virkningsfulde elementer i l'Arpeggiatas fortolkning endnu tydeligere vil jeg knytte nogle få ord til I Fagiolinis tilsvarende. I denne er der fem musikere; to tenorer samt teorbe, cembalo og harpe, og indspilningen varer 6.13 min.

I Fagiolinis udtryk er, i min optik, først og fremmest pænt, simpelt og præcist – et indtryk som opstår umiddelbart i løbet af deres 36-takters instrumental-intro. Teorben indleder denne med en otte takters præsentation af basso ostinato-figuren, og allerede her bliver fornemmelsen af musikken mere flad end hos l'Arpeggiata. I stedet for at bevare mystikken ved den indledende tre slag lange tone, maler teorben alle slag i takten tydeligt frem og udpensler konsekvent regelmæssige betoninger på 2 og 5. Man fornemmer derfor tydeligere dens seks slag i takten, og figuren mister den synkoperede og snublende overraskelseseffekt som noden lægger op til (og som realiseres i l'Arpeggiatas basso ostinato). Den bliver ganske enkelt nemmere at opfatte og mere upåfaldende.

Efter de otte takter sætter cembaloet ind og supplerer teorben i otte takter, før harpen stem-

25 Frembringelse af en tonerække i hurtigt tempo – især i sang, og typisk på samme vokal.

mer i. Da harpen har spillet op til de to andre (også i otte takter) med sine præcise 8.-dels-noder (som falder nøjagtigt på slagene), sin simple harmonisering og pæne (næsten nuttede) velklang, træder den tilbage i baggrunden hos teorben og lader cembaloet træde frem i fire takter. Til sidst tager harpen igen fokus i fire takter (nu trods alt med trioler, som der dog er en smule mere spræl i) og træder så atter tilbage i baggrunden til de to andre i de sidste fire takter, der fungerer som optakt til sangernes indtræden i nodens takt 5.

Præcisionen i spillemåde, regelmæssigheden i opbygning samt simpliciteten i arrangement og instrumentering kan, sammen med harpens klang, som sagt virke lige lovlig ”pænt” og derfor lidt kedeligt. Musikken får i kraft af disse forhold noget ”uskyldsrent romantisk” over sig, og, da sangerne sætter ind, endog romantisk på en lidt selvhøjtidelig og smørtenor-agtig måde. Musikken bliver med andre ord, efter min mening, udtryksfuld på en ”forkert” måde.

Udover musikkens pænhed og simplicitet virker tempoet i I Fagiolinis version – i forhold til l'Arpeggiatas vel at mærke – mere trægt, til trods for at det i bpm (beats per minute) er stort set det samme. Hos l'Arpeggiata gør tromme, tamburin, cymbalum – og den overlegne mængde af strengeinstrumenter med deres rytmiske ”slag” og ”pluk” – deres for at skabe en rytmisk kækhed og friskhed, som mangler hos I Fagiolini. Arten af sidstnævntes arrangement er, kunne man påstå, ikke fordelagtig i henseende til at realisere det iboende spøgefulde og legesyge potentiale i noden.

Det ”træge” tempo hænger også sammen med at de to tenorer virker mere tunge og ”tykke” i udtrykket, blandt andet pga. stemmernes dybere klang og deres fyldige, opera-agtige, ”fuldvoksne” sangteknik med et ”sløvt” og langsomt vibrato. De har ikke den barnlige, friske og overbevisende kækhed over sig, som høres hos l'Arpeggiatas sopran og kontratenor. Desuden er deres roulader næsten hele tiden enten en lille smule bagefter i forhold til nedslagene i takten (fx på 'L'a...' i takt 19, 23 og 24 [1.21-1.32]) eller virker anstrengt staccerede (fx på 'o...' i takt 28-34 [1.38-1.49]), hvilket giver en noget gumpetung effekt. Det teatraliske i musikken er ikke lystigt, let og spøgefuldt i deres fortolkning, men nærmere lidt ”for meget” – på den foromtalte selvhøjtidelige og ”tykke smørtenor”-agtige måde.²⁶

Sidst men ikke mindst er der ikke mange interessevækkende kontraster hos I Fagiolini. Der er knap nok nogen forskel i tenorernes stemmeføring (og dermed følelsesudtryk) mellem allegro- og adagio-partierne, og overgangene mellem disse er i det hele taget uanseelige, fordi spændingen mellem dem ikke bliver trukket tidsmæssigt ud og tempoforskellen mellem dem ikke er stor. Ensemblet gør heller ikke brug af kontrasterende vekslinger mellem sang- og instrumental-passager (bortset fra mellem introen og resten), som i l'Arpeggiatas arrangement (med sinke/barokviolin over for sopran/kontratenor). Det hele kører nogenlunde ensartet og ensformigt derudad, til trods for at det er oplagt at udnytte de kontraster der ligger i nodematerialet – fx mellem allegro- og adagio-partierne (også mht. tekstens betydning, og mere om denne i næste afsnit) – til at skabe dynamik og spænding i fremførelsen (som l'Arpeggiata gør det).

Vil man alligevel forsvare I Fagiolini, kunne man sige: Ve den der vil benægte at *Zefiro torna* er en rigtig fin lille komposition(!). For grundlæggende fornægter dette sig trods alt ikke, heller ikke i I Fagiolinis fortolkning. Men det forholder sig med l'Arpeggiatas lidt ligesom når man først har fået smag for alsidigt inspirerede kulinariske specialiteter – det kan være svært herefter at udvise samme begejstring for en god, gedigen bonderet.

26 For en helt tredje fortolkning (som jeg dog ikke vil gå videre ind i her), hvor det efter min mening til gengæld *virker* med to tenorer (men af nogle andre årsager end hos l'Arpeggiata), og hvor kontrasterne mellem adagio- og allegro-partierne, samt det humoristiske potentiale i noden og teksten, bliver realiseret, hør evt. barokensemblet Les Arts Florissants under ledelse af William Christie, fx på YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=uHegem9qO18>.

Kontraster, gentagelser og samspillet mellem musik og tekst

I dette afsnit vil jeg atter koncentrere mig om l'Arpeggiatas fortolkning.

I modsætning (måske) til tekstens semantiske indhold, som gennemgås om lidt, har min bevidsthed i høj grad opfanget det væld af kontraster og gentagelser som gennemvæver musikken. Særligt gentagelserne og parallelismene er utallige og ikke til at overse. Den måde hvorpå sangerne og instrumenterne hele tiden gentager, istemmer og imiterer både deres egne og hinandens melodiske/rytmiske fraser, mønstre og ord på kryds og tværs (fx barokviolin over for sinke, sopran over for kontratenor, barokviolin/sinke over for sopran/kontratenor m.fl.), bidrager i høj grad til det legesyge og spøgefulde indtryk – på energisk, munter og opstemmende vis.

De mest påfaldende kontraster er dem mellem allegro- og adagio-partierne. Adagio-partierne bevirker en følelse af *spænding*, som atter bliver opløst ved tilbagekomsten til allegro'erne, og når disse kommer igen, efter således midlertidigt at være sat til side af adagio'erne, kan de derfor indgyde den velkendte tilfredsstillende følelse af lettelse og genhørsglæde. Først og fremmest er der en harmonisk spænding imellem de to, fordi adagio'erne er i C-dur, den spændingsfyldte subdominant til allegro'ernes G-dur. Derudover er der de af librettoen og noden angivne skift i tekstindhold, melodisk materiale, taktart og tempo. Kontrasterne i l'Arpeggiatas arrangement består desuden i at ensemblet gør adagio'erne mere simple end allegro'erne ved i førstnævnte kun at bruge et lille udvalg af de mest typiske arpeggio-instrumenter – dvs. cembaloet og de to lutter. Til slut omformes kontrasten mellem allegro og adagio i øvrigt til en afbalanceret syntese af de to: Det sidste allegro-parti (takt 145) har træk af både allegro- og adagio-partierne; det bevarer allegro'ernes G-dur, men efter fire takter (takt 149) skiftes til adagio'ernes 4/4-delstakt og enkle harmonisering med kun ét eller få arpeggierte akkordanslag pr. takt hos continuo-gruppen (dog nu *uden* allegro'ernes tromme og tamburin, men *med* deres barokguitar, cymbalum og violone).

