

## Metronomtallet 9

### om Karl Richters håndtering af 9 taktslag hos J.S.Bach

af Per Drud Nielsen

*I Karl Richters berømte indspilning af Bachs Matthäus-Passion har et af de korte kor - i Bachs partitur strækker det sig over 9 taktslag - fået en duration på mere end et minut! Resultatet heraf er en ganske særlig symbolkraft, som de godt to takter i Bachs værk rummer i sig - om ikke som intention, så dog åbenbart som en mulighed.*

*Artiklen forsøger at udforske det klanglige eventyr, som Richters håndtering af de 9 taktslag har iscenesat. Det ligger i sagens natur, at denne udforskning ikke kan basere sig på Bachs nodemanuskript alene. Som musikanalyse må den tage det bogstaveligt, at musik udspiller sig bag indersiden af vore trommehinder - her på foranledning af en bestemt realisation af Bachs værk.*

*Det er i forlængelse heraf artiklens metodiske pointe at argumentere for en længe savnet skelnen mellem: (a) en kompositionsanalyse, hvor partituret er adgangskortet til den klanglige forestillingsverden i et værk, og - som denne kompositionsanalyses overbygning - (b) en musikanalyse, forstået som en udforskning af den klingende realisation og reception.*

Musik er det udefinerbare, der bevæger sig - og bevæger os - i vore indre klanglige landskaber. Musik udspiller sig med andre ord bag indersiden af vore trommehinder, og kun der. Uden for os selv og vore trommehinder, derimod, findes kun materie (luftsvingninger) og teknologi (forstået som højttalermembranernes, instrumenternes og sangstemmernes frembringelse af luftsvingninger).

Hvad der igangsætter musik, vil oftest være et samvirke mellem vores klanglige forestillingskraft og så dette klangberedskabs reaktion på en sansning af den svingende luft. Men musik kan også udspille sig som et resultat af vores musikalske forestillingskraft alene, som det er tilfældet i f.eks. kompositionsprocessen. Et eksempel på det sidste - at en komposition ved sin undfangelse er omsat til fuldt klingende musik for komponistens indre øre - finder man fremstillet i Milos Formans Amadeus-film. Jeg tænker her på scenen, hvor Mozart fra sit dødsleje syngende har dikteret samtlige stemmer i sit Requiems Confutatis-sats for Salieri. Efter at have fuldført denne diktat, gennemlæser Mozart Salieris nodedskrift, samtidig med at vi som filmmusik gennemhører det meste af satsen. Det er denne filmscenes raffinerede illusion, at vi her lytter med på Mozarts indre forestilling om den musik, han netop har komponeret. Musik uden luftsvingninger. Som hos den døde, men med sit indre øre langt fra tonedøve Beethoven.

Det har som bekendt været især Peter Bastians fortjeneste at hæve denne helt grundlæggende skelnen mellem *bevidsthed* og *materie*, mellem musik og musikkens ydre foranledning, ud af sammenblandingerne hængedynd.

Inden for rammerne af vor egen vesterlandske musikkultur kan imidlertid endnu en skelnen, som er mere historisk funderet, være på sin plads: I takt med at denne musikkultur og dens århundrederlange rationalisering har gjort kompositionsvirksomhed til en metier for sig - og interpretation til en anden - har denne arbejdsdeling nemlig ført en adskillelse med sig også mellem *værk* og *musik*, mellem *intention* og *realisation* eller mellem det grafisk *node*-dokumenterede og det akustisk *tone*-dokumenterede, om man vil. Bach har efterladt os et antal værker, der ved deres undfangelse har været omsat til fuldt klingende musik for Bachs indre øre og i Bachs egen musikalske forestillingsverden. Til musik blir Bachs værker - som alle andre - imidlertid først igen i det sekund, de realiseres og reciperes.

Kun i improvisationskunsten, som Bach jo var berømt for, falder undfangelsen af en kompositorisk ide eller intention sammen med den musikalske realisation og reception. Hvormed iøvrigt den kompositoriske ide, desværre for os, bliver lige så forgængelig som luftsvingningerne og den musik, de fremkalder bag vore trommehinder. Og det eneste, der kan fastholde en beåndet improvisation og dermed dokumentere dens værkarakter, dens ide, vil i reglen være vort eget århundredes fonogram. Her rækker noder sjældent.

At opfatte den ovenfor fremstillede begrebslige adskillelse af værk og musik som en desavouering af værket - og følgelig at modsætte sig denne begrebslige sontring - vil være helt misforstået. Ser man på ikke den begrebslige, men den realhistoriske adskillelse af værk og musik, ja så øjner man jo også den historiske konsekvens af denne adskillelse, nemlig at kravene til netop værket blir enorme: Værket skal ganske enkelt kunne holde til ufattelig meget musik! I Bachs tilfælde til mere end 250 års musik. Og det indebærer blandt andet, at en balancenerve i værket mellem dets bindinger eller for den sags skyld begrænsninger og omvendt dets frisættelser af musikalske muligheder skal være intakt - fra fødslen af.

Netop indfrielsen til deres yderste grænse af de musikalske muligheder i et værk er hovedemnet for denne artikel. Før jeg kommer dertil, vil jeg imidlertid berøre nogle af de mystifikationer, som efter min mening er forbundet med en ofte forekommende *mangel* på sontring mellem værk og musik. Et lidt kuriøst eksempel handler om et møde mellem sorte og hvide jazzmusikere. De hvide musikere undrer sig over, at musikerne i det sorte orkester ikke benytter nodestativer, hvortil de sorte musikere meget sympatisk svarer: "You see, we ain't got no music!" De benytter ikke nodestativer, for de har alligevel ingen "musik" (læs: noder) at stille på dem. Talemåden er muligvis en adoption fra Tin Pan Alley-butikkernes reklameskilte, der ganske fejlagtigt forkynder, at her kan man købe "music" (læs igen: noder); den er hverdagsprog - og er for så vidt ganske uskyldig. Ikke helt så uskyldig var imidlertid en studerende, der for år tilbage mundtligt skulle fremstille sin musikanalyse af et vel at mærke orkestreret recitativ hos Bach. På timerne berettede han om, hvad cembaloet gjorde fra takt til takt. Han havde studeret en fotokopi fra et klaverpartitur - uden at vide, at denne klavertranskription kun udgjorde en stærkt reduceret udgave af Bachs værk. Hans misforståelse ville være blevet korrigeret, hvis han havde lagt øre til en indspilning af det omtalte *accompagnato*-recitativ. Og samtidig ville netop et musikalsk førstehåndsindtryk af de få Bach-takter være en første betingelse for, at det der blev analyseret var *musik* og ikke, som det blev tilfældet, *grafik* - ovenikøbet i forhold til Bachs *værk* en meget mangelfuld grafik.

