

NÅR DET KOMMER TIL STYKKET

- en analyse af Samuel Barbers *Adagio for Strygere*
og et bekendelseslitterært bidrag til debatten om oplevelse og analyse

af Per Drud Nielsen

Artiklen indledes af en præsentation og en eksemplarisk analyse af Samuel Barbers Adagio for Strygere. Med analysen som afsæt forsøger artiklens sidste afsnit Confessio at bilægge et indbildt fjendskab mellem oplevelse og analyse. Det sker i "samtale" med blandt andre Peter Bastian og Hanne Tofte Jespersen.

Adagio

Har man sagt Adagio, siger de hos Fona med det samme Albinoni. Hans berømte adagio har i et par årtier været lidt af et slagnummer i pladeforretningernes udsalgskasser, oftest i selskab med Pachelbels kanon og anden *allerschönste Barockmusik*. Man hører Albinonis adagio i alle tænkelige og utænkelige udgaver - i biograferne sågar som underlægningsmusik til en reklame, hvor smækre badenymfer demonstrerer synkronsvømning og sælger giftiggrøn shampo til alle hårtyper. Og den stakkels adagio drukner i badevand, shampofråds og Mantovani-sound. Dens modstandskraft er for lille, de levende billeder bliver dens død, og - for mig ihvertfald - har ethvert genoplivningsforsøg vist sig forgæves.

Nej, Albinonis adagio er ikke *min* adagio (lige så lidt iøvrigt, som den er Albinonis: - den blev udarbejdet af en italiensk musikforsker ud fra fragmenter, som tilskrives Albinoni).

Min adagio er heller ingen af de talrige andre (og mere autentiske) barokke lamentoer og heller ingen af det symfoniske repertoires mere manende, langsomme satser, heller ikke den berømte fra Mahlers 5. symfoni, adagiettoen, hvor udødelig den så end er: - end ikke de levende billeder i *Døden i Venedig* (Mahlerfilmen) har formået at tage livet af den.

Nej, *min* adagio er en af de mere upåagtede, nemlig amerikaneren Samuel Barbers *Adagio for Strygere* fra 1936, transkriberet af Barber selv fra adagioen i den strygekvartet, han havde komponeret samme år.(1)

Denne værk-miniature er *min* adagio, eller måske er det snarere omvendt: - at disse 8 minutters på sin vis banale, musikalske skønhed besidder mig, opsluger mig.

*

Barbers *Adagio for Strygere* står næppe til anbefaling for musikhistorie-undervisningens standardrepertoire. Har man de musikalske frontlinier i vort århundredes første årtier som målestok, så virker værket - både med dets struktur og dets tonesprog - *altmodisch*. Betegnelsen neoromantisk er ikke uretfærdig. Værkets ophavsmand, Samuel Barber (1910-1981), var ikke stilskabende, han har ikke skrevet musikhistorie, kun musik!

Forsinkelsen i adagioens tonesprog hænger delvis sammen med værkets og komponistens amerikanske ophav. Musiklivet i USA var ikke som det europæiske musikliv præget af den hegelske opfattelse af en selvstændig historisk udviklingskraft, opfattelsen af historisk nødvendighed og historisk uafvendelighed. Schönberg er ofte citeret for akkurat denne europæiske og især tyske opfattelse: "En kunstner må finde sin plads i historien." Og Adorno satte den på spidsen et par tiår senere i sin *Philosophie der neuen Musik* med sin strenge forpligtelse af komponisterne på det musikalske materiales egen iboende udviklingslogik: "Det mest fremskredne stade i den tekniske fremgangsmåde antyder opgaver, over for hvilke de traditionelle klange viser sig som afmægtige klicheer [...]"(2)

Sådan var det ikke i Amerika! - og jo heller langt fra entydigt i Europa. Amerikanerne havde oplevet den totale materialepluralisme hos Charles Ives. Deres musik var postmoderne, mange generationer før europæerne opfandt begrebet. Og der herskede i det hele taget i USA en æstetisk mangfoldighed og rummelighed, hvis alvorligste indskrænkning - et par årtier inde i vort århundrede - ikke blev Schönbergs og Adornos modernitetskrav, men tværtimod en musikalsk-konservativ tilbøjelighed. Alt, hvad der var neo, var in: neobarok, neoklassik og neoromantik. Musikhistorien flyttede sig i tempo adagio! Og et af de store orkestre, Philadelphias, proklamerede forud for dets 1932-sæson, at "diskutabel musik" ville blive undgået i orkestrets program!

*

Barbers neoromantiske adagio stammer som sagt fra 1936, den blev uropført af strygerne i NBC Symphony Orchestra under Toscaninis ledelse i 1938. I en musikquiz ville det ligge lige for at gætte på et tilblivelsesår knap et halvt århundrede tidligere. Men når det kommer til *stykket* - og det er akkurat, hvad det gør om et øjeblik - så er dette usamtidige i Barbers tonesprog ret beset ligegyldigt: Kun ved at være et tidssymptom på en almindelig neo-bølge er Barbers adagio i Adornos forstand "sin samtids ubevidste [og i Barbers tilfælde bagud-skuende] historieskrivning".(3) Derudover har Barbers adagio ikke sin tid som sit klangfelt. Dens udsagn er - som det vil fremgå - ikke et historisk udsagn, men et eksistentielt. Og mine usaglige, men til gengæld af al kraft musikalsk oplevende sanser kan jo ikke undervejs bekymre sig om, hvorvidt nu denne musik har 55 eller 100 år på bagen! - (musikalske) oplevelser er noget andet end (musikhistoriske) tankeprocesser.

Tema

Det kim, hvorfra adagioen langsomt folder sig ud, er 1.-violinernes Bb-mol-tema fra takt 1 til takt 19 (se nodeillustrationen på følgende side). Man mærker umiddelbart de fire åndedrag, som rummes i dette tema, og som Barber har anskueliggjort i sin notation gennem kommaerne i takt 4, 8 og 13. Og man mærker umiddelbart identiteten mellem forløbet fra temaets begyndelsestone Bb til det første komma og så forløbet ligeledes fra

Molto adagio

Violin I
Violin II
Viola
Cello & Bas

1 2 3 4 5
espr. cantando
pp
pp
Ebm⁹ F Gbmaj⁷ Ab Fm⁶ Gb
pp

6 7 8 9 10
pp
Ebm⁹ Ebm⁶ F Ebm⁹ F Gbmaj⁷

11 12 13 14 15
mf p
espr. cantando
p
Ab⁷ pp Abm⁶ Bb Gb⁺⁵ mf Fm Ab⁷ Db Gbmaj⁷

16 17 18 19
p
Cb Ebm Ab Db Ebm Bbm

grundtonen Bb i takt 8 til og med det C, der indleder takt 11. Hermed er vi på sporet af den *lied-struktur*, som sammenfatter perioderne og identiteterne i Barbers tema:

De to første perioder (takt 1-4 og takt 4-8) fungerer som hhv. forsætning og eftersætning. De rummer en indbyrdes melodisk polaritet: den opadgående tendens mellem ydertonerne Bb og C (takt 1-4) overfor den nedadgående hovedtendens mellem ydertonerne C og F (takt 4-8). Og samtidig er de i indbyrdes nogenlunde balance: De to perioder har stort set lige lange udstrækninger (hhv. godt 3 1/2 og 4 takter) og en fælles melodirytmsk kontur (en vidtspunden bevægelse i fjerdedele, indrammet af lange, hvilende ydertoner).

Kommaet i takt 8 bliver herefter spejlingspunktet for udfoldelsen af en 2. potens i denne lied-struktur:

Den nye forsætning efter dette komma, altså fra tonen Bb i takt 8, er identisk med forsætningen i temaets begyndelse; dog er den udvidet med det opadgående tritonusspring i takt 11 fra C til Gb, det faldende halvtonetrin i takt 11-12 mellem tonerne Gb og F - og endelig med hele denne bevægelses transponering: det opadgående tritonusspring fra F til Cb i takt 12 og det faldende halvtonetrin i takt 12-13 fra Cb til Bb.