Endnu en lystfyldt kontrast består i at forskellen i klang og tonehøjde mellem instrumenter og sangstemmer er endnu mere udpræget end Monteverdi egentlig havde tænkt den, da ensemblet som nævnt har transponeret stykket én tone ned og byttet de to tenorer ud med sopran og kontratenor. Det er med til at fremhæve de to grupper (hhv. instrumenter og sangere) hver især – langt mere end tilfældet er hos fx I Fagiolini, og det underbygger desuden virkningen af de ”barnligt” lystige elementer af l'Arpeggiatas fortolkning.

Zefiro torna er unægtelig en sang. Da jeg imidlertid kun i yderst ringe grad mestrer det italienske sprog (og mest af alt hvad angår en række musiktermer), havde teksten i Rinuccinis libretto, herunder dens semantiske betydning og dennes samspil med Monteverdis musik, ingen indflydelse på mit indtryk under de første mange gennemlytninger – dvs., i hvert fald ikke på mit *bevidste* indtryk. Det er nemlig ikke umuligt at enkelte af ordene på et underbevidst plan har mindet mig om deres semantiske betydninger (hvilket dog i sagens natur må forblive gætteeri), og mere om dette om et øjeblik. Men først nogle overvejelser omkring en umiddelbart mere nærliggende virkning af det tekst- og sangmæssige aspekt af musikken, nemlig hvad angår *sproglydene* i librettoen.

Librettoen/sonetten, bestående af to kvartetter og to terzetter, ser ud som følger (her med engelsk oversættelse af Avril Bardoni²⁷):

Zefiro torna, e di soavi accenti
l'aer fa grato, e l'piè discioglie a l'onde,

Zephyr returns, and with gentle words
warms the air and sets the waters free,

27 Jeg finder denne oversættelse mest lyrisk, musikalsk og metrisk velfungerende; men se evt. Bornstein 2012 s. 23, Carter 2002 s. 421-422 og I Fagiolini m.fl. 2009 (jf. kildelisten) for alternative oversættelser.

e mormorando tra le verdi fronde,
fa danzar al bel suon su'l prato i fiori.

Inghirlandato il crin Fillide e Clori
note tempran d'amor care e gioconde;
e da monti e da valli ime e profonde
raddoppian l'armonia gli antri canori;

sorge più vaga in ciel l'aurora, e 'l sole
sparge più luci d'or, più puro argento
fregia di Teti il bel ceruleo manto.

Sol io, per selve abbandonate e sole,
l'ardor di due begli occhi e 'l mio tormento,
come vuol mia ventura, or piango or canto.

and whispering among the verdant boughs,
makes the field flowers dance to his glad sound.

Crowned with garlands, Phyllis and Clorinda
sing songs of tender love and merriment;
and from hills and from the deep, dark valleys
melodious caverns re-echo the sound;

dawn breaks with greater beauty, and the sun
scatters more golden rays, a purer silver
touches the crests of Tethys' azure mantle.

I alone, in solitary forests,
tormented by the love in two bright eyes,
as destiny decreed, first weep, then sing.

© Avril Bardoni (*l'Arpeggiata* CD-booklet)

Det er givet at selve sproglydene i librettoen har haft en indflydelse på min oplevelse. Jeg var fra første færd meget bevidst om at ordene i det italienske sprog med dets ejendommelige kvaliteter, samt selvfølgelig den måde Rinuccini har udvalgt og arrangeret dem på, bare *lød* godt sammen med musikken – også selvom jeg ikke havde tænkt over nøjagtig hvad det var ved dem, der *lød* godt. Retrospektivt er det til gengæld ikke så svært at pege på nogle af disse kvaliteter.

Særligt iørefaldende og æstetisk tilfredsstillende kan opleves lyden af visse (afhængig af bl.a. placering i ordet) af det italienske sprogs g'er og c'er ("dj" og "tj"), dets rullen på 'r' og dets åbne og sonore vokallyde – de "syngende", 'a', 'o' og 'u', og de "lyse", 'e' og 'i'. Dernæst er ikke mindst arrangeringen af disse lyde interessant og tilfredsstillende – og ikke kun i form af rim, assonans, konsonans og allitteration. Burke er i "On Musicality in Verse" inde på nogle af de forskellige måder vi (især digtere) arrangerer og gentager sproglydene på, så de skaber symmetriske mønstre i verslinjerne som "lyder godt", herunder gentagelse af en lyd via *cognate variation*, *acrostic scrambling*, *chiasmus*, *augmentation* og *diminution*.²⁸

For at begrænse analysen af disse fænomener vil jeg holde mig til den første terzet [i lydfilen: 3.35-4.39]:

sorge più vaga in ciel l'aurora, e 'l sole
sparge più luci d'or, più puro argento
fregia di Teti il bel ceruleo manto.

Eksempler på *cognate variation* er her de hyppige gentagelser af de fonetisk nært beslægtede konsonantlyde 'g', 'c', 'd' og 't' (understregningerne), hvoraf 'g'- og 'c'-lydene i terzetten konsekvent efterfølges af skiftevis 'e' og 'i', så symmetrien bliver endnu tydeligere. (Interessant er det også i denne sammenhæng at 'g', 'c', 'd' og 't'-lydene har en slående lighed med, og derfor nærmest et symbiotisk forhold til, lyden af strengeinstrumenternes og tamburinens anslag – og for sidstnævntes vedkommende også lyden af 's', som optræder tre gange i terzetten.) Et (ikke helt rent) eksempel på *acrostic scrambling* samt på *chiasmus* ses fx i andet vers: '*più luci d'or, più puro argento*' (som dog i musikken er adskilt ved kommaet af en instrumental-passage). *Acrostic scrambling* ses her ved at konsonant-lydene i første del (*più luci d'or*) er *p-l-c-d-r* og dermed ligger meget tæt på dem i sidste del (*più puro argento*), som er *p-p-r-r-g-t*, bare i en blandet rækkefølge. *Chiasmus* ses ved vokalerne i *più luci* som er vendt om fra *i-u* til *u-i*. Et eksempel på *augmentation* kan (med lidt god vilje) ses i første vers: '*vaga in ciel l'aurora*', hvor *a-a* i *vaga* forlænges til *a-u-o-a* i *l'aurora*. Og den sidste, *diminution*, kan ligeledes findes i andet vers: '*sparge più luci d'or, più puro argento*', hvor

28 Burke 1973, 369-378.

a-e-i-u-u-i-o i *sparge più luci d'or* bliver forkortet til *a-e-o* i *argento*.

De to sidste eksempler, på hhv. *augmentation* og *diminution*, er muligvis en smule fortænkte, men forhåbentlig illustrerende – for sproglyds-mønstrene, eksemplificeret vha. Burkes begreber, kan findes i rigeligt antal i hele librettoen, og man kunne sagtens gå mere i dybden med dem end det her er gjort. Imidlertid anser jeg dem for en underordnet del af virkningen af musikken og vil derfor nu i stedet begive mig ind i ordenes *semantiske* betydning. Da jeg nemlig gav mig til at læse, og satte mig ind i, de forskellige engelske oversættelser der findes af teksten, begyndte også en del af dens semantiske indhold at have en mærkbar indflydelse på min oplevelse af musikken. Indsigten i tekstens semantiske indhold *ændrede* dog ikke oplevelsen, men lagde på sin vis et ekstra lag af indtryk oveni de oprindelige.

At ordene i teksten på et eller andet, nok kun underbevidst, plan muligvis har mindet mig om ord jeg kendte i forvejen, gik ikke op for mig mens jeg kun *lyttede* til musikken – da var det umiddelbart alene de rent musikalske virkninger som optog mig. Det var først da jeg *læste* teksten, jeg opdagede det. Under gennemlæsningen blev jeg netop *bevidst* om de ord som jeg i forvejen kendte betydningen af eller som tydeligt *mindede* om slige (som fx '*accenti*', '*bel*', '*danzar*', '*note*', '*d'amor*', '*care*', '*monti*', '*valli*', '*profonde*', '*l'armonia*', '*l'aurora*', '*sole*', '*più*', '*puro*', '*sol io*', '*due*', '*abbandonate*', '*mio tormento*', '*mia ventura*', '*piango*' og '*canto*'). Og disse har måske sagt min underbevidsthed et eller andet (vagt) om tekstens semantiske indhold (så vidt som min underbevidsthed har opfanget dem) og dermed præget min oplevelse af musikken allerede før jeg satte mig ind i teksten og oversættelserne. Tekstens sammenhængende betydning har min underbevidsthed dog trods alt ikke kunnet gætte sig til, og indsigten i denne var derfor en interessant tilføjelse til oplevelsen.