Historien om den udelukkende visuelt baserede "musikanalyse" vidner om en manglende sontring mellem (a) kompositions- eller værkanalyse og (b) musikanalyse, og den vidner om sandsynligheden for en endnu mere grundlæggende sammenblanding af begreberne værk og musik. Denne dobbelte sammenblanding kan en

tilfældig studerende naturligvis ikke drages til ansvar for. Den er nemlig en sammenblanding, som der så at sige er tradition for! Og det er formodentlig på denne baggrund, at såvel svenske Ingmar Bengtsson som den tyske musikfilosof Stephan Nachtsheim har anbefalet netop en skelnen mellem (a) analysen af en komposition, et værk, forstået som komponistens nodedokumenterede forestilling om musik og på den anden side (b) analysen af værkets entré i vor egen musikalske forestillingsverden, dvs. værkets lydlige realisation og reception.<sup>(1)</sup>

Traditionen, som Bengtsson og Nachtsheim med denne anbefaling reagerer på, har rødder, der kan føres tilbage til Eduard Hanslick (1825-1904), mastodonten i forrige århundredes musikkritik og musikæstetik, dog uden at den direkte kan lægges Hanslick til last. Det var jo ikke just begrebssammenblandinger, der flød fra hans skarpe pen. Men en ekskursion til Hanslicks musiktænkning er en nødvendig mellemregning for denne artikels metodiske ræsonnement, og den mest berømte sentens fra Hanslicks hånd er som bekendt denne: "I toner bevægede former er ene og alene musikkens indhold [...]."<sup>(2)</sup> Der er ikke langt fra denne veldrejede formulering til Peter Bastians beskrivelse af musik som "bevægelse i immaterielle landskaber"<sup>(3)</sup>. Begge har radikalt forstået og formuleret, at musik er bevægelse i en immateriel, indre topografi. Hanslick spørger nu videre sig selv, hvad der motiverer de "i toner bevægede former", eller rettere hvad de udtrykker: "Spørger man nu sig selv, hvad der skal udtrykkes med tonematerialet, så lyder svaret: musikalske ideer. En fuldstændig udmøntet musikalsk ide udgør i sig selv et hele og noget æstetisk [...]."<sup>(4)</sup> Hanslick bevæger sig her baglæns gennem, hvad man kunne kalde tonernes tilblivelseshistorie. Han overspringer tonernes materielle anledning, luftsvingningerne, og den teknologi, der har sat luften i sving. Og han når derefter til tonernes undfangelse, den musikalske ide hos en komponist (eller for den sags skyld en interpret eller et personsammenfald af både komponist og interpret).

Var Hanslick gået et skridt videre, var han formodentlig nået til det følelsesmæssige og tankemæssige rum, hvori den musikalske ide er fostret. Og var han gået endnu et skridt videre, ville også det kulturelle, sociale og det historiske rum omkring komponisten have spillet en rolle. Og at disse yderligere skridt baglæns gennem musikkens tilblivelses- og undfangelseshistorie ville have ført ham ind i netop disse rum, det ved Hanslick godt: "Følelsen", skriver han, "har før og efter det færdige kunstværk - først hos komponisten og så hos tilhøreren - en betydning, som vi ikke kan undlade at skænke vor opmærksomhed."<sup>(5)</sup> Med denne ene sætning hører imidlertid den opmærksomhed, han reelt skænker følelsesrummet omkring musikken, op! Hanslick vælger så at sige en optik, som ikke inddrager dette rum i hans synsfelt, men kun omfatter "den musikalske ide" og dens realisation gennem de "i toner bevægede former".

I en enkelt sætning røber han også begrundelsen for dette focus. Han fastholder nemlig, skriver han, "den overbevisning, at man af den meget påberåbte følelse ikke kan udlede en eneste musikalsk lov [...]."<sup>(6)</sup> Heri har han strengt taget ret: Man kan ikke, som den godt 100 år ældre rationalistisk prægede musikalske affektlære forsøgte det, gøre det til en lovmæssighed, at f.eks. håb udtrykkes i stigende melodiretning og fortvivlelse modsat i faldende melodilinie.<sup>(7)</sup> Men omvendt kan en mere nuanceret (dvs. knap så rationalistisk) inddragelse af det følelsesmæssige rum omkring tilblivelsen af en musikalsk ide uden tvivl belyse denne ide. Og når Hanslick fravælger akkurat denne belysning, forekommer det at skyldes en hældning mod alene det lovmæssige, en interesse for kun det faktuelle og en vigen tilbage fra det alt for flygtige og fluktuerende, det subjektive.

I denne forstand er Hanslicks musikæstetik en *positivistisk* musikæstetik. Det er ikke problemet hos Hanslick, hvad mange har skudt ham i skoene, at han fornægter følel-

sers reelle betydning i forbindelse med undfangelsen af musik og i forbindelse med dens reception, for det gør han ikke. Problemet er snarere, at han etablerer en form for videnskabelig arbejdsdeling, inden for hvilken han selv fravælger alt andet end det positivt sikre, det, der lader sig beskrive med eksakthed. Følelser må andre tage sig af. For en eksakt musikvidenskab kan kun de musikalske lovmæssigheder have interesse.

Som ved alle andre positivistisk begrundede arbejdsdelinger og "reservationer" herindenfor af særlige positivistiske "arbejdsrum" er det også her problemet, at den videnskabelige arbejdsdeling ikke løber parallelt med en tilsvarende skarp opdeling i det virkelige liv: Lytter vi til musik, er det således ikke altid lige nemt at trække den knivskarpe grænse mellem vores rent musikalsk-topografiske oplevelse af tonehøjder, tonelængder og tonerelationer og så vore mere affektive reaktioner på den musikalske impuls.

Og at netop dette er tilfældet, er sandsynligvis en del af baggrunden for - eller skulle vi sige forlegheden bag - at store dele af musikæstetikken og musikanalytikken efter Hanslick har valgt at reservere et endnu smallere arbejdsrum end Hanslicks. Brændvidden i den musikvidenskabelige optik er blevet trukket endnu længere ud. Så hvor Hanslick trods alt havde både "den musikalske ide" og dennes klanglige udtryk gennem de "i toner bevægede former" inden for sit synsfelt, har store dele af musikanalytikken efter Hanslick valgt at begrænse synsfeltet til alene den musikalske ide eller intention, komponistens musikalske forestilling, værket, det nodedokumenterede.