Og den nye eftersætning (resten af temaet) finder sit slægtskab med den første eftersætning (takt 4-8) gennem en *elision*, dvs. ved at gøre indhug baglæns i sin forsætning: Hører man således den nye eftersætning allerede fra og med tonen Cb i takt 12, bliver forløbet over de lange toner Cb og Bb og de efterfølgende tre fjerdedeles optakt til takt 14 tydeligt beslægtet med forløbet efter kommaet i takt 4 over de lange toner C og Bb og gennem de efterfølgende tre fjerdedeles optakt til takt 6.

*

I sin mere renlivede form blomstrede denne lied-struktur som bekendt i barokkens stiliserede dansemusik og i wienerklassikken; vi kender den fra timevis af temaer i bl.a. Haydns og Mozarts symfonier. Lied-strukturen er i denne periode kendetegnet ved den fuldstændige rytmiske balance: Kontrasten mellem to typisk 2 takter lange motiver holdes i ave gennem motivernes til gengæld identiske og præcist udmålte takttider. Og den efterfølgende varierede gentagelse af de ialt 4 takter skaber den perfekte ligevægt.

De mange små, rytmiske symmetrier i disse liedformede temaer bidrager til musikens kropslige element! Samvirkende med den høje grad af melodisk ekspressivitet i først og fremmest Mozarts temaer skaber de syntesen af rytme og affekt, af krop og sind. Og når temaerne er allerbedst, forenes modsætninger, som muligvis kun musik kan forene - f.eks. når det seufzerbelagte mol-tema, som indleder Mozarts symfoni nr. 40 (og som Abert forkert eller for entydigt har tolket som udtryk for "fatalistisk pessimisme"),(4) netop *modsiges af* og samtidig *forenes med* sit aldeles livfulde, kropslige tempo og akkompagnement, en heftigt pulserende Mozart-allegro! Det er ikke tilfældigt, at en anmeldelse i dagbladet Information af en vellykket opførelse af akkurat denne symfoni genbruger, hvad Henrik Nordbrandt engang skrev om Bach: "Han led sjældent af melankoli, fordi strukturen skabte et åndehul mellem kroppen og sjælen."(5)

Espressivo cantando

Barbers tema tilnærmer sig som nævnt lied-strukturen. Men det væsentlige ved Barbers tema - dets virkningskraft - knytter sig ikke så meget til denne tilnærmelse, snarere omvendt til den måde, hvorpå temaet med sin tilnærmelse til lied-strukturen stadig netop *afviger* fra denne struktur. Afvigelsen består i, at akkurat det omtalte kropslige element - oplevelsen af puls og periodicitet, som hverken behøver eller plejer at lade sig forstyrre af langsomme tempi - er mærkbart underspillet i Barbers tema:

For det første undviger temaets fire perioder lied-strukturens gængse musiksk-tidslige proportioner: Den opadgående bevægelse i *forsætning-2* (takt 8-13) er som nævnt forøget i taktid langt ud over forløbet af *forsætning-1* (takt 1-4). Og først og fremmest vælter den afsluttende, lange, nærmest vævende *eftersætning-2* (takt 12-19) fuldstændig den symmetri eller balance, der ellers er lied-strukturens fodfæste.

Dertil kommer, at pulsen i de lange toner, der udgør yderpunkterne i hver af de fire perioder, er så godt som umærkelig, og at de lange kæder af først og fremmest fjerdedelstoner, der befinder sig mellem disse ydertoner, efterlader en kun vagt oplevet forskel mellem betonede og ubetonede taktider.

Den rytmiske eller kropslige energi befinder sig på denne måde aldrig langt fra sit nulpunkt. Og det forhold, at melodien i lange perioder af temaet bevæger sig næsten kun trinvis, forstærker oplevelsen af en art hensunkethed, en sindets given afkald på næsten al kontakt til kroppen - som i en sorgtilstand. Denne tilstand - eller stilstand - udgør temaets grundtone, om man vil. Og de udsving, som er indeholdt i temaet, opleves som større eller mindre forstærkninger henholdsvis afdæmpninger af temaets lamenterende tonesprog.

*

I starten høres kun en enkelt, uakkompagneret tone - *pp* og med et begyndende *crescendo* - *espressivo cantando!* Ikke kroppens musik, men stemmens - og sindets - sang! Som i en spansk-argentinsk *cante hondo*, sang dybt indefra.

Starttonen med dens gradvist stigende volume opleves i første omgang som en tone, der bevæger sig ind i en pulsløs, flydende tid. Men fra det tidspunkt af, hvor den første underliggende strygerklang indtræffer - og specielt fra og med omsætningen af denne Eb-mol-klang til en F-dur lige ved taktstregen - dannes en begyndende, diffus fornemmelse af en langsom og kun akkurat mærkbar puls: 1- og 3-slagene i 4/2-taktarten - og vel at mærke *molto adagio*. Og med denne tidslige struktur som sit grundlag ophober temaet nu langsomt en begyndende, moderat spændingstilstand:

Vigtigst i den henseende er struktureringen af takt 2 og 3's mange fjerdedelstoner i 5 grupper af hver 3 trinvist opadgående fjerdedele. Denne struktur udgør en mærkbar rytmisk modsætning eller opspænding i forhold til den fornemmede ligedelte takt. Dertil kommer for det første den melodisk opspændende linie, som fremkommer ved, at starttonerne på de 5 små grupper af trinvist opadgående fjerdedele i sig selv flytter sig trinvist opad fra A over Bb til C. Og for det andet medvirker også den harmoniske bevægelse, som i sin sammenhæng forlener den indledende, uakkompagnerede Bb-tone med en underforstået tonika-fornemmelse, og som i sit videre forløb fra subdominanten Eb-mol (takt 1) over dominanten F-dur (takt 2) potenserer spændingstilstanden i netop denne dominantakkord gennem den trinvis løftelse af den (over takt 3 og 4) til VII-trinsakkorden Ab-dur. Til den begyndende, spæde spændingstilstand bidrager endelig det

dynamiske: crescendoet fra det *pp*, hvormed starttonen vokser frem, til *p* på 3/2-tonen i takt 4.

Spændingstilstanden, som således gradvist og moderat vokser frem gennem de første 4 takter, er for så vidt typisk for forsætningen i et lied-formet tema. Synonymt med forsætning anvendes jo ofte betegnelsen spørgsmål, og det er helt mærkbart, at komnotationen i takt 4 dækker over et musikalsk spørgsmålstegn, en spændingstilstand, der indtil videre er uforløst.

Hvorvidt de efterfølgende takter giver noget svar på det spørgsmål, der er rejst, er til gengæld diskutabelt. Den gestus, der opleves gennem eftersætningen fra kommaet i takt 4 til kommaet i takt 8, er - snarere end at være et svar - et afkald eller en afværgning, om man vil:

I forlængelse af forsætningens uforløste spænding, dens tilbageholdte åndedræt, opleves den udånding, det seufzer, der ligger i eftersætningens to første, lange toner C og Bb, som opgivelse, som afkald. (Bemærk iøvrigt, at dette seufzer også klinger som understemme til næsten samtlige satsens forekomster af tema-forsætninger, f.eks. i takt 1-2.)

De efterfølgende tre toner Bb, C og Db gentager kort den opadgående tre-fjerdedels-gruppering, der var bygge-elementet i de første 4 taktens opspænding. Men de tre toner fungerer nu blot som optakten til en langstrakt og brudløs, syngende, strømmende bevægelse (trinvis fra Bb ned til C og op til Bb igen), som netop ved at fravige forsætningens anderledes stramme og rytmiske struktur (sekvenseringen af den lille, opadgående tre-fjerdedels-gruppering) giver afkald på at forholde sig til den opspænding og til det ubesvarede spørgsmål, som blev skabt af denne struktur gennem de første fire takter.