Selvom hele librettoens sammenhængende semantiske indhold kan være nok så interessant og æstetisk tilfredsstillende, så vil jeg nøjes med at fremdrage nogle af de ord og ord-sammensætninger som har en særlig interessant værdi i *sammenhæng* med musikken. Og i den forbindelse er det på tide at vende tilbage til Patels begreber *tone painting* (når komponisten forsøger at få en intramusikalsk lyd til at ligne en ekstramusikalsk lyd) og *word painting* (når komponisten komplementerer ordenes semantiske betydning ved at bruge melodiske/rytmiske mønstre og andre musikalske effekter som ikonisk afspejler aspekter af ordbetydningerne). Musikken får nemlig en ekstra dimension af humor, dramatik og *betydningsfuldhed* (semantisk) i samspil med teksten, dvs. i kraft af Monteverdis *tone painting* og *word painting*.

Prof. i musikvidenskab Tim Carter er i ”Two Monteverdi Problems, and Why They Matter” inde på nogle af eksemplerne på disse:

The sonnet is full of rich images crying out for old-fashioned madrigalian word-painting: the recurring “return” of Zephyr, the “sweet accents” in the air, the flowing waves, the “murmuring” in the leaves, the flowers made to “dance” to the wind, the entwined garlands in the nymphs’ hair, their joyful singing, the mountains, valleys, and echoing caverns, the rising dawn, and the sun spreading its rays. Monteverdi acts accordingly, presenting a series of musical signs that consistently resemble the content of the text on a quite traditional word-by-word basis: appoggiaturas for the “accenti”, roulades for the air, sinuous lines for the waves and for murmuring, jaunty triads for the dancing, close canon for the hair braided with garlands, high notes for the mountains, low ones for the valleys, an extensive play on echo effects at “raddoppian l’armonia”, and so on. (Carter 2002, 424-425)

Således, kan man tilføje, understreger Monteverdi på billedlig vis ordenes semantiske betydninger og de egenskaber vi ofte forbinder med dem. Rouladerne på *l'aer* (”luften”) i takt 19, 23 og 24 understreger luftens ”flyvske” egenskaber. Den bugtede melodilinie på *discioglie a l'onde* (”sætter bølgerne fri”) i takt 25-34 understreger bølgerens ”bugtende og bølgende” egenskaber. De hoppende melodispring på *fa danzar* (”får til at danse”) i takt 41-42 og 44-47 understreger de rytmiske og bevægelsesmæssige egenskaber ved nogen der danser. Melodi-

stigningen på *monti* ("bjerge/bakker") i takt 67-69 og den faldende melodigang på *valli* ("dale") i takt 69-71 understreger hvordan hhv. bakker og dale ser ud.

Tilsvarende gælder brugen af *tone painting* ved den mumlende, melismatiske melodigang på *mormorando* (i Bardonis oversættelse "whispering", men egentlig "mumlende") i takt 35-38, der understreger hvordan det lyder når nogen "mumler", samt den ligefrem "hulkende" melodigang på *piango* ("jeg græder") i takt 130-135 og 143-145 – modsat den lystige, hoppende melodigang og rytme på *canto* ("jeg synger") i takt 136-140 og 145-158. Melodigangen og trillen på det afsluttende *canto* i takt 153-158 kan desuden minde om de høje, vibrerende toner i fuglesang – som jo gerne associeres med lystighed og glæde. En anden påfaldende overensstemmelse mellem musikken og teksten er at der i anden strofe optræder to væsner med menneskelig skikkelse (*Fillide e Clori*) – som tilsvarende bliver sunget af to sangere. Og i første vers af sidste strofe er der på samme måde kun ét væsen (*Sol io*) – og én sanger.

Alle disse eksempler på *tone painting* og *word painting* skulle tilsammen gerne understrege hvor stor virkningen af dem er i Monteverdis chaconne. Legen med musikkens ikoniske egenskaber åbner for fascinationen af *tegnfunktionen* (omtalt sidst i afsnittet 'Udtryk og indtryk'). Og i den forbindelse er også det "problem" Carter snakker om, interessant i forhold til oplevelsen og virkningen af musikken. Det handler om den omstændighed at ordet *ime* i vers 7 ofte er blevet oversat til "high", selvom det egentlig betyder "dyb". Og en sådan oversættelse giver god mening rent musikalsk, da *ime* i musikken kædes sammen med *monti*, mens *profonde* kædes sammen med *valli* (takt 67-73), fordi de to første synges af sopranen (Tenor I), de to sidste af kontratenoren (Tenor II).²⁹ (Desuden, kan man tilføje, indeholder *ime* de lyse vokaler 'i' og 'e', mens o'erne i *profonde* har en dyb klang.) Spørgsmålet er imidlertid hvor "fejlen" ligger – hos Monteverdi eller hos oversætterne – og om det i virkeligheden ikke er ligegyldigt i forhold til musikkens store virkning på netop dette sted.

29 "Line 7 (...) contains the most fundamental "problem" of "Zefiro torna e di soavi accenti." (...) Stevens translates line 7 – "e da monti e da valli ime e profonde" – as "while from the high hills and deep valleys." This reading, or some variant thereof (such as "from mountains and valleys lofty and deep"), appears quite often in published translations of Rinuccini's sonnet. But it cannot be right: "Ime e profonde" are adjectives in the feminine plural form, and so must both apply to "[le] valli" and not to "[i] monti." (...) Moreover, "imo" ("ima", "imi", "ime") does not mean "high": Indeed, the most detailed Italian dictionaries refer to its early use in Dante and Petrarch to mean "deep" in the sense of low as distinct from "profondo", meaning "deep" in the sense of distance. (...) [The] point is that the valleys are deep in two dimensions, and it is this double depth that enables the echoes ringing forth from the caves to magnify the sweet, pleasant notes sung by Phyllis and Chlorys. (...) But although translators are always easy targets for criticism, in this case there may be an unexpected explanation for their repeated error. (...) It is [the] consistent use of mimetic gestures that may well explain the mistranslation, which responds directly to the potent imagery in Monteverdi's music. (...) Monteverdi sets line 7 quite deliberately, with "e da monti, da monti" to a rising line in Tenor 1, "e da valli, da valli" to a falling line in Tenor 2, then "ime" to high notes in Tenor 1, and "e profonde" to low notes in Tenor 2. This manner of setting clearly distinguishes the "monti ... ime" from the "valli ... profonde", and also, of course, gives the impression of painting "ime" as "high". It would seem that our translators have simply followed suit, translating not so much the text as what appears to be Monteverdi's own musical translation of that text. But is their mistake also the composer's? Can we feasibly accept that Monteverdi did indeed lapse twice in reading Rinuccini's line, once in terms of grammar (the agreement of "ime"), and once in terms of vocabulary (the word's meaning)? (...) It seems clear that many translators of "Zefiro torna e di soavi accenti" have in some sense been misled by Monteverdi. (...) As for Monteverdi, however, the question now is whether he was himself somehow misled by his text. The composer's defenders – and there will be many – might wish to make one or more of several possible arguments in his favor (...). Fewer, no doubt, will be prepared to accept that Monteverdi simply made a mistake, perhaps because he did not know the Tuscan word "imo" and so took a guess at its meaning, incorrectly if not implausibly (did he confuse it with "cime", i.e. mountain "peaks"?). (...) Of course, one would never make a change: For modern scholars and performers, Monteverdi's musical notes are in the end always more important than his words." (Carter 2002, 423-426)

Johann Sebastian Bach: Triosonate i Es-dur 3. sats

Triosonate i Es-dur er fra samlingen *Sechs Sonaten für zwei Claviere und Pedal*³⁰ (BWV 525-530). Bach skrev sonaterne til sin ældste søn Wilhelm Friedemann, der brugte dem i sine forberedelser på vejen til en senere stor karriere som organist.³¹ Den første sonate i hæftet (BWV 525) er komponeret i eller omkring 1727, og analysen beskæftiger sig med tredje sats af denne. Satsbetegnelsen er *Allegro* og taktarten 3/4. Nærværende indspilning er med organist Kay Johannsen og varer 4.09 min.³² Satsen falder i to dele, begge omgivet af gentagelsestegn, og hver del varer ca. 1 min. Del 1 (takt 1-32) varer indtil [0.58], gentages, og efterfølges af del 2 (takt 33-64) som starter [1.58].