For Hugo Riemann (1849-1919) var "tonekunstens alfa og omega [således] ikke musikken, sådan som den klinger i virkeligheden, men i langt højere grad de forestillinger om tonale forhold, som levede i den skabende kunstners musikalske fantasi, før musikken blev nedskrevet [...]".<sup>(8)</sup> Og det siger sig selv, at skulle optikken i en analyse indfange akkurat komponistens musikalsk skabende fantasi og forestillingskraft, så måtte den rettes alene mod dokumentationen herfor, dvs. mod nodedokumentet.

Den hermed grundlagte *værkanalytiske* eller *kompositionsanalytiske* tradition har helt enorme beløb på sin gevinstkonto. Det ville være ren galimatias at frakende den tradition, som bl.a. Hugo Riemann har stået fadder til, dens kolossale indsigt, og det er ikke denne artikels ærinde at foreslå den nedlagt (snarere, som det vil fremgå, at føje noget til den). Den partitur-orienterede analyse har været en forudsætning sine qua non for musikalsk-kompositoriske stilbegreber (og det gælder stilbegreber på såvel værk-, komponist- som epokeniveau). Den har yderligere været en forudsætning for disse stilbegrebers udmøntning i satslærediscipliner. Og endelig har den kompositionsanalytiske tradition været en forudsætning for disciplinen musikhistorie - vel at mærke ikke forstået som musikkens *receptionshistorie* (denne historie om, hvordan musik har været oplevet, har selvsagt andre forudsætninger), men derimod forstået som en musikkens *åndshistorie*, baseret på de historiske vidnesbyrd om musikalsk ånd og skaberkraft, altså igen de overleverede nodedokumenter.

Bagsiden af medaljen er imidlertid, at samme værk- eller kompositionsanalytiske tradition også - uforskyldt - har været en forudsætning for den begrebsblanding, som denne artikel tog udgangspunkt i: Siden Riemanns dage har gedigen *kompositionsanalyse* været sat på dagsordenen på de musikvidenskabelige højborge under overskriften *musikanalyse*. Og et sammenfald af denne strengt taget misvisende varedeklaration og så det forhold, at kompositionsanalysen gennem dens uomtvistelige succes har henvist den egentlige musikanalyse til en lidt eksotisk, musikfænomenologisk ekskurs, har ført med sig, at vi i dag opfatter musikanalyse som først og fremmest udforskning af kompositioner gennem de overleverede nodedokumenter. Med ordet *musikanalyse* mener vi oftest *værk- eller kompositionsanalyse*. Og med metodeetiketten *auditiv musikanalyse* formulerer vi strengt taget en velment tautologi!

En strid om ord? Ja, men en strid om ord, der har og har haft vidtrækkende konsekvenser. Et særligt slagkraftigt vidnedbyrd om disse konsekvenser udgøres af en iøjnespringende modsigelse i Peter Bastians bog. På den ene side skriver Peter Bastian, at "musikkens væsen [...] går tabt i enhver [musik]analyse".<sup>(9)</sup> På den anden side analyserer han jo selv musik side op og side ned! Bl.a. passager fra Mozarts fagotkoncert og fra menuetten i den store g-mol-symfoni. Går man Peter Bastians analyser igennem, opdager man, at de næsten alle forbinder lidt nodegrafik med en indledende formulering af typen "Prøv at synge [...]" eller "Når man spiller [...]" eller "Når vi oplever [...]". Det er med andre ord tydeligvis vitalt for Peter Bastian, at hans analyser af læseren opfattes som først og fremmest udforskninger af det klingende, det oplevede, og ikke som udforskninger af de bestemte kompositionsteknikker, noderne måtte dokumentere. Og derfor er den konklusion nærliggende, at Peter Bastian, når han som ovenfor citeret taler om (musik)analysens tabskonto (at det væsentlige går tabt), har først og fremmest værkanalysen, kompositionsanalysen i tankerne. Musikanalyse i egentlig forstand, dvs. udforskninger af netop det hørte - at gå ind i musikken(!) - er jo et hovedærinde i hans bog.

Sagen stiller sig helt tilsvarende hos Hanne Tofte Jespersen, som i en artikel har gjort det til "et spørgsmål, om en [musik]analyse overhovedet udgør en adækvat tilgang til den form for erkendelse, som kan formidles via musik."<sup>(10)</sup> Svaret på Hanne Toftes spørgsmål er groft sagt, at en vellykket analyse *er* en adækvat tilgang til den musikalsk formidlede erkendelse, når og hvis det er netop denne musikalske erkendelse, der er selve analysens genstand - med andre ord - når og hvis det er musikanalyse i ordets egentlige betydning, vi snakker om: udforskning af det musikalsk oplevede. Og når Hanne Tofte selv svarer benægtende på sit spørgsmål og altså opfatter analysen som inadækvat i forhold til oplevelsen, er det fordi hun ved analyse underforstår noget helt andet, nemlig en stilhistorisk orienteret analyse på grundlag af de historisk overleverede, skriftlige dokumentationer, med andre ord en kompositions- eller værkanalyse. "Målet med analyse", skriver hun således, "er at beskrive musikken i forhold til en sammenhæng, den være sig æstetisk-historisk, social-historisk [...] eller andet."

Det hele kunne være lige meget, hvis ikke det var fordi begrebssammenblandinger som dem, der her står for skud, har været en del af grundlaget for en mærkbar analysefjendskhed gennem de senere år. Man har oplevet den traditionelle kompositionsanalyses naturlige begrænsethed: at kompositionsafledte stilbegreber og disse stilbegrebers undtagelser og overskridelser som regel vil være en sådan analyses endestation. Og man har måske ovenikøbet været et offer for den mere dilletantiske variant af slagsen, nemlig "facitliste-analysen", hvor stilistiske undtagelser og overskridelser er udraderede, og hvor det følgelig handler om forskelsløst at *se* (mere end høre) sonateform $\bar{e}n$  (i bestemt form, ental) bag nodegitteret til en hvilken som helst førstesats hos Mozart. Og akkurat fordi det hele har været bedrevet i musikanalysens navn, har man været blind for det udsyn, at en musikanalyse i ordets egentlige betydning kunne være overbygningen til den mere eller mindre åndfulde kompositionsanalyse, man er standset ved.

Analysefjendskhed, der udfolder sig på denne baggrund, er forståelig. Og det er forståeligt, at den såkaldte madraslytning på denne baggrund vinder en billig sejr over den lytning, hvor alle antenner er ude, så der bagefter er noget at snakke om. Man falder i søvn oven på "det musikalske samleje" i stedet for at føre den vigtige, "postcoitale" samtale, hvor man gennem tanker og ord vinder indsigt i den musikalske oplevelse, man netop har haft!