Også det harmoniske bidrager til den foreløbige neutralisering af den antydede konflikt: Det var en del af forsætningens spændingsopbygning, at dominantspændingen blev potenseret gennem den trinvis løftelse af dominantakkorden F-dur (takt 2) over Gb-dur (takt 3) til Ab-dur (takt 4). Eftersætningens modsvar hertil er den i sammenligning hermed relativt spændingsforladte subdominant Eb-mol, som klinger gennem de to takter (6 og 7), hvori temaets skala-afsnit befinder sig, for derefter at klinge ud i en halvslutning gennem dominantakkorden F-dur (takt 8).

*

Den resignerende og afværgende tone, der har kendetegnet eftersætningen, får som sin konsekvens, at den nye *forsætning-2* (fra kommaet i takt 8) må optrappe sin spændingstilstand udover det niveau, der var gældende for *forsætning-1* i de første 4 takter.

Bortset fra nodeværdierne i anden halvdel af takt 8, som er halverede i forhold til nodeværdierne i takt 1, er den nye forsætning identisk med den første hen til tonen C ved starten af takt 11. Men hvor dette C i *forsætning-1* fungerede som afsluttende, er C'et nu udgangspunktet for *forsætning-2*'s optræning: Den indtil da stort set udelukkende trinvis bevægelse (undtagelserne har været tertser) fraviges nu markant (a) af det ekspressive, opadgående tritonusspring fra C til Gb (takt 11) efterfulgt af seufzerfiguren fra Gb til F, (b) af tritonusspringets ekko i form af det dobbelt så store oktavspring i 2.-violinerne (stadig takt 11) efterfulgt af 2.-violinernes seufzerfigur fra C til Cb og endelig (c) af transponeringen og augmenteringen af 1.-violinernes forløb til tritonusspringet fra F til Cb (takt 12) efterfulgt af seufzerfiguren fra Cb til Bb.

Hele denne optræningsfase (takt 11-13) udgør temaets kulminationspunkt - dels ved at indeholde temaets melodiske toppunkt, men samtidig derved, at de opadgående

tritonus'er og de faldende halvtonetrin så at sige fungerer helt i overensstemmelse med deres affektlære: Temaets lamenterende grundtone klinger her med den indtil videre største styrke - også i bogstavelig forstand gennem det *mf*, der er foreskrevet i takt 13. Og den uforløsthed, der kendetegnede slutningen på allerede den første forsætning (ved kommaet i takt 4), opleves nu (ved kommaet i takt 13) tilsvarende mere presserende.

Denne optrapning eller opspænding kunne nu begrunde en gradvis nedtrapning eller afspænding: - en *eftersætning-2*, der vendte tilbage til temaets oprindelige periodicitet (perioder af 3-4 takter), og som forsigtigt og gennem først og fremmest trinvis bevægelse steg ned fra det høje Bb til Bb'et oktaven under, akkompagneret af en afrundende Bb-mol-kadence.

I stedet bliver spændings-ophobningen ved starten af takt 13 så at sige hængende i luften over nodelinierne! Melodien forlader brat sit højspændte toneleje gennem det nedadgående oktavspring ved kommaet i takt 13. De melodibærende 1.-violiner skifter lige så brat fra *mf* til *p* og påbegynder fra dette sted en vidtspunden og vævende, fortspinningsagtig *eftersætning-2*. Vi hører her en *eftersætning*, som dels gennem sin udstrækning på hele 6 takter (7, hvis man inddrager elisionen i takt 12-13) og dels gennem sin tilsyneladende strukturløse afveksling mellem opadgående og nedadgående melodiretning og mellem fjerdedels- og længere nodeværdier - endnu mere end *eftersætning-1* gjorde det - afviser at forholde sig til spændingsopbygningen i sin forsætning!

Det er slet og ret, som om temaet klippes over ved kommaet i takt 13. Den fjerde og sidste periode af temaet afviger fra de tre forudgående både m.h.t. melodiføring, melodirytm og takttid. Dens lange og vævende tonerække befinder sig på et andet niveau, hvorfra den så at sige *synger om* det forudgående snarere end at *synges i forlængelse af* det forudgående! Temaets uforløsthed, som har kulmineret umiddelbart før da (i takterne 11, 12 og 13), forløses ikke. Temaets musikalske spørgsmål, som rejses med størst styrke ved slutningen af *forsætning-2*, besynges, men besvares ikke!

Fugato

Den uforløsthed, som temaet indeholder, var som nævnt latent allerede ved Ab-dur-klangen før kommaet i takt 4. Optrapningen henimod det ovennævnte klip eller brud ved kommaet i takt 13 udgjorde en potensering af denne uforløsthed. Og en yderligere potensering tilvejebringes nu gennem et vidtstrakt *fugato*, hvori temaet ophober sin spændingstilstand til et punkt (takt 53), hvor den manglende forløsning af denne spændingstilstand bliver så godt som ubærlig. (Se den grafiske illustration på den følgende side.)

Den første temabesvarelse vokser gradvis - *crescendo* - ind i klangbilledet. Udgangspunktet er det *pianissimo*, som er foreskrevet i violastemmen i takt 12, og som holder violaernes temainsats skjult under de *crescendi*, som både 1.- og 2.-violiner har igangsat dels takten forinden (mod slutningen af 1.-violinernes *forsætning-2*) og dels allerede efter kommaet i takt 8. Temainsatsen er således ikke markeret som i en "pædagogisk" barok-fuga, den er vævet ind i den samlede, tætte strygerklang, dens start er knap nok hørbar, og når den endelig når øret, fornemmes den som en spiralisk udvikling og forstærkning af udtrykket i det endnu ikke færdig-spillede tema i 1.-violinerne.

FUGATO

FS = FORSÆTNING, ES = EFTERSÆTNING, SF = SEUFZER, EK = EKKO

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	
Violin I																																																					
FS 1				ES 1		FS 2				ES 2																							EK		FS 1		SF		FS 1		SF												
Violin II																																																					
										EK																																								EK		FS 1	
Viola																																																					
				FS 1		ES 1		FS 2		ES 2																					FS 1																						
Cello																																																					
																						EK		FS 1		ES 1		FS 2		ES 2																							

AMBITUS

BASSER PAUSERER HERFRA

DYNAMIK

pp

sf

Violaernes temabesvarelse udspiller sig fra takt 12 til takt 31; i forhold til 1.-violinernes åbning af satsen, placerer den sig på underkvinten Eb; temabesvarelsen er i de første mange takter en real besvarelse, først i takt 17 finder man tonalt begrundede justeringer af intervalstørrelserne.

Kort før slutningen af violaernes temabesvarelse indtræder så den næste temaindsats, nemlig celloernes indsats - nu igen fra tonen Bb - i takt 28. Vi præsenteres hermed samtidig for den første af et antal reduktioner af temaet: de sidste godt tre takter af temaets *eftersætning-2* er udeladt, og temaets melodilinie klinger ud med celloernes Bb i takt 44.

En yderligere reduktion er gældende for 1.-violinernes temabesvarelse fra det punkterede helnode-Eb i takt 39; den klinger ud med *eftersætning-1's* to første, lange toner, seufzerfiguren, her fra F til Eb, i takt 43 og 44.

I samme takt 44 sætter 2.-violinerne ind på tonen Eb med en temabesvarelse, der viser sig at være reduceret til kun at omfatte *forsætning-1*, og samme kraftige reduktion gælder gælder violaernes temabesvarelse fra tonen Bb i takt 46.

Endelig kan 1.-violinernes temabesvarelse fra det høje Eb på sidste fjerdedel af takt 47 sammenlignes med deres temabesvarelse fra takt 39 til 44: Den omfatter kun *forsætning-1* og den seufzerfigur, der indleder *forsætning-2*.