Indtryk og associationer

Tredje og sidste sats af Bachs Triosonate i Es-dur kan, på denne lytter, have en næsten kulddegysnings-fremkaldende effekt, hvilket der er gode grunde til. Jeg vil forsøge at vise hvorfor satsen fra start til slut kan indgive et kombineret indtryk af kraft, energi og triumf – og en følelse af styrke og ”magt” – dvs. i form af at ”kunne en hel masse” på meget kort tid og på meget lidt plads. Musikken kan tilmed føles som indeholdende en form for afklarethed, sikker overbevisning og karakterfasthed, en art præcision og teknisk overlegenhed tilligemed en konstant ligevægt, regelmæssighed og stram struktur – og ikke mindst kan den føles som værende et udtryk for glæde, tilfredshed og formåen.

Satsen kan virke fængslende i sin kompleksitet og fylde. Den rummer en næsten overvældende mængde af toner, mønstre, relationer osv. i forhold til sin beskedne størrelse, og det kan være svært at undlade at lytte opmærksomt og blive betaget af den kompakte kompleksitet. Musikken har en nærmest matematisk stringens over sig – som var den en avanceret, møjsommeligt udarbejdet og fortættet ligning – en ”logisk-matematisk bevisførelse” med et afsluttende, understregende QED.

Alle disse indtryk og følelser kan opstå idet man har en fornemmelse af at man forstår, og bliver opfyldt af, musikken – og samtidig fordi man i fantasien *identificerer* og *synkroniserer* sig med *musikeren*, som jo er *den* ”magtfulde”, tekniske virtuos der udøver musikken og som (sammen med komponisten) er budbringeren – den der udfolder musikkens imponerende form og indhold.

De tre stemmer kan (når man kan adskille dem) give indtryk af at der er tre uadskillelige aktører i spil som arbejder tæt, ensartet og effektivt sammen – i en vis forstand unisont. De tre er ligeværdige, ingen er uundværlig – alle er de nødvendige for musikkens helhed, og selvom højre hånd ofte er fremtrædende fordi den spiller i det højeste toneleje (og det ”skarpeste” orgelregister), er ingen af stemmerne *kun* akkompagnerende; hver især spiller de en vigtig rolle i ”projektet”. De afløser også gerne hinanden i arbejdet med at udføre de tre forskellige ”opgaver” bestående i at spille 16.-delsløb, 8.-delsløb og enkelttoner eller simple melodier (som fx i takt 5-13, hvor de skiftes til hver især at udføre den ene af de tre). To steder er det endda fødderne (pedalstemmen) alene som har 16.-delsløb (i takt 16 og 48) – tempoet taget i betragtning i sig selv en imponerende præstation.

De melodiske fraser i del 1 har for størstedelens vedkommende en stigende og kumulerende

30 ”To klaverer og pedal” henviser til at sonaterne er skrevet for orgel.

31 Johannsen 1998: *Six Sonatas BWV 525-530*, cd-booklet, beskrivelse af musikken på cd'en ved Elsie Pfitzer.

32 Indspilningen er valgt som den efter mit skøn bedste ud fra det betragtelige antal af de (talrige) indspilninger af triosonerne jeg selv har haft adgang til.

karakter. De slutter ofte på en meloditop (fx højre hånds takt 1-2, 3-4 og 5-6) og kan minde om tonegangen hos en person der snakker ivrigt, begejstret og bekræftende i et højt tempo – fx om et overstået (eller kommende) projekt hvor alt er gået godt. Nærmere bestemt er der måske tale om en gruppe på tre personer der snakker i munden på hinanden og supplerer og bekræfter hinanden i den sejrige succeshistorie. De snakker ikke bare overfladisk om at det er gået godt, men uddyber, gentager og omfraserer hvor godt det er gået. De støtter hinandens udsagn (med hyppige imitationer og gentagelser af de andres melodier og mønstre), opremser i enkeltheder hvordan det gik til og betoner detaljerne i det succesfulde forløb.

I del 2 er de melodiske fraser ikke primært stigende, men faldende (fx venstre hånds takt 33-34, 35-36 og 37-38). Her er de tre fortællere faldet lidt mere ned, sejrusrusen er stabiliseret og de triumferende udråb er ikke helt så dominerende – her er også beskrivelse og forklaring; detaljerne i fortællingen kan nu udmales med lidt større sindsro – men stadig i et højt tempo og med begejstring og glæde i stemmerne.

Associationen til de tre begejstrede fortællerstemmer kan hænge sammen med at højre og venstre hånd holder sig overvejende inden for registrene hhv. tostreget og enstreget oktav, som for en menneskelig stemme nok ville være at betragte som et ”begejstret” eller ”ophidset” toneleje, dvs. noget højere end normalt taleleje (selv for en typisk kvindestemme, som ved alm. tale sjældent bevæger sig op i tostreget oktav). Også det at melodilinjerne, særligt i del 1, ofte har en stigende form, kan give associationer til begejstring. De faldende melodilinjer ved afslutningen af de forskellige fraser og dele kan heroverfor minde om afslutninger på sætninger.

Til trods for indtrykket af en effektivt og succesrigt samarbejdende trio, kan man som lytter ikke desto mindre også være sig bevidst at der reelt kun er én altomfattende, trestemmigt jonglerende aktør som med overlegen kyndighed spiller alle de tre stemmer på én gang. Denne bevidsthed kan være medvirkende til at indgyde en følelse af beundring og anerkendelse, men også – gennem ”forståelsen” af, samt synkroniseringen og identifikationen med, musikken/musikeren/komponisten – en personlig følelse af kraft og kontrol samt tankemæssig klarhed, overskud og multitasking. (Hele denne ”læsning” er vel at mærke ikke et forsøg på at tolke en betydning ind i musikken, men blot en redegørelse for nogle associationer som musikken i kraft af sin iboende udtryksfuldhed *kan* give.)

Medvirkende i indtrykket af kraft og triumf er også selve den bombastiske lyd af orglet. En karakteristisk kvalitet ved dette vældige instrument er at lydstyrken er konstant så længe tonerne klinger. Der er ingen (umiddelbart hørbare) udsvingninger og dynamik, ingen vibrato, portamento og bøjning af tonerne – klangen giver indtryk af stor styrke, stabilitet og en strikshed i musikkens form. Tilmed kan man næsten ikke undgå at få associationer til *synet* af et orgel og dets overvældende størrelse samt hvilken ubestridelig lydmæssig magt og væld det kan have når det fylder kirkerummet med sin kraftige klang.

Alle disse indtryk, associationer og virkninger er måske årsagen til at Bach (efter min ydmyge mening) kan være fortrinlig at arbejde til. Det gælder måske især orgel- og cembalo-værkerne³³ og måske særligt når arbejdet er af en systematisk, symmetrisk, logik- og præcisionspræget karakter (sikkert grundet de to instrumenters begrænsninger: deres klanglige strings og ensartethed). Denne tredje sats af den første triosonate kan give én en følelse af at *kunne mere* end man *egentlig* kan, idet man identificerer sig med de kvaliteter ved musikken der handler om dette: at den er polyfon, at alt i den lader til at være omhyggeligt gennemtænkt, sorteret, organiseret og arkiveret, at alt overflødigt er skåret væk og at alle elementer er effektivt struktureret og har sin rette plads. Musikken kan give en fornemmelse af ”ren

33 Fx Goldbergvariationerne, Das Wohltemperierte Clavier, Partitaer, Triosonater, Præludier og Fugaer m.fl.

form” – dvs. af at have den funktion at være en rent intellektuel stimulans hvor alle usikre, utydelige, uhåndgribelige og for sagen uvedkommende følelser og associationer er destilleret fra. Dette indtryk, sammen med følelsen af triumf og af at lykkes og have succes med det man laver, kan medføre en oplevelse (virkelig eller imaginær) af at få udført en masse arbejde af høj kvalitet på kort tid, præget af teknisk snilde og inspiration – endda flere forskellige stykker arbejde på én gang, til en grad hvor man kan blive helt høj af denne forestilling. Hvor den af Monteverdi fremkaldte følelse af improvisatorisk tøjlesløshed og fri leg muligvis kunne have en noget demoraliserende virkning på lytterens arbejdsindsats, så virker Bachs stramhed, orden og system (det er i hvert fald oplevelsen der gør sig gældende her) i høj grad opbyggende og befordrende på arbejdsmoralen.