Leif Segerstam har i et TV-portræt defineret musik som klangbegivenhed. Lad os tilsvarende - som Ingmar Bengtsson og Stephan Nachtsheim og også den polske Roman Ingarden<sup>(11)</sup> anbefaler det - definere musikanalysen som udforskningen af det klingende, af det hørte og oplevede. Og lad os gøre denne musikanalyse til kompositionsanalysens overetage, så kompositionsanalysen blir dens helt uundværlige fundament. En afprøvning:

\*\*\*

Ad Fontes! Først til nodekilden, med andre ord.<sup>(12)</sup> Og gennem nodekilden til værket: Bachs koriske udfyldning af bare 9 taktslag i *Matthäus-Passionen*. Omfangsmæssigt altså en miniature, men også en miniature, der som korsatsarbejde udviser meget stort format! Og samtidig en dokumentation af den koriske klangintention, som Bach beklagede sig over, at hans for få sangere ikke kunne indfri.

Vi befinder os mod slutningen af passionsberetningen. Jesus har netop udåndet på korset. Og evangelist-tenoren har i et dramatisk accompagnato-recitativ udmalet det jordskælv, der - som sendt fra himlen - gør det klart for menneskene, at Jesus ikke blot var et medmenneske, han var Guds søn.

Matthäusevangeliet citerer herefter en folkemængde, der med stor forundring udbryder: "Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen" - "Sandelig, han var Guds søn". Og det er akkurat denne korte bibeltekst, som Bach har gjort til genstand for et tilsvarende kort turbakor i *Ab-dur* og over 9 taktslag: to fulde 4/4's-takter kadencerende på det efterfølgende 1-slag:<sup>(13)</sup>

grafik 1:

1 & 2 & 3 & 4 & | 1 & 2 & 3 & 4 & | 1

S WAHRLICH DIE - SER IST GOTTES SOHN GE - WE - SEN

A WAHRLICH DIE SER IST GOTTES SOHN GE - WE - SEN

T WAHRLICH WAHRLICH DIE SER IST GOT - TES SOHN GE - WE - SEN

B WAHRLICH DIE - SER IST GOTTES SOHN GE - WE - SEN

CON-  
TI-  
NUO

Den forventede, polyfone økonomiseren med det melodiske grundstof leder man ikke forgæves efter. Og det er imitationen straks fra starten mellem korets yderstemmer, der bringer os på sporet. Korbasstemmen påbegynder på takttiden 1,2 en imitation af sopranstemmens start - med et taktslags forsinkelse og i en afstand fra sopranstemmen

på en decim. Følger man stemmerne, registrerer man en udstrækning af det imiterede forløb på tre fulde fjerdedele og en efterfølgende ottendedel. Til og med sopranstemmens *E<sub>b</sub>* på 1,4 og til og med basstemmens *C* på 2,1 findes således kun tonalt begrundede halvtone-forskelle mellem stemmernes melodiske forløb. Og ser man på de samme yderstemmer med en lidt videre optik og en knap så skarp focusering, vil man være tilbøjelig til at inddrage et lidt længere forløb, nemlig til og med sopranstemmens *A<sub>b</sub>* på 2,1 og til og med basstemmens *C* på 2,2. Den fraselængde, man hermed inddrager, fornemmes mere naturlig, bl.a. fordi den i sopranstemmen afsluttes på en mere betonet takttid. Til gengæld omfatter imitationen hermed en *frase a1*, der kun lader sig definere melodisk inden for de fire første taktslag. Hvad angår bevægelsen frem til femte og sidste taktslag, må vi nøjes med at hæfte os ved melodien rytme:

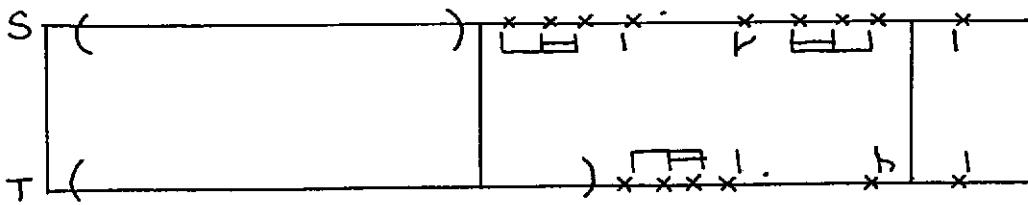
grafik 2: *frase a1*, sopran: 1,1-2,1 og bas: 1,2-2,2.

Det ville være i strid med forventningerne til et satsarbejde hos Bach, hvis den her kortlagte imitation kun omfattede korets to yderstemmer. Og slækker man endnu lidt mere på focuseringsskarphe den, end vi gjorde ovenfor, fremstår da også de to mellemstemmers andel i satsens imiterende anlæg. Altstemmen indeholder således fra 1,1 til 2,1 - og delvis parallelført med sopranstemmen - en *frase a2*, hvis afgørende forskel fra *a1* er udfyldningen af den punkterede fjerdedel i midten af frasen. Og tenorstemmen imiterer dette *a2* med et taktslags forsinkelse, dvs. fra tekstgentagelsen af "wahrlich", med en i forhold til alten noget ændret udfyldning af den punkterede fjerdedel, men til gengæld med en langt hen ad vejen nodetro relation til sopranstemmens *frase a1*:

grafik 3: *frase a2*, alt: 1,1-2,1 og tenor: 1,2-2,2.

Inddrager man hele det lille kors begrænsede tidshorisont, udbygges den imitationsstruktur, vi her har kortlagt. Mest tydelig er sopranstemmens varierede gentagelse af dens egen melodirytme i den første takt. Igen med en punkteret fjerdedel som det absolutte tyngdepunkt udfolder sopranstemmen således fra 2.1 til 3.1 en melodirytme, *a3*, som er tydeligt beslægtet med melodirytmen i *a1*. Og denne melodirytme findes, som det fremgår, ufuldendt imiteret i tenorstemmen med et taktslags forsinkelse:

grafik 4: melodirytme a3, sopran: 2,1-3,1 og (forkortet) tenor: 2,2-3,1.