*

Undervejs gennem hele dette fugato (takt 1-53) har Barber i partituret afkrævet forskellige foredrags-kvaliteter: *espressivo cantando* (udtryksfuldt syngende) ved de tre lange udgaver af temaet (1.-violinerne i takt 1, violaerne i takt 12 og celloerne i takt 28), *sempre cantando* midtvejs i violaernes tema (takt 19), *crescendo* og *crescendo sempre* længere henne mod kulminationen i takt 53 og endelig (ved takt 36) det i sammenhængen upoetisk-amerikanske *with increasing intensity*. Alle betegnelser peger i samme retning: Fugatoet udvikler sig med *tiltagende intensitet*, fugatotemaets uforløsthed bliver mere og mere påtrængende.

Udover at kunne læses som foredragsbetegnelse og udover at kunne mærkes gennem fraseringen i enhver veludført udgave af adagioen,(6) så opleves den "tiltagende intensitet" også gennem den måde, hvorpå Barber har møbleret sit fugato:

For det første den fra og med violaernes indsats tættere og tættere placering af temaindsatserne; tendensen fremgår alene af takttallene: 12 (violaer), 28 (celloer), 39 (1.-violiner), 44 (2.-violiner), 46 (violaer), 47 (1.-violiner) - eller af de antal af takter, der befinder sig mellem disse takttal: 16, 11, 5, 2, 1.

For det andet flytningen opefter af den samlede strygerklangs ambitus: Kontrabasserne forsvinder ud af klangbilledet med de pauser, der indtræder fra takt 19, og slutter sig først til igen på den anden side af fugatoets kulmination i takt 53. Og celloerne, som altså takt 19-53 bliver ensembles dybest klingende gruppe, spiller efter afslutningen (i takt 44) af deres temabesvarelse to stort set trinvis stigende G-nøgle-noterede forløb - kulminerende på det høje Gb et par takter før fugatoets afslutning i takt 53. Også de andre instrumentgrupper følger denne stigende linie, og slutklangene før generalpausen i takt 53 får 1.-violinernes Bb og Ab som deres øverste toner - oktaven over, hvad vi plejer at kalde det høje Bb og Ab!

For det tredje: Temaets højekspressive, opadgående tritonusspring er, når vi hører det sidste gang, nemlig som celloernes spring fra C til Gb i takt 38 (ved de efterfølgende temaudgaver er det faldet bort gennem de omtalte temareduktioner), forsynet ikke bare med ét ekko (som i takt 11 og 22), men nu også med ekko'ets ekko! 2.-violinernes

opadgående oktavspring i takt 38 genlyder således nu i det transponerede oktavspring hos 1.-violinerne i takt 39.

Og det sidste, men væsentligste bidrag til den "tiltagende intensitet" ligger i, at det, der bliver tilbage ved fugatoets løbende reduktion af sit temastof, er akkurat temaets første forsætning samt de efterfølgende to starttoner af *eftersætning-1*. Oplevelsen koncentrerer hermed mere og mere om den opspænding, der blev musikalsk formuleret allerede fra satsens start (takt 1-4), og som temaets to eftersætninger jo aldrig formåede at afspænde igen. Og oplevelsen koncentrerer om det seufzer, der undervejs har udgjort netop *eftersætning-1's* afkald på eller opgivelse af at finde svaret på *forsætning-1's* musikalske spørgsmål.

Akkurat dette seufzer udgør nu top-tonerne (Bb og Ab) i de to homofone klange, der afslutter det lange fugato (se takt 52-53 i nodeillustrationen på følgende side). Styrkegraderne er *ff* og *sff*, sukket er nu ikke bare et aspireret suk, stemmebåndene klinger med for fuld styrke i en dirrende, sitrende modstand mod den spænding, som fugatoet netop har ophobet i den høje koncentration og intensitet af *forsætning-1*-tonerækkerne umiddelbart forinden.

Fermata

Generalpause. Pause i alle instrumentgrupper af en halvnodes taktid og med fermat over. Her klinger efterklngen af det massive *sff* og - når den har lagt sig - den indre musik, den musikalske eftertanke og den musikalske forventning.

Hvad der herefter vokser ud på den anden side af generalpausen, er præcis det samme som det, vi hørte umiddelbart foran den: seufzerfiguren fra Bb til Ab, fra kvinten i en Eb-mol6-akkord til tertsen i den efterfølgende Fb-dur-akkord. Men tonen i dette seufzer og i den korte nedadgående sekvens, som seufzerfiguren over de følgende par takter bliver gjort til genstand for, er fuldstændig forandret. Toppen af strygerklngen, 1.-violinerne, er rykket de to oktaver ned til det toneleje, de åbnede satsen i, og i bunden følger kontrabasserne sig igen til ensemblet. Og samtidig er det højspændte *sff*, som var foreskrevet umiddelbart før generalpausen, afløst af et knap nok hørbart *pp*.

Hvad den fermaterede generalpause bærer i sig og føder med optakten til takt 54,(7) er med andre ord transporten af adagioens lamenterende tone fra det anråbende til det indadvendte og mediterende.

Og hvad den pludselige indadsøgende tone i sekvenseringen (takt 53- 56) af seufzerfiguren fører med sig, er en oplevelse af afklaring, først og fremmest i kraft af bevægelsen bort fra den neapolitaniserede Ab-mol, Fb-dur-akkorderne i takt 52-53 og 54, til den rene F-dur-kadence i takt 56.

Morendo

Igen en generalpause. Og hvad der genfødes på den anden side af denne generalpause, er starten på hele adagioen, *Tempo I*. Men de let genkendelige tonerækker opleves nu med en anden valeur! Den indadsøgende og afklarende tone i de forudgående takter opbløder og modererer nu den spænding, som oprindeligt blev frembragt af temaets *forsætning-1*, og som blev akkumuleret så voldsomt gennem fugatoet fra satsens start og til takt 53.

Per Drud Nielsen - NÅR DET KOMMER TIL STYKKET

Violin I
Violin II
Viola
Cello

Ebm⁶ F⁷ C⁷ D Hm C F

51 52 53 54 55 56

57 58 59 60 61

Tempo I (sordini ad lib.)

Violin I
Violin II
Viola
Cello & Bas

mf espr.
p
som Violin I, olteven under
Ebm⁶ F Gbmaj⁷ Ab Fm⁶ G⁷
p (senza sordini)

62 63 64 65 66

Violin I
Violin II
Viola
Cello & Bas

p
p
pp
Ebm⁶ F Ebm⁷ F *pp* Ebm⁷

67 68 69

Violin I
Violin II
Viola
Cello & Bas

molto espr.
morendo
morendo
F
morendo
pp

Og Barber har installeret et antal hjælpemidler i forhold til denne opblødning og moderation: For det første den mørkning af klangfarven, som han tilvejebringer ved, at 1.-violinernes melodiføring nu er dubleret af violaerne oktaven under. For det andet den distanthed i klangen, som opnås, når man spiller med den sordin, som Barber nu foreskriver (ganske vist *ad lib.*). Og for det tredje den måde, hvorpå Barber har møbleret sit temastof gennem satsens sidste 13 takter:

Vi hører efter *forsætning-1* (takt 57-60) en *eftersætning-1*, som gennem den delvise omvendning af sit skalaførløb (sammenlign takt 61-63 med takt 5-7) installerer en ny højtone, Gb, og dermed nu overspiller og overvinder spændingsopbygningen i takt 57-60.

Den oprindelige *forsætning-2* med dens voldsomme optrapning af spændingsopbygningen i *forsætning-1* udebliver nu. I stedet høres to på hinanden følgende varianter af *forsætning-1* - takt 64-66 og takt 66-69 - begge reduceret til at bestå af denne forsætnings bare 5 første toner.

Forsætningens melodisk opspændende linie, som vi hørte den f.eks. i takt 1-4 (og 57-60), er i kraft af denne melodiske reduktion nu erstattet af den svagt faldende, afspændende bevægelse fra Bb ned til A.