Det skal tilføjes at musikken nok først og fremmest har disse på arbejdet stimulerende virkninger på et underbevidst plan – forstået på den måde at man ikke nødvendigvis er sig bevidst præcis *hvad* det er ved den der har den befordrende virkning (før man evt. tænker efter og sætter ord på det). Og det er ikke nødvendigvis *hvad* den evt. ”betyder”, men det *at* den betyder – altså konfrontationen med musikkens tegnfunktion (omtalt i afsnittet 'Udtryk og indtryk') – som er æstetisk tilfredsstillende.

Den store virkning af *form*

Det er fristende allerede her at konkludere at virkningen af denne sats mest af alt har at gøre med dens *form* sådan som man kan aflæse denne af noden, hvilket vil sige at det førømtalte indtryk af ”ren form” er af afgørende betydning for musikkens virkning. Som sagt har satsen en kompleks, tætpakket og velorganiseret struktur præget af regelmæssighed, kontinuitet og stor præcision: Alle takter er delt ”matematisk” op i ligeværdige grupper af enten helnoder (noteret som en punkteret halvnoder), 1/2-noder, 1/4-noder, 1/8-noder eller 1/16-noder (og de dertil hørende pauser). Der er intet ”afvigende” ved strukturen, ingen nodeværdier som ikke går op i en af de her nævnte, ingen synkoperinger og betoneringer som ikke falder regelmæssigt på nedslagene (med én undtagelse i takt 45, hvor der i højre hånd er en betoning på ”to og”), ingen toner og harmonier som i deres sammenhæng lyder ”skæve” (dissonante). Tempo, klang, lydstyrke, tonalitet m.m. er alle konstante. Formen i musikken (dens struktur og tekstur) kan dermed indgive følelsen af nøje planlægning – af at intet i den er overladt til tilfældighederne.

Satsens kompositoriske form er fugal (hvorved teksturen er polyfonisk), hvilket vil sige at det samme tema gentages forskudt i de forskellige stemmer – her primært mellem de to øverste (højre og venstre hånd). Fx er højre hånds takt 1-7 formelt identiske med venstre hånds takt 5-11. Tilsvarende gælder det for del 2, hvor det omvendt er venstre hånd der starter med at spille temaet og højre hånd der efter fire takter sætter ind og imiterer venstre. Den fugale form understøtter dermed følelsen af symmetri og ligevægt i musikken.

En anden omstændighed som understøtter følelsen af symmetri er forholdet mellem del 1 og 2: Hver del er taktmæssigt såvel som tidsmæssigt lige store (32 takter/1 min.), og man fornemmer dette instinktivt allerede før man evt. bemærker det ved en granskning af noden og lydfilens minuttal. Det fornemmes også, instinktivt hvis ikke direkte, at alle fraser er lige lange (to eller fire takter).

Følelsen af regelmæssighed, stabilitet og kontinuitet kan opstå pga. den allerede nævnte kontinuerthed i tempo, klang, lydstyrke, betoneringer og tonalitet samt det at stemningen er stabil hele vejen igennem satsen. Og derudover kan den have at gøre med at der ingen pauser og opbremsninger er i musikken udover de meget hastige og hurtigt overståede af slagsen mellem del 1 og 2 og deres gentagelser. Og selv her er de tempomæssige opbremsninger (i form af et diminutivt ritardando) på en måde indbildte, idet de rent tidsmæssigt er så uanselige;

”opbremsningen” består nemlig mest i at alle tre stemmer mødes i en lang helnode-akkord i del 1 og 2's afsluttende takt, hvilket mærkes som et fælles hvilepunkt. Satsens to afsluttende takter (i gentagelsen af del 2) mærkes dog tydeligt som stykkets definitive afslutning. Her er ritardandoet en smule mere udpræget og slutakkorden holdes tilsvarende lidt længere i overensstemmelse med fermaten, som trods alt markerer satsens afrunding.

Indtrykket af regelmæssighed kan også have at gøre med de fortløbende betoninger der falder regelmæssigt på alle nedslag (med den nævnte undtagelse i takt 45, som dog ikke nødvendigvis er påfaldende og i første omgang muligvis kun opfattes ganske vagt eller kun på et underbevidst plan, men som qua sin afvigende natur ganske bestemt kan være æstetisk tilfredsstillende). Pedalstemmen sørger, med eller uden hjælp fra de to andre, stort set konsekvent for at der er en tydelig betoning på étslaget. Kun tre steder sætter pedalstemmen først ind på ”et og” (takt 30, 41 og 62), men her sørger de to andre for at markere étslaget (og desuden er der for længst etableret en kontinuerlig, implicit betoning på alle étslag).

Følelsen af ”magt” og af at ”kunne en hel masse” på én gang og på kort tid (som sagt endda mere end man egentlig kan) kan opstå på grund af det tætpakkede informationsindhold i musikken, særligt i form af dens polyfone, trestemmige tekstur og høje tempo. Der sker så meget simultant at man næppe bevidst kan opfatte det hele samtidig. Lidt nemmere bliver det når man har noden foran sig, men stadig bevirker det hæsblæsende tempo at det kan være svært bevidst at høre *alle* tonerne i mere end én eller to af stemmerne samtidig (måske skal man ligefrem indstudere stykket for helt at kunne det). Ikke desto mindre kan man have en *oplevelse* af at man (næsten) kan det, fordi man begriber ”den store sammenhæng” – selvom man måske reelt kun følger en eller to af stemmerne ad gangen, eller hver anden tone i løbene når højre og venstre hånd fx har 16.-delsløb samtidig. Musikken er komponeret sådan, at selv *hvis* hver anden tone i løbene manglede – eller en hel stemme for den sags skyld – ville strukturen stadig give mening musikalsk; musikken ville ikke lyde forkert, den ville bare ikke være helt så imponerende og fascinerende (det fascinerende ligger jo delvist i at man næppe eller knap nok *kan* høre alle enkelthederne i alt hvad der foregår samtidig).

De hurtige løb i satsen og deres egenskab af at være musikalsk meningsfulde selv hvis hver anden tone blev fjernet, bliver ekstra interessant når man opdager at musikken ville være meningsfuld på samme måde som den er skrevet (blot forsimplet) nærmest uanset *hvilke* toner man fjernede – så længe man fjernede dem symmetrisk (hvilket man kan efterprøve ved at spille forskellige udgaver af løbene, fx højre hånds takt 3-6, med udeladelse af tone nr. 2, 4, 6, 8, 10 og 12 – eller 1, 3, 5, 7, 9 og 11 – eller for den sags skyld kun spillede tone nr. 1, 5, og 9 – alle mønstre som giver velfungerende, selvstændige melodier). Ball er inde på at denne effekt, som kaldes *virtual polyphony* (eller *implied polyphony*), kan fungere som et slag auditivt modstykke til en optisk illusion:

Baroque composers exploited this streaming effect to produce the auditory equivalent of optical illusions, by alternating large jumps in a melodic line to separate it into two streams that are heard more or less simultaneously. [Footnote: Strictly speaking, virtual polyphony refers to the situation in which there is strict alternation between the two streams. When the alternation is less orderly and more clustered, it is known as implied polyphony.] (Ball 2010, 150)

Man kan altså snakke om at der i satsen er en *ekstra* polyfoni-effekt udover den ”almindelige”, hvilket sandsynligvis er med til at gøre musikken endnu mere intellektuelt (og sikkert endnu mere underbevidst) stimulerende og virkningsfuld, fordi man får ”så meget” for ”så lidt” – som i den flere steder omtalte (bl.a. i analysen af Brahms) følelse af æstetisk økonomi: en ”få to (måske flere) betal for én”-effekt.

Som også Copland var inde på, kan polyfon musik opretholde lytterens interesse ved gentagne gennemlytninger, fordi der formentlig hver gang er noget nyt at lytte til – fx en stem-

me man ikke har været fuldt opmærksom på ved hidtidige gennemlytninger. Polyfon musik indebærer if. Copland (som omtalt i analysen af Taverner) en større intellektuel deltagelse, fordi man i en vis forstand må lytte mere aktivt (end ved fx monofon og homofon musik) for at kunne høre alt det der foregår i musikken. Og denne større anstrengelse belønnes i tredje sats af Bachs triosonate i Es-dur, vil jeg påstå, som sagt med de omtalte følelser af – især – formåen og triumf.