På mikroplanet rummer den korte sats endnu flere identiteter og imitationer mellem stemmerne. Definerer man - løst - en *kurve b* som en trinvis bevægelse op til *Ab* efterfulgt af en ligeledes trinvis bevægelse ned fra denne højtone, ja så er forekomsterne af denne melodiske kurve utallige. Og definerer man tilsvarende løst en *kurve c* som et opadgående kvart- eller sekstspring (til *Db* eller *F*), ofte (men ikke hver gang) efterfulgt af en trinvis bevægelse ned fra denne højtone, ja så er forekomsterne af også denne kurve mangfoldige:

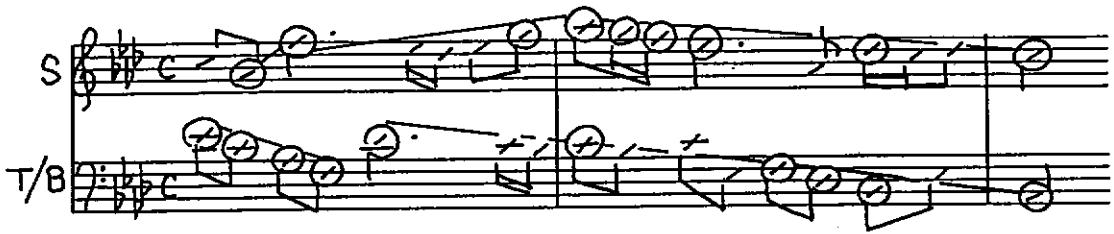
grafik 5: *kurve b*: alt omkring 1,2 / tenor omkring 1,4 / sopran omkring 2,1 / tenor omkring 2,3 (når man ser bort fra nedoktaveringen af det *Ab*, tenorerne her er på vej op til) og *kurve c*: sopran omkring 1,2 / tenor og bas omkring 1,3 / alt omkring 2,1 / sopran omkring 2,4.

Bachs økonomisering med de melodiske og melodirytmske bevægelsesmønstre i stemmerne er således alt i alt slående. De fire korstemmers ialt 67 nodeklatter dokumenterer med andre ord en musikalsk vævning, hvor de melodiske tråde er trukket uhyre tæt på hinanden - både horisontalt og vertikalt.

Et særligt bevægelsesmønster afslører sig ved en fokusering på yderstemmerne alene. Ser man således på nodeafbildningen af disse stemmer, ja så øjner man soprans stemmens hvælvede forløb og basstemmens (på første taktslag tenorstemmens) groft sagt nedadgående forløb:



grafik 6: yderstemmernes konturer.



Resultatet af disse yderstemmekonturer, tilføjet mellemstemmernes udfyldende funktion, er en gradvis udvidelse af korklangens rum - en udvidelse, der også lader sig dokumentere gennem en udmåling af ambitustallene mellem de yderst klingende stemmer (inden for første taktslag sopran og tenor, derefter sopran og bas):

grafik 7: talværdier for intervalafstanden mellem de yderst klingende korstemmer.

taktid	1,1	og	1,2	og	1,3	og	1,4	og
ambitus	6	6	13	15	10	9 - 8	9	12-13

2,1	og	2,2	og	2,3	og	2,4	og	3,1
13	13-12	10	15	14	12	17-16	14	17

Tabellen ovenfor gør det tydeligt, hvad der også svarer til den klanglige oplevelse, at udvidelsen af klangrummet forløber i groft sagt to etaper: den første, forudgribende etape til og med sopranstemmens spring op til *F* på 1,2 - og den anden meget længere etape startende fra basstemmens højeste tone *Db* på 1,3.

Og samtidig åbenbarer enhver klingende realisation af det lille kor - forudsat legatofrasering og korisk vejtrækning - en klangskønhed, som utvivlsomt har udgjort en af Bachs hensigter bag akkurat denne disponering af korets ambitus.

Medvirkende til denne klangskønhed er også satsens harmoniske anlæg, en roligt hvilende harmonik baseret på en kæde af tre indbyrdes overlappende *Ab*-durkadencer: fra 1.1 til 2.1, fra 2.1 til 2.2 og fra 2.2 til 3.1.

grafik 8: satsens harmoniske forløb, analyseret med inddragelse af continuo-basstemmen.

taktid	1,1	og	1,2	og	1,3	og	1,4	og
<i>Ab</i> -dur	<i>T</i> <sub>3</sub>		<i>Taf</i> <sub>3</sub>	<i>Taf</i>	<i>S</i>	<i>D</i> <sub>7</sub>		<i>D</i> <sub>ufuldk</sub>

2,1	og	2,2	og	2,3	og	2,4	og	3,1
<i>T</i> <sub>3</sub>	<i>D</i> <sub>ufuldk</sub>	<i>T</i> <sub>3</sub>	<i>S</i> - <i>D</i>	<i>S</i> <sub>3</sub>	<i>S</i>	<i>S</i> <sub>6</sub>	<i>D</i> <sup>7</sup>	<i>T</i>

\*\*\*

Ad Musica! Til den klingende realisation og reception. Afgørende for denne er i høj grad udstrækningen af det tidsrum, hvori Bachs kortfattede, koriske stemmevæv klangligt folder sig ud. Som komposition foreligger de 9 taktslag en gang for alle, i og med at Bach i 1729 har dokumenteret sine musikalske intentioner ved at fylde noder på dem. Men Bachs partitur rummer ingen angivelse af tempo. Og som musik betragtet (dvs. hørt!) er der en verden til forskel mellem de fonografiske dokumentationer hos f.eks. Nikolaus Harnoncourt<sup>(14)</sup> og Karl Richter<sup>(15)</sup> - en forskel, der først og fremmest baserer sig på det musikalsk-tidslige, altså på tempovalget og fraseringen.

Et område for tempovalget giver sig selv, for så vidt som Bachs nodemanuskript som nævnt dokumenterer intentionen om en gradvis udvidelse af det klanglige rum, en gradvis udfoldet korisk klangskønhed. Denne intention lader sig nemlig kun realisere gennem en legatopræget udfoldelse af et mere eller mindre "langsomt" tempo. Men igen: Mellem mere "langsomt" og mindre "langsomt" kan der - som jeg vil forsøge at illustrere det - være stor og i musikalsk henseende helt afgørende forskel.

Harnoncourt vælger, hvad man kun kan betegne som et meget langsomt tempo. CD-indlægget angiver en duration for det lille kor på 25 sekunder, og de 9 taktslag udviser således et gennemsnitligt pulstal på knap 22 ( $9 : 25 \times 60 = 21,6$ ). Den talværdi findes ikke på de gode, gamle, mekaniske metronomer, der som regel bundes med tallet 40, og det siger da også sig selv, at Harnoncourt med sine 25 sekunder flytter pulsfornemmelsen bort fra fjerdedelene og over til ottendedelene og endda forvalter disse ottendedele inden for den langsomme ende af spillerummet for en largo-opfattelse.