Det rytmiske spændingsfelt mellem satsens lignede takt og de 5 tre-fjerdedelsgrupper, som vi hørte i takt 2-3 (og 58-59), mærker vi således ikke mere til - slet ikke i takt 67, hvor Barber augmenterer de tre tiloversblevne fjerdedele A, Bb og C til halvnodaværdier og dermed placerer dem rytmisk afspændt på takttiderne 2, 3 og 4 i 4/2-takten.

Og den potensering af dominantspændingen i F-dur-akkorden, som vi oplevede i takt 2-4 (og 58-60) gennem dens trinvis løftelse til VII.-trins-akkorden Ab-dur, er nu erstattet af den helt modsatte, totale afspænding af denne F-dur-klange: De lange, hvilende F-dur-klange i takt 65-66 og i takt 67-69 opleves sammen med de foranstående Eb-molklange nu som frygiske kadencer, der fuldt ud - uden at nogen spænding står tilbage - runder satsen af.

Sammenlagt udgør takt 57-69 således en tilbagevenden til satsens oprindelige spørgsmål eller konflikt, om man vil. Spændingsopbygningen i *forsætning-1* er ikke fortrængt. Den bliver tværtimod gjort til en fuldt bevidst erindring, først og fremmest gennem 1.-violinernes og violaernes sordin-dæmpede gentagelse af den i takt 57-60. Men erindringen bliver til at leve med i kraft af det afspændende forløb af de to efterfølgende, reducerede varianter af denne forsætning i takt 64-66 og 66-69. Og satsens afsluttende forløb forliger os på denne måde med satsens egen konflikt. Satsens samlede gestus rummer en erkendelsesproces: Det spørgsmål, der har trængt sig mere og mere på og mod slutningen (takt 53) har nærmet sig det ubærlige, fortrænges ikke, men erkendes som et vilkår; satsens afsluttende *morendo*-toner er toner af forsoning.

Confessio

I en ganske anden boldgade end Barbers adagio har Louis Aragon, den franske poète-chanteur, engang digtet og sunget den uhyre banale, men ofte fortrængte og derfor - trods al banalitet - alligevel provokerende sandhed: "Il n'y a pas amour hereux!" Generalisationen er nærliggende. Det lykkelige liv findes ikke, eller rettere: det findes ikke ubrudt. Lykken oplever man momentant; som kronisk tilstand, derimod, er den et

tvivlsomt privilegium for idioter. Et individ, der er udstyret med sensibilitet og med omverdenserkendelse, et sansende og tænkende individ, gennemlever konflikter. Konflikterne findes få centimeter fra ens egen næsetip, og hvis man har lært af Trilles parafrase over børnesangen om den lille Lasse og den store verden,(8) så vil man også bløde gennem det blod, der flyder ud over fjernsynsskærmen. Og lige så lidt, som nogen gennemlever en livslang bukken uden uden bare momentvis at opleve styrke og handlekraft, lige så utænkkelig er den evigt glade overvindelse af enhver konflikt uden den bare momentvise oplevelse af afmagt.

Af den grund kan evnen til den indre forsoning med en konflikt - eller med dens uløselighed - være en overlevelsesnødvendighed. Ikke at man forsoner sig med alt og alle, og slet ikke at man fortrænger realiteten af det, der faktisk trænger sig på, men tværtimod at man forliger sig med tilstedeværelsen af også de konflikter, det ikke står i ens magt at løse. Kort sagt, at man lever med sin omverden og sig selv.

At musik kan medvirke til et sådant forlig, er ikke nogen ny påstand. "[...] det er [...] muligt at forarbejde [...] tilværelsens modsigelser ved at opleve dem bearbejdet i symbolsk form, og det er det der sker, når vi lytter til 'rigtig musik'. En Mozart-symfoni fuldt oplevet er en fredspagt med dette liv," skriver Peter Bastian - og tilsvarende i forbindelse med eksemplet Billie Holiday: "[...] pludselig oplever vi vores følelsesunivers som musik, som noget smukt, som en ve, vi elsker [...] vores sindstilstand er ikke længere en fjende af os [...]"(9) Og Frede V. Nielsen konstaterer (og overdriber måske) præcis det samme, nemlig at "vi intenst [kan] opleve et stykke musik udtrykkende lidelse og alligevel føle ikke sorg, men glæde og begejstring[?] ved at lytte til den."(10)

Spørgsmålet er nu, hvilke elementer i den musikalske oplevelse denne fredspagt eller forsoning knytter sig til. Her spiller for det første elementet genkendelse en rolle, ikke den trivielle genkendelse af musikalske temaer eller motiver, men derimod genkendelse - fra os selv - af de følelser, musikken (gen)fremkalder hos os. Vi opdager, at vores musikoplevelse indebærer en til-tale og en om-tale af noget i os, som vi dermed ikke længere står alene med.

Grundlaget for dette element af genkendelse er imidlertid et andet og mere basalt element, nemlig at musikoplevelsen er en følelsernes til-tale og om-tale, der er hævet over disse følelsers konkrete anledning, deres individuelle udformning, tid og sted for deres tilblivelse, deres persongalleri, etc. Musikoplevelsen nævner intet ved navn, dens sproglighed er en lighed snarere med poesiens symbolsprog end med prosaens realisme, den er en slags følelsernes abstrakte gestik, snarere end at være deres præcise diagnostik.

Med denne abstraktion er for det første den oplevelse af skønhed muliggjort, som Peter Bastian taler om i forbindelse med Mozart, og som Mozart selv jo iøvrigt også har betonet: "Lidenskaber - uanset hvor voldsomme de end måtte være - må aldrig udtrykkes på en sådan måde, at de vækker afsky, [...] musikken må [...] aldrig ophøre med at være musik."(11) Den musikalske seufzerfigur må klinge fjernt fra lyden af det spontane suk, og den oplevelse af skønhed, som denne fjernhed eller abstrahering muliggør, er samtidig en oplevelse af forsoning. Eller som Peter Bastian skrev: "[...] pludselig oplever vi vores følelsesunivers som musik, som noget smukt [...] vores sindstilstand er ikke længere en fjende af os."

For det andet er samme abstraktion jo det indlysende grundlag for, at f.eks. Barbers adagio kan blive til musikoplevelse for andre medlemmer af Barbers (og vores) kulturkreds end Barber selv.(12) Abstraktionen i det musikalske udsagn er den banale forudsætning for, at Barbers adagio kan blive til musikoplevelse både i 1938 (hvor den blev uropført) og i 1992, både i en koncertsal og i de hjemlige omgivelser foran

stereoanlægget eller for den sags skyld ved de talrige mindehøjtideligheder og begravelser, hvor Barbers adagio rent faktisk har bidraget til forsoningen med et tab. Den musikalske abstraktion medfører med andre ord, at den private, dvs. den individuelle, særlige anledning eller omstændighed bliver lige så arbitrær og ubetydelig, som omvendt den subjektive fællesnævner bliver væsentlig: vores i vid udstrækning fællesmenneskelige klangbund, vores fælles søgen efter at forlige os med tilværelsen, groft sagt uanset af hvilken art denne tilværelse og dens konflikter så måtte være.(13)

*

Når jeg i det ovenstående har forsøgt at nærme mig den musikalske oplevelses abstraktion og skønhed, har jeg samtidig nærmet mig den opfattelse af tonesproget, at dets væsen slet og ret *er* abstraktionen, formgivningen af toner i tid. Opfattelsen er lige så velkendt, som dens fortaler par excellence, Eduard Hanslick, er det: "Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik."(14)

Historisk har modsætningen hertil været den ganske anderledes opfattelse, at den musikalske oplevelse meddeler os noget, at tonesproget med andre ord er et sprog, der handler om noget uden for musikken selv. Dette noget-uden-for-musikken-selv kan tilhøre den ydre, fysiske verden, som det er tilfældet i tonemaleriets æstetik, eller det kan tilhøre den indre, psykiske verden. Og den grad af semantisk præcision, hvormed tonesproget omhandler sit emne, kan opfattes forskelligt. Den højeste grad af semantisk præcision har været tillagt tonesproget af 1700-tallets rationalistiske affektlære(15) og af dennes arvtager, den musikalske hermeneutik, som knytter sig til først og fremmest Hermann Kretzschmar.(16)

Interessant er det at iagttage, hvordan disse to hovedopfattelser historisk har talt forbi hinanden!