Man kan overveje om ikke de virkningsfulde aspekter af denne sats (såvel som i så megen anden musik af Bach) først og fremmest har at gøre med musikkens *intramusikalske* relationer, mere end med lytterens ekstramusikalske associationer. Begge slags virkning er selvfølgelig æstetisk potente – i den første oplever man fascinerende *strukturelle* relationer, i den sidste fascinerende *semiotiske* relationer (tegnfunktioner). Men blandt andet pga. Bachs komplicerede form- og teksturmæssige (polyfoniske) og ”matematiske” mønstre, vil lytteren måske være mere optaget af de intramusikalske relationer mellem begivenhederne i stykket selv end af at tænke på diverse ekstramusikalske fænomener. Fx giver lyden af orglet *ikke nødvendigvis* associationer til noget andet lydligt end sig selv (selvom musikkens rytmiske og melodiske materiale vha. lidt fantasi som vist kunne minde om fortællerstemmer). Det kan med andre ord sagtens være musikkens form i sig selv, der er årsag til dens stimulerende og tilfredsstillende virkning.

Der er naturligvis mange flere mønstre og relationer i spil i satsens virkningspotentiel end der her er gennemgået. Fx kunne man komme ind på de tonale ekspositioner og forklare hvilke virkninger der ligger i at del 1 starter på tonika og slutter på dominanten, og at del 2 starter på subdominanten og slutter på tonika. Og man kunne beskrive endnu mere af den slags. Men en sådan udvidet gennemgang ville udgøre en noget længere historie og, efter min mening, kun være en underordnet og mindre interessant forklaring af musikkens potentiale til virkning.

Perspektivering

For konklusionerne af mine undersøgelser havde det været oplysende og nyttigt at analysere endnu 3 eller 4 stykker musik. Det kunne i særdeleshed have været interessant at medtage musik fra det 20. århundrede, musik med atonale³⁴ træk, dissonante harmonier og/eller andre ”utraditionelle” træk – såkaldt ”ny” (eller ”moderne”) musik, som fordrer en anderledes og i en vis forstand mere opmærksom og tålmodig måde at lytte på. Ny musik adskiller sig på afgørende punkter fra den harmoniske, tonale musik som den typiske vestlige lytter er blevet badet i i løbet af sin opvækst. Fx er det i meget ny musik ikke altid muligt for lytteren at opnå samme tilfredsstillende følelse af (tonal) sammenhæng, forventning, spændingsopbygning og -udløsning som i tonal musik, selvom ny musik også ofte benytter sig af de samme typer af virkemidler – eksempelvis mht. rytme, form, strukturel organisering, kontraster, ikoniske egenskaber, betydningspotentiale, flertydighed og intellektuel stimulans (sidstnævnte måske især i form af hjernens uvilkårlige søgen efter mønstre i musikken). Desuden kan man finde virkemidler i ny musik som man ikke (eller sjældent) finder i traditionel tonal musik (men ofte i bl.a. filmmusik), som eksempelvis gys-, gru- og overraskelseseffekter. Som prof. i filosofi Jesse Prinz er inde på i ”Emotion and Aesthetic Value”, er æstetisk værdsættelse, som han sammenligner med *interesse*, ikke nødvendigvis lig med nydelse, men kan sagtens indebære ”negative” følelser som gru og fortvivlelse:

When we look at good works of art, we often attend to them with great interest. Good works can be stared at and contemplated at length. They often repay these efforts, by leading us to new insights and discoveries. Moreover, like admiration, interest does not necessarily feel pleasurable. Horror and despair can warrant interest. (Prinz 2011, 82)

Og derfor *virker* ny musik sandsynligvis i visse henseender på andre måder end traditionel tonal musik.

For at yde den enkelte komponist, periode og stil ret på sit eget grundlag, kunne man også med fordel have analyseret flere forskellige stykker af den samme komponist (eller stykker i samme stil el. fra samme periode) for på den måde at undersøge hvorfor nogle af en komponists kompositioner kan være mere virkningsfulde end andre.

En mere ”objektivt empirisk” tilgang til virkning, og samtidig en metode som ville kunne sige noget om musikkens virkning på faktiske modtagere, havde været at se nærmere på fx YouTube-brugeres udtalelser om den musik de lytter til. YouTube repræsenterer et socialt og åbent mødested og har i mange år har været flittigt brugt også af klassisk musik-lyttere til deling af musik og udveksling af meninger. I de ofte talrige kommentarer under videoerne kan man i mange tilfælde finde eksplicite, samstemmende og detaljerede beskrivelser af hvor og hvordan musikken har virket (positivt såvel som negativt), tillige med tilkendegivelser af hvor mange der har klikket ”like” eller ”dislike” på en video. Kommentarerne udgør dermed en oplagt kilde til empirisk data i en undersøgelse af virkning.

En anden mulighed som havde gjort undersøgelserne mere objektive, havde været at få et

34 Eller med et måske mere dækkende ord (efter Igor Stravinsky i *Musikalsk Poetik*) ”antitonal”: ”[D]et, man med et ikke dækkende ord har kaldet: *atonalitet*. Udtrykket er moderne. Men dermed følger ikke, at det er klart. Og jeg kunde lide at vide, hvad de, der anvender det, egentlig mener dermed. Det benægtende *a* angiver ligegyldighed over for det ord, det ophæver, uden derfor at desavuere det. Saaledes forstaaet svarer atonaliteten daarlighet til det, de, der anvender ordet, mener med det. Hvis man sagde om min musik, at den er atonal, vilde det være det samme som at paastaa, at jeg er blevet døv overfor tonalitet. Men det hænder, at jeg i længere eller kortere tid holder mig strengt indenfor tonalitetens rammer, for saa at bryde dem og skabe nye. Naar jeg gør det, er jeg ikke *atonal*, men *antitonal*.” (Stravinsky 1947, 49)

antal lyttere (fx 2-3 professionelle musikere og 2-3 lyttere uden praktisk erfaring og indgående kendskab til klassisk musik), til at vurdere de samme stykker som jeg har analyseret, eller andre selvvalgte musikstykker som jeg derefter kunne have analyseret. Ved hjælp af en sådan protokolanalyse med lytternes egne udpegninger af de specifikke steder i musikken som har en udpræget effekt på dem, og deres udsagn om hvori denne effekt består, kunne man sandsynligvis foretage mere objektive generaliseringer om alment virkningsfulde træk og egenskaber i musikken.

Imidlertid fandt jeg at arbejdet med de valgte stykker og de introspektive analyser var af en så spændende og fyldestgørende art, og desuden af et størrelsesomfang som let kunne udfylde specialet, at jeg i denne omgang fravalgte at udvide undersøgelserne yderligere.

Konklusion

Ved indgangen til specialet satte jeg mig for at finde ud af *hvad* det er i musik som *virker på modtageren*. Ved udgangen vil jeg samle op og redegøre for hvad jeg fandt frem til.

Musik udøver sin virkning på mangfoldige måder: i kraft af sin *tidslighed*, i kraft af de mangeartede oplevelser af dens *form*, dens *potentiale til betydning*, dens egenskaber af at kunne opleves som *flertydig*, *vag* og *uforudsigelig*, de *personlige følelser* den vækker, de *subjektive associationer* der opstår og den (*sympatetiske*) *identifikation* og *synkronisering* med musikken der foregår i modtageren.

Musik udøver virkning i kraft af modtagerens oplevelse af *ækvivalensrelationer*, i kraft af samspillet mellem *bevidsthed* og *underbevidsthed* (og førstnævntes begrænsede rækkevidde), i kraft af sit oplevede (potentielle) *informationsindhold* (jo mere der synes at ske i musikken, jo større kan synes dens oplevede *værdi*), i kraft af de følelser af *forventning*, *modstand*, *afvigelse* og *forsinket tilfredsstillelse* der uvilkaarligt opstår under musikoplevelsen og i kraft af at disse kan resultere i en følelse af *magt* og *kontrol*. Særligt interessant er måske den omstændighed at uanset omfanget af gentagne gennemlytninger kan et musikstykke fortsat fremkalde de samme følelser og virkninger (*repeat feelings*) hos modtageren, og noget af det vigtigste – måske hvordan forståelsen af musik kan føre til en øget *selvindsigt* gennem *feelings of self reference*.