Det lyder selvfølgelig umiddelbart ekstremt: 25 sekunder til 9 fjerdedele. Men musikken, som Harnoncourt kalder frem med denne timing, lyder på ingen måde ekstrem i sit tempovalg, og Harnoncourts realisation er på dette punkt da heller ikke noget vovestykke. Harnoncourt gør med det lille kor, hvad han er blevet fortalt af forudgående generationers opførelsespraksis. Og han gør det i fuld overensstemmelse med den tempoangivelse, som så at sige findes skjult mellem nodelinierne i Bachs partitur.

Vovestykket findes derimod i Karl Richters indspilning, og det belønnes med en musikalsk udsagnskraft, som næppe opnås andre steder end hos ham. Richter har haft samme nodeforlæg i hænderne som Harnoncourt, og Bachs værk, det musikalske idegrundlag, er et og samme. Men musikken, altså det hørte, er noget andet hos Richter end hos Harnoncourt. Sætter man tal på, ligner det i første omgang noget af en "musikalsk sportspræstation": De 9 fjerdedele har hos Richter en duration på godt 60 sekunder! Og de enkelte fjerdedele har udstrækninger på mellem 5.5 og 10 sekunder! Metronomtallet 9, som er gjort til denne artikels larmende overskrift, er altså det ugendrivelige facit af en simpel udregning - og vel at mærke et godt stykke under det halve af Harnoncourts metronomt. Men det er også en absurditet: Metronomtallet 9 har som betegnelse stort set ingen udsagnskraft i forhold til den musikalske virkelighed hos Richter.

For det første er afvigelserne til begge sider fra de gennemsnitligt knap 7 sekunders levetid pr. fjerdedel ( $60 : 9$ ) meget store og procentuelt betydeligt større end de tilsvarende afvigelser hos Harnoncourt fra hans gennemsnit på knap 3 sekunder ( $25 : 9$ ). Og ligesom man ikke møder den statistiske gennemsnitsdansker i levende live, findes den gennemsnitlige 7-sekunders-fjerdedel heller ikke i et eneste eksemplar i Richters realisation af de 9 taktslag.

Og for det andet er Richters realisation - det ligger allerede i ovenstående - præget af et rubato og en bredde, der *tenderer mod* at ophæve overhovedet det metronomiske i

musikken. Det sker naturligvis ikke! Pulsslagene i det klanglige forløb lader sig nemt lokalisere. Og de lokaliserer sig uvilkårligt, hvadenten man lytter efter en ottendedelspuls eller en fjerdedelspuls, og uden at lytterindstillingen behøver at være specielt analytisk eller detektivisk. Men omvendt er det et karakteristikum ved formodentlig enhver gennemlytning af Richters 60 sekunder, at oplevelsen af puls fylder relativt langt mindre i den samlede musikalske topografi, end det er tilfældet ved en gennemlytning af Harnoncourts mere end dobbelt så hurtige udgave. Den musikalske erindring om de netop gennemlevede 9 (eller 18) pulsslag vil være fuldt intakt oven på Harnoncourts 25 sekunder. Oven på Richters hele minut, derimod, vil samme erindring være aldeles diffus og meget vanskelig at rekonstruere. Og til gengæld vil oplevelsen af en bredt strømmende klangfylde stå tilsvarende stærkere i vort indre musikalske landskab.

grafik 9: Richters tempovalg og rubatoformning skal høres, ikke ses, men alligevel: Som det er illustreret i skemaet nedenfor, er hovedlinierne i Richters udformning (a) en bredt anlagt indføring i satsen, (b) derefter et næsten umærkeligt øget tempo, (c) et moderat ritardando ved slutningen af første takt, (d) et a tempo straks fra starten af anden takt, (e) fra midten af denne et ekstremt ritardando henover taktens sidste halvdel og (f) en bredt anlagt slutklang på det afsluttende 1-slag:

takttid	1,1	1,2	1,3	1,4	2,1	2,2	2,3	2,4	3,1
klokketid	6	5.5	5.5	6	5.5	5.5	6.5	10	10
	sek	sek	sek	sek	sek	sek	sek	sek	sek

Oplevelsen af den næsten trinløst strømmende og bredt udstrakte klanglige bevægelse er hos Richter forstærket af andre parametre end det ekstreme tempovalg:

For det første et konvekst forment, dynamisk forløb, som placerer det dynamiske toppunkt sammenfaldende med sopranernes melodiske toppunkt på 2,1, og som med sin perfekte og fuldstændigt ubrudte, lydlige bueform vil få enhver broingeniør til at blegne af misundelse.

For det andet en helt optimal klanglig sammensmeltning af de 4 korstemmer, som Harnoncourt med den noget kropsløse, diskante klang fra hans drengesopraner og drengalder ikke gi'r sig samme mulighed for at opnå.

Og for det tredje et legato, som er ren hokus pokus: Der høres ikke gennem Richters hele minut en eneste vejrtrækning i koret. Og "snyderiet" bag denne tryllekunst kan kun være en omhyggeligt tilrettelagt fordeling af uohørlige, individuelle vejrtrækninger. Hos Harnoncourt er det med hans langt kortere duration selvfølgelig en mere taknemmelig opgave at opnå et tilsvarende legato; men det er faktisk et særpræg ved hans realisation, at han et enkelt sted fraviger denne legato-intention ved at placere en cæsur mellem første og andet taktslag. Begrundelsen herfor kan kun være et ønske om at understrege den gentagelse af det indledende "wahrlich", der optræder hos tenorer og basser på 2-slaget (altså umiddelbart efter Harnoncourts cæsur); men omkostningerne er store: Sopranernes melodiopbygning op til toppunktet på 2,1 klippes over kort efter starten - dels med den effekt, at ekspressiviteten i sopranernes opadgående sekstspring *Ab-F* glipper, og yderligere med den effekt, at imitationsforbindelsen mellem sopranlinien fra 1,1 til 2,1 og f.eks. baslinien fra 1,2 til 2,2 (se grafik 2) undviger den lyttende opmærksomhed.

Før vi inden længe kan nærme os den særlige musikalske udsagnskraft, som jeg indtil videre postulerende har tillagt Richters håndtering af de 9 taktslag, skal en sidste, men afgørende mellemregning gøres med:

Det er et påfaldende karaktertræk ved Bachs harmonisering (se grafik 8), at satsen i kraft af continuobassens indledende C, som ligger overbundet fra slutningen på det forudgående evangelistrecitativ, netop *ikke* indledes med en tonika i grundstilling, men med en tonikasekstakkord. Og det er lige så påfaldende, at den tonika i grundstilling, som således er fraveget ved starten af satsen, også fraviges - til fordel for tonikasekstakkorder og tonikaafledninger - i det videre harmoniske forløb helt hen til slutklangen på takttiden 3,1.