Hanslick har forsvaret sin musikalske *autonomi-æstetik* gennem sammenligningen af musik med arabisk ornamentationskunst: "Lad os forestille os en arabesk, ikke død og hvilende, men kommende til syne for vore øjne i en fortvarende dannelse af sig selv. Lad os forestille os, hvordan de stærke og de fine linier forfølger hinanden, løfter sig fra de mindste buer til de prægtigste højder, derefter sænker sig igen, udvider sig og trækker sig sammen, og i en følelig afveksling mellem spænding og afspænding konstant overrasker øjet."(17) "Ligger oplevelsen heraf ikke meget tæt på det musikalske," spørger Hanslick derefter, og svaret er klart bekræftende - og bestyrkes iøvrigt af den nonfigurative tegnefilm, hvori en koloreret grafik netop udfolder sig som en "levende arabesk" til tonerne af Mozarts store G-mol-symfoni. (Desværre erindrer jeg ikke filmens titel og ophavsmand.) Men svaret på Hanslicks retoriske spørgsmål er samtidig også nej! Der findes musik, som kun er ornament; men musik med historisk overlevelseskraft, musik, der gør indtryk på os, er ikke kun til pynt, den er mere end dekoration og toneleg, den indebærer et udsagn.

Går man til Kretzschmar stiller sagen sig præcis omendt. Kretzschmars *heteronomi-æstetik* forsvare jo netop teorien om det musikalske udsagn - teorien om, at musik meddeler følelser. Men Kretzschmar overser dermed det abstrakte, nonfigurative, for den sags skyld ornamentale niveau. Udgangspunktet for Kretzschmar er - som for Hanslick - sammenligningen med andre kunstarter: "Uholdbarheden af denne påstand [at musik kun er 'tönend bewegte Formen'] viser sig gennem forsøget på at overføre denne [Hanslicks] påstand til andre kunstarter. Da skulle poesien indhold bestå i rækker af stavelser, maleriet og skulpturens indhold skulle være farve og lærred og marmor og bronze."(18) Kretzschmar vælger at se bort fra, at tonesproget jo faktisk er født med en abstraktion

eller nonfigurativitet, som de efterlignende kunstarter - poesien, maleriet og skulpturen - umiddelbart ikke har.(19) Og kun den såkaldte onomatopoietske musik - tonemaleriets lydefterlignende side, som jo udgør en delvis undtagelse fra musikkens ellers medfødte abstraktion - kan strengt taget indgå i den sammenligning, Kretzschmar her leverer.

Som det fremgår, taler Hanslick-synspunktet og Kretzschmar-synspunktet forbi hinanden og har iøvrigt gjort det gennem ikke bare generationers, men århundreders musikfilosofiske debat. Hanslick og Kretzschmar hæfter sig ved hver sin side af sagen og vælger at se bort fra den anden.

I nyere og hjemlig musikfilosofien er de to synspunkter - og flere til - derimod forenet med hinanden. Hos Frede V. Nielsen sker denne forening sågar allerede i titlen på en af hans senere artikler: *Musik som mangespektret meningsunivers*.(20) Og Peter Bastian taler helt tilsvarende om, at "[musik] kan opleves på mange måder og i mange lag."(21)

Peter Bastians udgangspunkt er her Tjajkovskijs 6. symfoni, *Patetique*, især højdepunktet i første sats, og en enkelt af de "mange [oplevelses]måder" beskriver Peter Bastian på følgende måde: "Stiller vi spørgsmål om følelsesindholdet i musikken, oplever vi [...] en overvældende præcis skildring af desperation og fortvivlelse [...]" Men på et helt andet "[oplevelses]plan", skriver Peter Bastian, "oplever vi en voldsom kraft som tårner den musikalske substans op omkring højdepunktet, og efter højdepunktet, en lang sekvens nedad som skaffer os af med energien. Ved at stille spørgsmål om substans, kraft og energi, kan vi afdække nogle omfattende analogier mellem musikalske begreber, og virkelighedens substans i bevægelse, styret af den klassiske mekanik."

Peter Bastians to "måder" eller "planer" er, som det fremgår, en *hermeneutisk* (det første citat, som koncentrerer sig om "følelsesindholdet i musikken")(22) og en *fænomenologisk* (det andet citat, som ikke ligger langt fra Hanslicks betragtninger, jfr. den påfaldende lighed mellem Hanslicks brug af arabesken som musikanalogi og Bastians brug af den klassiske mekanik som musikanalogi). Og så er der iøvrigt hos Peter Bastian ingen tvivl om, hvilket af de to planer, han foretrækker selv at bevæge sig i: "Jeg har selv haft glæde af at søge musikalske analogier til virkelighedens forskellige bevægelsesformer [...], hvilket har hjulpet mig frelst igennem 'musikkens historisk betingede betydning' eller skal vi sige musiktraditionens klichéjungle."

Der er for mig ingen tvivl om, at musikoplevelse rummer (mindst) de to planer eller lag, som Peter Bastian - og iøvrigt også Frede V. Nielsen - beskriver. Kun er jeg ikke - som Peter Bastian tilsyneladende er det - i stand til at vælge imellem dem. Tværtimod opfatter jeg et indbyrdes cirkulært og ubrydeligt forhold mellem de to lag: (a) et lag, som jeg bedst kan beskrive som udestilleringen fra den oplevede klangverden af en følelsesmæssig gestik - og i en cirkulær forbindelse hermed (b) en art indfangelse af denne følelses-gestik i en klanglig abstraktion, en højere oplevelse af skønhed, harmoni og forsoning.

Til det førstnævnte lag - den følelsesmæssige udsagnskraft - knytter jeg ingen præcis semantik, som stort set heller ikke Peter Bastian og slet ikke Frede V. Nielsen gør det, men som jo tidligere både Kretzschmar og 1700-tallets affektlære-teoretikere har gjort det. Måske har Adorno ramt plet med sin kryptiske påstand om, at netop i kraft af fraværet af en egentlig semantik (som den, vi kender fra de menende sprog) og netop i kraft af det tab af entydighed, som dette fravær fører med sig, nærmer musik sig en sproglighed, der ligger *tættere på sagen selv*, end de menende, semantiske sprog gør det.(23)

Om forholdet mellem de her skitserede musikalske oplevelseslag og så lagene i en analyse af musik kunne ikke jeg, men sikkert andre skrive tunge afhandlinger.

Peter Bastian overstår dette forhold mellem oplevelse og analyse endda meget hurtigt: "Musikkens væsen, det egentlig musiske, er holistisk, og det går tabt i enhver analyse."(24) Effekten af Peter Bastians synspunkt og af det kæmpemæssige oplag, hvori det blev publiceret, blev et endda meget udbredt - men efter min mening indbildt - fjendskab mellem musikoplevelse og musikanalyse. F.eks. gør Hanne Tofte Jespersens artikel i *Musik og Forskning* det til "et spørgsmål, om analyse overhovedet udgør en adækvat tilgang til den form for erkendelse, som kan formidles via musik."(25)

I det indbildte fjendskab mellem oplevelse og analyse er opstået en masse lunkne og uskarpe kompromisser, f.eks. "at man nu måtte se nærmere på et forhold eller en forbindelse mellem på den ene side *musik* og på den anden side *det oplevede*." Det i absolut overført forstand "socialdemokratiske" i den slags paroler ligger i, at de under overfladen af et terminologi-fællesskab med f.eks. Peter Bastian jo netop fraviger radikalisten Bastians spidsformulering: at musik *er* et bevidsthedsfænomen, *er* oplevelse, at et stereoanlæg i et aflåst og lydisoleret lokale *intet* andet frembringer end luftsvingninger, og at disse luftsvingninger *kun* resulterer i musik, hvis der er et par trommehinder af kød og blod og bag dem en bevidsthed til stede i lokalet. Deri har Peter Bastian jo ret, og derfor findes der ikke noget "på den ene side musik" og "på den anden side det oplevede".