Her nær enden kunne en gentagelse af et citat af Langer være på sin plads:

If [music] reveals the rationale of feelings, the rhythm and pattern of their rise and decline and intertwining, to our minds, then it is a force in our mental life, our awareness and understanding, and not only our affective experience. (Langer 1942, 193-194)

Musik er, med Langers ord, intet mindre end en *kraft* i vores mentale liv. Den udøver sin virkning *både* i vores ræsonnerende, logisk tænkende bevidsthed og i vores (bevidste eller førbevidste) følelsesliv – men muligvis også i en del af vores underbevidsthed som vi måske aldrig kommer direkte i kontakt med – og måske bliver musikken kun så meget desto mere virkningsfuld netop af den grund. Virkningerne opstår ud af modtagerens *personlige* associationer, forestillingsevne og evne til logisk tænkning, og de involverer erfaringer, forventninger, retrospektion og følelser – både de mentale og kropslige, dvs. fysiske, af slagsen. Og ikke mindst er virkningerne farvet af en rigdom af flydende, uudsigelige betydninger, vel at mærke betydninger der opstår i individet som lytter til musikken, ikke betydninger som findes i musikken selv.

Aktiveringen af modtagerens personlige tanker og følelser lader altså til at kunne være af afgørende betydning for oplevelsen af et givent værks virkning og, for det enkelte individ, den personlige oplevelse af værdi. Denne aktivering vil jeg påstå, er præcis det centrale fænomen i oplevelsen af musik. De sanselige, associative, følelsesmæssige, intellektuelle og indtryksmæssigt dybt personlige og subjektive virkninger der opstår i løbet af den umiddelbare oplevelse af musikken, og som måske endda kan bidrage til at præge eller ligefrem ændre vores selvforståelse, udgør således de væsentlige dele af dens intersemoment.

Noget af det der har gjort arbejdet med selve analyserne mest interessant er, at det at vide *hvordan* musikken virker, ikke er et middel imod *at* den gør det. Ball udtrykker denne forunderlige egenskab med ordene:

The trouble (and the blessing) is that, with music as with a good magic trick, knowing how it works is no defence against wonderment at the experience itself. We can't help but suspect that the miraculous intervenes. (Ball 2010, 409)

Problemet for lyttere som kan synes at (instrumental)musik indimellem er svær at greje, er måske at de ikke kan frigøre sig fra den forestilling at der må være en *bestemt betydning* med musikken, og at de derfor ikke tør overgive sig til den på dens egne, udtryksfulde præmisser. Ball har således et bud på hvorfor nogle kan have en såkaldt ”frygt” for musik, og at denne frygt sandsynligvis handler om trangen til at *forstå* musikken. ”People fear what they think they don't understand” påpeger han, og fortsætter med en understregning af at det at forstå musikken netop ikke nødvendigvis handler om at sætte ord på den:

A good interpretation of a piece of music is an invitation to listen to it in a certain way, and not a revelation of what the music is 'about'. (...) In the end we need to allow music to be music, with its own set of emotions and sensations that we have yet to name and perhaps do not need to. Music is not like other forms of art – it is *sui generis*, and therefore in some respects beyond words. (Ibid. 411-412)

Til gengæld kan der være en vigtig og værdifuld kvalitet i at fortolke musikken personligt og subjektivt. Narrative læsninger af musik kan forstærke oplevelsen af den. Og målestokken for gode æstetiske vurderinger (”good art criticism”) er med Balls ord at de stimulerer modtagerens fantasi og forestillingsevne i forhold til *forskellige måder* at opleve på:

Certainly, one cannot assert that music has a semantic meaning that the listener is obliged to ferret out. (...) If, after all, even great composers cannot agree on what a piece of music means – Berlioz's interpretation of Beethoven's Seventh was very different from Wagner's – can the ordinary music lover really hope to arrive at the 'right' conclusions? (...) To experience Barbers Adagio for Strings as jolly could reasonably be called eccentric or unusual; but can one meaningfully say that the listener is 'wrong' to feel that way? (...) This does not mean, however, that such interpretations need be irrelevant. Some listeners may find that particular narrative readings enhance their experience. The measure of good art criticism is surely not that it tells us what we should think, but that it stimulates us to imagine possible ways of experiencing. (Ibid. 393-395)

Og dette er netop hvad jeg håber at have gjort med analyserne af de fire stykker musik.

Kilder

Answers.com: "Kyrie "Leroy", for 4 voices", Answers Corporation, AMG AllMusic Guide to Classical Music, Copyright © 2014 All Media Guide, LLC

<http://www.answers.com/topic/kyrie-leroy-for-4-voices>

Answers.com: "Scherzi musicali a tre voci, arias & madrigals for 3 voices, SV 230-244", Answers Corporation, AMG AllMusic Guide to Classical Music, Copyright © 2014 All Media Guide, LLC

<http://www.answers.com/topic/scherzi-musicali-a-tre-voci-arias-madrigals-for-3-voices-sv-230-244>

Ars Nova Copenhagen/Paul Hillier 2006: "John Taverner: Kyrie Leroy" på *Taverner & Tudor Music I* (CD), Ars Nova Records/Dacapo (8.226050)

Bach, Johann Sebastian 1727: "Triosonate i Es-dur: Allegro" BWV 525, *Sechs Sonaten für zwei Claviere und Pedal*, BWV 525-530 (node)

Ball, Philip 2010: *The Music Instinct: How music works, and why we can't do without it*, Oxford University Press

Ball, Philip 2008: "Facing the music", *NATURE* Vol. 453, 8 May 2008, s. 160-162

Bornstein, Andrea (red.) 2012: "Claudio Monteverdi; *Scherzi musicali: Cioè Arie, et Madrigali in stil recitativo, con una Ciaccona a 1 et 2 voci* (Venice 1632)", ASCIMA (Archive of Seventeenth-Century Italian Madrigals and Arias)

<http://epapers.bham.ac.uk/1678/>

Bouwsma, O. K. 1967: "The Expression Theory of Art", *Æsthetics and Language*, Oxford University Press

Brahms, Johannes: "Intermezzo A-dur Op. 118 no. 2", *Clavierstücke von Johannes Brahms* (nodehæfte) s. 4-6, N. Simrock in Berlin, 1893

Burke, Kenneth 1968: "Lexicon Rhetoricæ", *Counter-Statement* s. 123-167, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California

Burke, Kenneth 1925: "Psychology and Form", *The Dial* 79, s. 34-46

Burke, Kenneth 1973: "On Musicality in Verse", *The Philosophy of Literary Form*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles

Carroll, Noël og Moore, Margaret 2011: "Moving in Concert: Dance and Music", *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, (red. Schellekens, Elisabeth og Goldie, Peter), Oxford University Press Inc., New York

Carter, Tim 2002: "Two Monteverdi Problems, and Why They Matter ", *The Journal of Musicology*, Vol. 19, No. 3 (Summer 2002), pp. 417-433

Cooper, Grosvenor W. og Meyer, Leonard B. 1960: *The Rhythmic Structure of Music*, University of Chicago Press, Chicago, Illinois

Copland, Aaron 2009 (1957 Edition): *What to Listen for in Music*, New American Library, New York

Craft, Robert 2006: "On Music and Time", *Down a Path of Wonder*, Naxos Books, Biddles Ltd, Norfolk

Fafner, Jørgen 2005: *Retorik – klassisk og moderne*, Jørgen Fafner and Akademisk Forlag, 9.

reviderede oplag

Goldstein, Avram 1980: "Thrills in response to music and other stimuli", *Physiological Psychology* 1980, vol. 8 (1), s. 126-129. Copyright 1980 Psychonomic Society, Inc.