Hvad Bach har udvirket, og hvad *værket* derfor indebærer, er således en "ventetid" forud for den hvilende grundstillingsakkord, beløbende sig til de første 8 af de 9 taktslag. Og det er, hvad det er. Men for *den hørte musik* udgør det en endda meget voldsom forskel, om denne "ventetid" udfolder sig som knap 20 eller som fulde 50 sekunder! De 50 sekunder hos Richter bliver netop til ventetid - uden anførselstegn - og den musikalske forventning om en tonika i grundstilling er foran Richters slutklang helt anderledes ophobet, end det er tilfældet hos Harnoncourt.

Baggrunden herfor er den udprægede forskel i det musikalske perspektiv, hvori man hører en *tonikaakkord* og en *tonikasekstakkord*. Sidstnævnte opleves som udadrettet, som søgende væk fra tonikaens hjemsted, først og fremmest i kraft af en art ledetonespænding i den dybest klingende terts hen mod subdominantens grundtone (jfr. bevægelsen C-Db i continuobassen inden for taktslaget 2,2).<sup>(16)</sup> Og omvendt forlener kun grundstillingen uforbeholdent tonikafunktionen med dens afrundende, hvilende og netop ikke videresøgende karakter.

Hos Harnoncourt skaber sammenkoblingen forud for slutklangen af en takttid på 8 fjerdedele og en klokketid på knap 20 sekunder så at sige et naturligt musikalsk åndedrag. Men hos Richter fornemmes de 50 sekunder, der går forud for slutklangen, som et uendelig langt harmonisk svæv uden mellemlandinge.

Og den lyttende forventning om en tonikalanding kan endda ophobes i en sådan grad undervejs, at det efter de første 30-35 sekunder reelt opleves som overraskende(!), at korstemmerne og den harmonik, de fremkalder, *ikke* lægger an til "nødlanding" allerede på takttiden 2,4!

grafik 10: Den musikalske forventning om en kadencering allerede på takttiden 2,4 kan med en lidt ufuldstændig nodegrafik fremstilles, som det er gjort her. Forventningen rummer en vis portion musikalsk "fornuft", først og fremmest i kraft af den trinvis nedadgående og dermed afrundende linieføring i sopranstemmen. Omvendt er den aldeles "ufornuftig" derved, at den indebærer en placering af slutklangen på en ubetonet takttid. Men når forventningen - trods dette brud på alle Bach-lyttevaner og satsnormer - alligevel kan dukke op, skyldes det jo netop det tonika-forventningspres og den nedtoning af musikkens metriske element (herunder af betoningsforskelle mellem fjerdedelene), som Richters ekstreme tidsdimensionering har skabt.

Hvad der kan opleves hos Richter er med andre ord en helt særegen håndtering af de ganske få taktslag. Gennem det hele minut og dets lange harmoniske svæv skabes fornemmelsen af *tilbageholdelse* af den naturlige harmoniske slutfunktion. Tiden løftes af

hængslerne. Man oplever et tilbageholdt musikalsk åndedræt, en udsættelse af den harmoniske udånding. Og man oplever dermed uvilkårligt en tilstand af samme art, som når en pludselig og chokagtig erkendelse sætter åndedrættet og hele kroppen i stå, mens erkendelsen langsomt og med besvær bundfælder sig!

Det er akkurat denne symbolkraft, som er særegen for Richters håndtering af den lille korsats. Hans musikalske timing, det hele minuts udsættelse af det niende og afsluttende, tonikabærende taktslag, nedtoningen af det metriske til fordel for fordybelsen i musikkens klanglige element - altsammen bidrager netop til fornemmelsen af, at kroppen går i stå og så at sige udlåner alle ressourcer til sindet og til en bundfældelse, der ta'r sin tid, af denne overrumplende tanke: at "wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!"

\*\*\*

Musik er det, vi hører, hverken mere eller mindre. Det udgjorde indgangen til denne artikel at fremhæve denne banale adskillelse af bevidsthed og materie, in casu af musik og musiks ydre foranledning. Og det skal også udgøre dens afslutning: Musik udspiller sig bag indersiden af trommehinderne - hos vi, der lytter, hos udøverne og hos komponisterne. Uden for trommehinderne, uden for vores sanseapparat og vores bevidsthed, findes luftsvingninger, højtalere, musikinstrumenter, stemmebånd, noder..., men ikke en tone! Som det fremgår, har jeg ved analysearbejdet i denne artikel helt forsøgsvis efterstræbt at demonstrere en analyseform, der tager det alvorligt, at musik netop er det hørte. Jeg har således forsøgt at håndtere en relativt skarp skellen mellem *ad fontes*: en kompositionsanalyse, hvor partituret er adgangskortet til den klanglige forestillingsverden bag et værk og til dets kompositoriske anlæg, og - som denne kompositionsanalyses overbygning - *ad musica*: en egentlig musikanalyse, forstået som en udforskning af den klingende realisation og reception.

For mit indre øre hører jeg allerede indvendingerne mod overhovedet at forsøge på det sidstnævnte - f.eks. den indvending, at ikke kun realisationerne (f.eks. Harnoncourts og Richters Bach-realisationer) er forskellige, men at også receptionerne er det, at lytteindstillingen og udbyttet af lytningen er forskellig fra individ til individ. Det hørte afhænger af ørerne, der hører. Synspunktet har jo stor ret, men peger i mine øjne mere på en udfordring end på en hindring. Det er et dilemma, der er dybt rodfæstet i vort fag, at vi på *det metodiske område* gerne vil håndhæve samme videnskabelige *objektivitet*, som på andre mere hvidkitlede fag håndhæves med mindst syv decimaler, mens vi omvendt - om vi nu kan li' det eller ej - er og bliver fagfolk inden for et *genstandsområde*, der er gjort af et *subjektivt* stof. Konfronteret med dette dilemma har vi groft sagt tre muligheder.

Den ene mulighed er at tilskære fagets genstandsområde og indrette det som et alt for taknemmeligt offer for alene de objektive metoder. Sat på spidsen indebærer denne mulighed, at faget kommer til at rumme netop alt andet end selve det musikalske fænomen, virkekraften her og nu på vore sanser, bevidsthed og eftertanke af ny og gammel musik. Tilbage efter en sådan tilskæring står så udforskningen af ikke vores egen, men af komponisternes klanglige forestillingsverden - via den begrænsede adgang, vi har til denne forestillingsverden, gennem de overleverede nodedokumentationer. Tilbage står yderligere de teoretiske overbygninger hertil, dvs. først og fremmest satslæredisciplinerne. Og tilbage står endelig en mere eller mindre omfattende, additiv ordning af "udenomsbeskæftigelser" som musikhistorie, musikfilosofi, musiksociologi, musiketnologi, musikteknologi...