Mit synspunkt er derfor, at man i første omgang mere skarpt bør skelne mellem to discipliner: (a) en analyse slet og ret på det oplevede, *udforskningen af selve den musikalske oplevelse* (strengt taget kan kun denne disciplin kalde sig *musik*-analyse, men en strid om ord bør jo ikke skille nogen parter ad) og (b) *kompositions*-analysen, *analysen af de kompositoriske intentioner*, nedfældet i den form, hvori nu den slags lader sig dokumentere, hovedsagelig nodemanuskripter, men i vort eget århundrede har som bekendt også andre dokumentationsformer, bl.a. elektroniske, været i brug.

Ingmar Bengtsson refererer og anbefaler i en artikel en noget lignende opdeling hos den tyske musikfilosof Stephan Nachtsheim. Nachtsheims og Bengtssons skelnen går dog kun mellem analysen af den kompositoriske nedfældning (mit ovenstående punkt b) og så analysen af interpretens realisation heraf. Og Nachtsheim og Bengtsson overser i denne forbindelse, at et sidste og ultimativt grundlag - udover komponist og interpret - for fænomenet musik er den lyttende, oplevende bevidsthed. (At de tre instanser - komponist, interpret, lytter - kan dækkes af forskellige, mulige personsammenfald, anfægter ikke dette triangulære princip.)(26)

Mellem de to analysediscipliner (a og b), jeg har skitseret ovenfor, gør følgende arbejdsdeling sig gældende som tendens: Kompositionsanalysen har den i nodenedfældningen dokumenterede kompositionsteknik og struktur som sin centrale interesse. Analysen af det realiserede musikalske fænomen, derimod, består i udforskningen af den oplevede musikalske gestik, analysen af det musikalske udsagn, indlejret i den klanglige abstraktion, hvori det opleves.

Den skarpe principielle skelnen mellem de to analysediscipliner er nødvendig, tror jeg; men lige så nødvendig er selvfølgelig en i praksis tæt indbyrdes relatering af dem - bl.a. når en "oplevelses-intentionalitet" i en musikalsk komposition er i søgelyset. Men kompositionsanalysen - forstået som den rene teknik- og strukturanalyse - *kan* stå alene, nemlig hvis dens formål er slet og ret påvisningen af f.eks. et afgørende element i konstruktionen af et værk og i forlængelse heraf en eventuel revidering eller nuancering af et stilbegreb.

Derimod kan analysen af den musikalske oplevelse ikke stå alene. Jeg deler Ingmar Bengtssons opfattelse af, at "alla iakttagelser, påståenden, slutsatser, förklaringsförsök och tolkningsmoment [...] måste vara tydligt och insiktsfullt förankrade i kompositionens [...] struktur [...]"(27) Og jeg deler overhovedet ikke Hanne Tofte Jespersens tilsyneladende tro (i hendes polemik med Jens Brincker) på et helt og aldeles *arbitrært* forhold mellem kompositorisk teknik og musikalsk lytteroplevelse.(28) Kære Hanne: Når man oplever f.eks. det klanglige forløb, som Barber har iscenesat gennem sit fugato i adagioens første 53 takter, så vil heldigvis kun den koldhjernede, musikalsk ufølsomme og detektivisk indstillede lytter beskrive sin oplevelse som "Aha! Et fugato!" Oplever man derimod med sine musikalske sanser i behold, og skal man efterfølgende finde ord for sin oplevelse, vil man sige: "en spænding, som langsomt tager til i intensitet" - svarende iøvrigt til Barbers foredragsbetegnelse *with increasing intensity*. Men denne oplevelse beskrevet med disse ord er *på ingen måde tilfældig* i forhold til den måde, Barber har komponeret sit fugato på! Den er tværtimod *endda i høj grad* betinget af f.eks. den stadig mindre tidsafstand mellem temaindsatserne, af den stigende tendens i både tonelejerne og styrkelejerne for de enkelte temaindsatser, etc.

Min mistanke om baggrunden for Hanne Tofte Jespersens og for Peter Bastians opfattelse af et fjendskab mellem oplevelse og analyse er, at de ved analyse kun forstår, hvad jeg ovenfor har kaldt kompositionsanalyse, analysen på udelukkende det kompositoriske, det tekniske og strukturelle. Og min mistanke om denne urimelige reduktion af analysebegrebet bestyrkes endda voldsomt, når jeg hos Hanne Tofte Jespersen læser følgende sætning: "*Målet* med analyse [fremhævelsen af den bestemte entalsformer min] er at beskrive musikken i forhold til en sammenhæng, den være sig æstetisk-historisk, social-historisk, politisk, eller andet."(29) Mange analyser kan (og bør) have den slags målsætninger. Men man kan ikke universalisere. En analyse kan være en kompositionsanalyse i et stil- historisk-illustrativt øjemed, og den kan høre til blandt de desværre mange ulideligt formalistiske og teknokratiske af slagsen.(30) Men analyse kan jo også være musikanalyse i dette begrebs allerstrengeste forstand: *udforskningen af en musikalsk oplevelse!*

Tilbage står følgende helt reelle afstand - grundigt beskrevet af Peter Bastian - mellem oplevelse og analyse: at musikoplevelse og musikanalyse jo rigtig nok ikke taler samme sprog! Men skal det afholde os? Skal det afholde analytikeren fra hans/hendes verbale anstrengelser? Efterårsskoven lige uden for min gadedør er en blandingsskov. Og farvespillet mellem de stedsegrønne træer og det rødgule bøgeløv og ikke mindst dette farvespils konstante forandring er det rene trylleri. Når jeg med ord forsøger at beskrive dette trylleri for f.eks. en kollega, taler jeg naturligvis ikke samme sprog som skoven og naturen selv gør. Men skal det afholde mig? Skal vi nedlægge sproget?

*

Denne artikels indledende analyse af Samuel Barbers *Adagio for Strygere* har været et forsøg på at udforske en musikalsk oplevelse hos mig selv og at belyse denne oplevelses delvise betingethed i Barbers komposition. Den sammenblanding af kompositionsteknisk redegørelse og verbaliseret oplevelse, som analysen derfor indeholder, vil mange sikkert finde uskøn: Positivisten vil tilslutte sig objektiviteten i den rent tekniske side af min analyse, men vil beklage, hvad han andre steder opfatter som vilkårlig subjektivitet. Omvendt vil de, der tilslutter sig opfattelsen af analysens fjendtlighed over for oplevelsen, beklage, at herværende artikels forfatter med sin alt for partiturbundne gennemgang nu har spoleret oplevelsen af Barbers adagio for artiklens uskyldige læsere.

Til positivisten vil jeg sige, at musik er gjort af et subjektivt stof, som vi i sagens natur har svært ved at finde ord for. En valgmulighed kunne så være at opgive musikken som oplevet fænomen og i stedet udelukkende beskæftige os med, hvad Peter Bastian kalder "udenomssnak": med kompositionsteknik eller med musikværkernes talrige tilblivelseshistorier, de være sig socialhistoriske, stilhistoriske eller biografiske. Men en anden valgmulighed er at udkæmpe den i forhold til videnskabelighedskriterier risikable og iøvrigt aldrig afsluttede kamp for at vinde et sprog, der uden at blive musik dog kan sige noget om musik.

Til den anden opponent - den, der frygter, at analysen piller alt trylleri ud af det analyserede: Analysen og oplevelsen betjener sig som nævnt jo ikke af samme sprog. Den ene handler om den anden, og analysen vil heldigvis aldrig kunne erstatte oplevelsen, endsiige have til hensigt at gøre det. Det hele vil fortsat hænge sammen, præcis som rationalisten Blaise Pascal beskrev det i et herligt irrationelt øjeblik: "Hjertet har sine fornftsgrunde, som forstanden ikke forstår."