Gould, Glenn 2004: "Intermezzo in A Major, Op. 118 No. 2" på *10 Intermezzi for Piano* (CD), Sony Classical (SMK 87859)

Grubbe, Lasse: "Funktionsanalyse" og "Funktioner i Funktionsanalyse" på musikipedia.dk, <http://www.musikipedia.dk/funktionsanalyse> og <http://www.musikipedia.dk/funktioner-i-funktionsanalyse>

Hawhee, Debra 2009: "Introduction. An 'Excursion'" og "Bodies as Equipment for Moving (from Artist to Audience)", *Moving Bodies. Kenneth Burke at the Edges of Language* s. 1-29, University of South Carolina Press, Colombia

I Fagiolini/Barokksolistene/Robert Hollingworth 2009: "Zefiro torna, e di soavi accenti" på *Monteverdi Sweet Torment* (CD), Chandos (CHAN 0750)

Johannsen, Kay 1998: "Sonata I, E flat Major, 3. mov.", *Six Sonatas BWV 525-530* (CD), Hänssler CLASSIC (92.099)

Jørgensen, Charlotte og Villadsen, Lisa (red.) 2009: *Retorik. Teori og praksis*, Samfundslitteratur, Frederiksberg C

Kivy, Peter 1990 (1): "A NEW MUSIC CRITICISM?", *The Monist*, Vol. 73, No. 2, The Theory of Interpretation (APRIL 1990), pp. 247-268

Kivy, Peter 2009: *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music*, Oxford University Press, New York

Kivy, Peter 1990 (2): "How Music Moves", *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca and London

Kock, Christian 1994: "Hvad læser vi for?", *Edda*, Hefte 4/94, Universitetsforlaget Oslo, s. 319-335.

Kock, Christian 1974: "Musikalske virkemidler", *Litteraturoplevelse*, Forlaget Forum

Kock, Christian 2012: "Når tekster griber", *RetorikMagasinet*, nr. 84, Retorikforlaget

Kock, Christian 2012: *Ordets magt*, Samfundslitteratur, Frederiksberg C

Kock, Christian 2008: *Retorisk Poetik*, Retorikforlaget 2008

Kock, Christian 2006: "Æstetisk litteraturvidenskab?", *Det æstetiskes aktualitet*, Multivers

Kohs, Ellis B. 1976: *Musical Form. Studies in Analysis and Synthesis*, University of Southern California, Houghton Mifflin Company, Boston

Langer, Susanne K. 1942: *Philosophy in a New Key*, New American Library by arrangement with Harvard University Press, second printing, New York 1949

L'Arpeggiata Ensemble/Monteverdi, Claudio: "Zefiro Torna" (liveoptagelse) <https://www.youtube.com/watch?v=zq49rymjvNg>

L'Arpeggiata/Christina Pluhar 2009: "Zefiro Torna" på *Monteverdi Teatro d'Amore* (CD), EMI, Virgin Classics (2361402)

Les Arts Florissants/William Christie: "Zefiro Torna" (lydfil) <https://www.youtube.com/watch?v=uHegem9qO18>.

Lupu, Radu 1987: "Six Piano Pieces, Op. 118 - 2, Intermezzo in A Major" på *Brahms* –

Radu Lupu (CD), Decca (417599-2)

Meyer, Leonard B. 1973: *Explaining Music. Essays and Explorations*, University of California Press 1973

Meyer, Leonard B. 1961: "Some Remarks on Value and Greatness in Music", *Aesthetics Today*, Meridian Books

Miall, David S. 2006: *Literary Reading: Imperical and Theoretical Studies*, Peter Lang Publishing Inc., New York 2006/2007

Monteverdi, Claudio 1632: "Zefiro torna" fra *Scherzi musicali: Cioè Arie, et Madrigali in stil recitativo, con una Ciaccona a 1 et 2 voci* (node), © Les Éditions Outremontaises, 2006

Mortensen, Jørgen: "Programmusik" og "Register" på <http://bogwebs.systime.dk/10klassikere/danskttekst/opslagsord/opslagsordindex.html>

Nørretranders, Tor 1991: "Bevidsthedens båndbredde", *Mærk Verden*, Gyldendal

Patel, Aniruddh D. 2008: "Meaning", *Music, Language, and the Brain* s. 300-351, Oxford University Press

Pogorelich, Ivo 2006: "Intermezzo for Piano in A Major, Op. 118/2" på *The Genius of Pogorelich* (CD), DG Deutsche Grammophon (2894776156)

Presto Classical: "Monteverdi Teatro d'Amore" (beskrivelse af CD'en på [prestoclassical.co.uk](http://www.prestoclassical.co.uk/r/Virgin/2361402)), Copyright © 2002-14 Presto Classical Limited
<http://www.prestoclassical.co.uk/r/Virgin/2361402>

Prinz, Jesse 2011: "Emotion and Aesthetic Value", *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, (red. Schellekens, Elisabeth og Goldie, Peter), Oxford University Press Inc., New York

Stravinsky, Igor 1946: *Musikalsk Poetik* (oversat af Børge Rudbæk efter Stravinsky: *Poétique Musicale*), Wivels Forlag, København 1947

Swafford, Jan: "Bittersweet symphonies", *The Guardian*, Saturday 26 April 2003
<http://www.theguardian.com/music/2003/apr/26/classicalmusicandopera.artsfeatures2>

Saturday Chorale, A site for lovers of music: "Feature: John Taverner (±1490-1545): Leroy Kyrie", artikel af 'markfromireland', 21. august 2013
<http://saturdaychorale.com/2013/08/21/john-taverner-1490-1545-leroy-kyrie/>

Scribe Records (Haberman, Joshua & Obenza, Markdavin): Beskrivelse af musikken på "O splendor gloriae: Sacred Music of Tudor England" (CD)
<http://www.scribemusic.com/#!o-splendor-gloriae-sacred-music-of-tudor-england/c164t>

Taverner, John: "Kyrie Le Roy" (node), Free-scores.com
<http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=6170>

Thompson, William Forde og Quinto, Lena 2011: "Music and Emotion: Psychological Considerations", *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, (red. Schellekens, Elisabeth og Goldie, Peter), Oxford University Press Inc., New York

Wikipedia-referencer i teksten

(NB: Alle opslag henviser til ”permanent link”, der viser artiklen som den så ud på tidspunktet for brugen i specialet.)

Johannes Brahms: http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Johannes_Brahms&oldid=585079414#Brahms_and_Schumann

Kyrios (biblical term): http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Kyrios_%28biblical_term%29&oldid=580115829

Kyrie: <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Kyrie&oldid=584950918>

Kyrie eleison: http://da.wikipedia.org/w/index.php?title=Kyrie_eleison&oldid=6931629

Leroy: <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Leroy&oldid=571157066>

Six Pieces for Piano, Op. 118 (Brahms): http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Six_Pieces_for_Piano,_Op._118_%28Brahms%29&oldid=551303494

Vibrato: <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Vibrato&oldid=595799398>

Abstract

Aesthetic Music Analysis on Rhetorical Grounds

Master's thesis by Ane Cecilie Mogensen, April 2014

Supervisor: Christian Kock

Department of Media, Cognition and Communication, Division of Rhetoric

University of Copenhagen

The purpose of this thesis is to investigate how, why and by what means music can affect its recipients – and thereby how people experience music. Through introspective analyses of four pieces of music ranging from the renaissance through the baroque to the romantic era (not in that particular order), I set out to find some possible answers. The pieces analyzed are (in order of appearance) by Johannes Brahms, John Taverner, Claudio Monteverdi and Johann Sebastian Bach.

The main views are that music operates in the mind of the listener, consciously as well as subconsciously, *and* in the body, and that music is *expressive* – not that it expresses certain meanings; music simply possesses a wealth of *potential* meanings, and what it is expressive of, is something that *reminds* the listener of something – be these reminders of an intramusical nature (related to the musical structure) or an extramusical nature (associations to feelings, events etc.).

Involved in the musical experience (as exposed in the theoretical sections as well as in the analyses) are the recipient's emotions, intellect and “motor imagination”, i.e. feelings of movement; and the understanding of music is not only concurrent, but also anticipatory as well as retrospective. Musical form, the heard musical sound-structure and texture, its melodic and rhythmic patterns, its iconic properties, its “ongoing nature” and contingency, are all involved.

The meaning the listener gets out of a piece of music is personal, subjective and associative – and it is above all not something found in the music itself. An implicit goal of listening to music is to experience different kinds of synchronization and identification with the sound itself, which will consequently lead the listener to a greater sense of self-awareness. The aesthetic musical experience is not about finding out what the music means, but what it potentially means. Thus the most fascinating feature of music seems to be simply the fact that it is expressive.