Den anden diametralt modsatte mulighed er lige så lidet attraktiv, nemlig ofringen af enhver metodebevidsthed på den subjektive vilkårligheds alter, den evige hvile i madraslytningens uhellige haller og på weekendseminarerne for tydninger af den musikledsagede dagdrøm.

Den tredje mulighed, som denne artikel gerne skulle demonstrere og forsvare, har Peter Bastian formuleret som bestræbelsen på - med stor forsigtighed - at flytte metodeobjektivitetens hegnsplæ længere og længere ind i de subjektive landområder. Balancegangen i forhold til det ovenfor beskrevne dilemma må være at tage det alvorligt, at det absolutte midtpunkt i vores fag er musikken selv,<sup>(17)</sup> at acceptere, at musikken selv består i det subjektivt sansede og tilegnede, at tro på, at dette subjektive i vid udstrækning er intersubjektivt og altså ikke uden videre individuelt og vilkårligt, og endelig stædigt at udforske og beskrive dette subjektive med midler og beskrivelsesmåder, som vi til stadighed udvider og forbedrer.

*"Tilgangen til et foreliggende musikværks mening er [...] vor oplevelse, fordi det er musikværkets bestemmelse at blive oplevet. [...] Ved sin forfinede evne til at artikulere og kommunikere menneskelige livsytninger (følelse, bevidsthed, erfaring) udfordrer musikken konstant vor evne til at opleve og - sin begrebsløse sproglighed til trods - også vor evne til at tænke os om."*

Orla Vinther<sup>(18)</sup>

- 1) Ingmar Bengtsson: "Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen", i "Musik - oplevelse, analyse og formidling", Edition Egtved, Egtved 1988.
- 2) "Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik." Eduard Hanslick: "Vom Musikalisch-Schönen", Wien 1854.
- 3) Peter Bastian: "Ind i musikken", Gyldendal & Publimus, København og Århus 1987.
- 4) Eduard Hanslick: "Vom Musikalisch-Schönen", Wien 1854.
- 5) Sammesteds.
- 6) Sammesteds.
- 7) Eksemplet på denne rationalistiske håndtering af forholdet mellem følelse og musik er hentet fra Johann Matthesons "Der vollkommene Capellmeister", 1739.
- 8) Hugo Riemann: "Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'" i "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", 1914-15.
- 9) Peter Bastian: "Ind i musikken", Gyldendal & Publimus, København og Århus 1987.
- 10) Hanne Tofte Jespersen: "Oplevelse og analyse", i "Musik og Forskning", 1987-88, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, 1988.
- 11) Roman Ingarden: "Untersuchungen zur Ontologie der Kunst", 1. hoveddel: "Das Musikwerk", Tübingen 1962 (publiceret på polsk i 1933). Se også Finn Benestads ret fyldige referat i "Musikk og Tanke", Norsk Aschehoug, Oslo 1976.
- 12) Som nodekilde er anvendt "Neue Ausgabe sämtlicher Werke", udgivet af Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen og Bach-Archiv Leipzig, Bärenreiter Kassel/Basel/Tours/London 1972.
- 13) Det korte turbakor er hos Bach tonesat for de to medvirkende blandede kor ("Due chori in unisono"). Instrumentalt medvirker, som angivet, orgel-continuo. Og endelig, hvad jeg ikke har medtaget her, er korstemmerne instrumentalt forstærkede: soprannerne af Oboe I og Violino I, alterne af Oboe II og Violino II og tenorerne af Viola. Bachs nodemanuskript benytter tre faste b'er

af praktiske hensyn til tonaliteten i det evangelistrecitativ, der følger umiddelbart efter. Men da det korte turbakor umiskendeligt har Ab-dur som sin tonalitet, har jeg her valgt at notere det med Abdurs fire faste b'er.

- 14) Nikolaus Harnoncourts indspilning med drengestemmer fra Regensburger Domchor, med herrestemmer fra King's College Choir og med Concentus musicus Wien blev pladeudgivet i 1971 og CD-udgivet i 1987 gennem TELDEC Schallplatten, Hamburg.
- 15) Karl Richters indspilning med Münchener Bach-Chor og Münchener Bach-Orchester fandt sted i 1979 og blev pladeudgivet i 1980 og CD-udgivet i 1984 gennem Polydor International, Hamburg.
- 16) Det er formodentlig p.g.a. denne perceptionsmæssige valeur, at det bl.a. på Bachs tid har været en konvention at indlede recitativene - med deres dramatisk og fortælleteknisk fremadrettede præg - med netop tonikasekstakkorder og ikke med tonikaakkorder i grundstilling.
- 17) Min opfattelse af, at musikfagets absolutte midtpunkt er eller bør være selve det oplevede musikalske fænomen og altså ikke (som Riemann og også Dahlhaus opfatter det) nodeteksten, har konsekvenser for også min opfattelse af den øvrige møblering af det musikvidenskabelige arbejdsrum. For det første er al snak om, at beskæftigelsen med den rytmisk-improvisatoriske musik *helt fundamentalt* kræver andre videnskabelige tilgange end den traditionelle partitur-musikbeskæftigelse, noget vrøvl. Al musik er for øret, uanset om der foreligger et partitur eller ej. Deri ligger selve musikkens bestemmelse. Og al musikvidenskab har eller bør have det hørte som det primære område og tonernes omsættelse til noder som et ekstra studieobjekt, der sommetider foreligger, sommetider ikke foreligger. Retterne på menuen og indtagelsen af dem må være vigtigere end opskrifterne. For det andet: Stilhistoriske, socialhistoriske og teknologihistoriske vilkår for musikalske ideers udfangelse og for musiks akustiske tilblivelse er endda hyperinteressante. Men de er det først og fremmest i det omfang, disse vilkår er musikalsk hørbare! Og i en sideordnet arbejdsdeling, hvor musikkens stilhistorie, socialhistorie, teknologihistorie mm. selvstændiggøres og bedrives i indbyrdes isolation, tabes dette relevanskriterium ofte på gulvet. Derfor er en antipositivisme à la Adorno stadig aktuel: Socialhistorien bør ikke begrænse sig til musikkens placering i samfundet, men sigte mod samfundets hørbarhed i musikken! Og teknologihistorien bør ikke begrænse sig til teknologierne og til musikkens nyttiggørelse af dem, men sigte mod teknologiernes hørbarhed i musikken!
- 18) Fra forordet til Orla Vinther: "Musikalsk analyse", Edition Egtved, Egtved 1992.