Noter

- 1) Samuel Barber: *Adagio for Strings*, efter 2. sats af *String Quartet in B minor*, opus 11, 1936, G. Schirmer, New York/London 1939.
- 2) Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949 og Frankfurt am Main 1958. Bogen findes i dansk oversættelse på forlaget Tiderne skifter 1983.
- 3) Theodor W. Adorno: *Ideen zur Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1959.
- 4) Hermann Abert: *W.A.Mozart, II*, Leipzig 1919.
- 5) Morten Lambertsen: *Lykkelig epidemi*, dagbladet Information 22. juni 1991.
- 6) Blandt flere veludførte og pladedokumenterede realisationer af Barbers *Adagio* har jeg selv haft størst udbytte af en 1982-indspilning med Leonard Bernstein og Los Angeles Philharmonic Orchestra, for nylig genudgivet i Deutsche Grammophons *Leonard Bernstein Edition*. Bernsteins indspilning har en duration på 10.03 til sammenligning med de 7-8 minutter, som partituret angiver som "playing time". Bernstein formår at trække *adagio*ens lange åndedrag ud til dets absolut yderste grænser, uden at sammenhængen i *adagio*ens toneverden et eneste sekund bringes i fare.
- 7) Bl.a. Carl Nielsen har gjort opmærksom på pausens musikalske aktive rolle, at pausen ikke blot er afbrydelse: "Pausen er [...] ikke en afbrydelse, men en underforstået fortsættelse af den musikalske strøm. Musikken forsvinder et øjeblik, men fortsætter sin lydløse bevægelse under pausen [...] og dukker saa atter frem på den anden side af stilheden." Carl Nielsen: *Musikalske Problemer*, i *Levende Musik*, Martins Forlag, København 1925. Og Peter Bastian skriver tilsvarende: "[...] pausen er maksimalt fyldt med musik, den sitrer af intens lytten [...] og kan på ingen måde karakteriseres som 'fravær af klang'." Peter Bastian: *Ind i musikken*, Gyldendal/Publimus, København/Århus 1987.
- 8) Trilles sang om den lille Lasse og den store verden er trods sit populærmusikalske miniature-format intet mindre end et humanistisk dokument af høj litterær karat: *Alles liv for alle*, på pladen *Halvmånetid*, Harlekin 1983.
- 9) Peter Bastian: *Ind i musikken*, Gyldendal/Publimus, København/Århus 1987.
- 10) Frede V. Nielsen: *Musik som et mangespektret meningsunivers*, i *Musik - oplevelse, analyse og formidling* (red. Frede V. Nielsen og Orla Vinther), Edition Egtved, Egtved 1988.
- 11) Fra et af Mozarts breve til hans far, her citeret efter Finn Benestad: *Musikk og tanke*, Aschehoug, Oslo 1976.
- 12) Når jeg her og i det følgende anvender flertalsformerne *vi* og *vores*, er de historiske, geografiske og sociale afgrænsninger af vores kulturkreds samtidig naturligvis disse flertalsformers klare begrænsning.

- 13) Det er på den her antydede baggrund ikke så få siders "autobiografiske" motivationer bag f.eks. et emnevalg, man har kunnet føle lyst til at rive ud af skriftlige muskarbejder gennem det seneste tiår. Og hvad man har kunnet ønske sig til gengæld for de mange private betroelser, er tilstedeværelsen af *abstraheringen* af det private: den fælles subjektive klangbund for den analyserede musik, som jo både forfatter og læser kan snakke med om.
- 14) Denne ofte citerede og vanskeligt oversættelige musikdefinition ("Musikkens indhold og genstand er ene og alene former i tonende bevægelse") stammer som bekendt fra Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*, Wien 1854.
- 15) Den rationalistisk prægede musikalske affektlære kulminerede i ordborgsagtige "oversættelser" mellem de menneskelige affekter og de musikalske udtryksparametre, bl.a. hos Johann Mattheson i *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.
- 16) Jfr. Hermann Kretzschmar: *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* (1902), i *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Bind II, Leipzig 1911.
- 17) Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, Wien 1854.
- 18) Hermann Kretzschmar: *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* (1902), i *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Bind II, Leipzig 1911.
- 19) Den høje grad af abstraktion, som tonesproget "er født med", har de andre kunstarter majsommeligt forsøgt at tilkæmpe sig historisk. Og først vort eget århundredes non-figurative billedkunst og fonetiske lyddigtning har i den henseende bragt de andre kunstarter på noget, der ligner musikkens niveau.
- 20) Se note 9.
- 21) Se note 8.
- 22) Lange passager af Bastians bog udgør en tiltrængt modernisering af Kretzschmars noget firkantede musikhermeneutik. Den væsentligste modernisering ligger i Bastians inddragelse af den hermeneutiske cirkel: den gensidige afhængighed mellem detalje(r)n(e)s betydning og helhedens betydning, en gensidig afhængighed, der udfolder sig såvel i et "vandret", musikalsk tidsperspektiv som over et "lodret" samtidsperspektiv. Hos Kretzschmar tegner forholdet mellem helhed og detalje sig langt mere forsimplet: Kretzschmar når fra detalje(r)n(e)s betydning til helhedens betydning slet og ret gennem "additionens princip".
- 23) Denne tankegang findes bl.a. i Theodor W. Adornos *Musik og sprog - et fragment*, 1956, gengivet i Poul Nielsens danske oversættelse i *Musik og materialisme*, Borgens Forlag, København 1978: "Sammenlignet med det 'menende' sprog tilhører musik en helt anden sprogtype [...] musik er et, om end altid forgæves, menneskeligt forsøg på at nævne navnet selv, ikke at meddele betydninger [...] Den [musikken] viser hen til det sande sprog som det, hvori selve indholdet bliver åbenbaret, men på bekostning af den entydighed, der blev forbeholdt de 'menende' sprog."
- 24) Se note 8.
- 25) Hanne Tofte Jespersen: *Oplevelse og analyse*, i *Musik og Forskning*, 1987-88, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, 1988.
- 26) Ingmar Bengtsson: *Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen*, i *Musik - oplevelse, analyse og formidling*, Edition Egtved, Egtved 1988. Ingmar Bengtsson gør i forbifarten opmærksom på det problem, at Nachtshems skelnen mellem de to analysefelter nok kun lader sig praktisere, når man har med kunstmusik at gøre. Ved den auditivt traderede musik, kan det være vanskeligt at fastslå beskaffenheden af en bagvedliggende og oftest ikke-noteret komposition.
- 27) Se note 26.
- 28) Se note 25.
- 29) Se note 25.
- 30) At der findes en "teknokratisk" tendens, er alle - også Bengtsson - enige om. Enig er også Bernhard Shaw, som leverede en bidende satire over denne "formalistiske" tendens i musikanalysen, og den satire bør man ikke gå glip af. Den findes i Ingeborg Buhl (red. og overs.): *G. B. Shaw som musikanmelder*, København 1961, og i Bent Olsen: *Fra Platon til Stockhausen*, Munksgaard, København 1973.



Wolf Biermann

– en verden i et jeg i en verden
af Per Drud Nielsen og Ernst-Ullrich Pinkert
196 sider. Kr. 160,- incl. moms

Den tyske digter og sanger Wolf Biermann var en medlevende kommentator under omvæltningerne, da det tidligere DDR gik i opløsning, og de to Tysklænde blev genforenet.

Og også de selvransagelser, som tyskerne siden har måttet gå igennem, har haft Biermann som en aktiv og udfarende part.

Bogen om Wolf Biermann belyser hans digte og sange ud fra de mange krydsfelter, som Biermanns egen historie og Tysklands historie har haft. Det er krydsfelter, der for Biermann selv ofte har været arnestedet for hans digtning og sangskrivning.

Bogen indeholder desuden tekster og noder til et stort udvalg af Biermanns sange.



forlaget systime

klokkebakken 20, 7400 herning, tlf. 97 11 90 11