

SØREN MØLLER SØRENSEN

Musens kammerpige

Musikteori mellem følelsesæstetik, klanglære og retorik.

J.G. Sulzer, J.N. Forkel og H. Chr. Koch.

Den musikalske kritik giver såvel kunstner som liebhaver betragtelige fordele. For kunstneren er den en tro rådgiverinde. Den leder ham ind i det for hans kræfter passende område. Den udvælger for ham blandt samtlige kunstmidler de bedste og mest hensigtsmæssige, som han må betjene sig af for sine forskellige formål. Den sikrer ham mod overtrædelse af de forskrifter, der er begrundet i vores følelsers og vor kunsts natur. Og den er overhovedet, som Pope har udtrykt det, hans muses kammerpige, ved hvis hjælp hun bliver skønnere og større kærlighed værdig. Den lærer liebhaveren ad hvilke veje, han bør opsøge kunsten, nyde den og beundre den med fornuft. Den fordobler den nydelse, han kan forvente af kunsten, og den gør ham i stand til at nyde dens pirringer og skønheder også i hans høje alder, mens den for alle, der blot overlader sig til deres følsomhed uden at spørge fornuften til råds, blot er et tidsfordriv, som kun kan være til fornøjelse i ungdommen, mens fantasiens varme endnu består. Smagen for musik, siger Home, er en plante, der naturligt vokser af mangel en jord, men næppe noget sted vokser til fuldkommenhed uden pasning og pleje. Med kunst kan den drives til større skønhed, og ved behørig omhu kan den forbedres meget. Denne kunsts omhyggelige vogterinde er frem for noget kritikken, der er de forskrifter, der er begrundet på kendskab til de menneskelige følelsers natur og til kunsten.¹

Johann Nikolaj Forkel var omkring de fyre år, da han i 1788 lod disse linjer om musikteoriens anvendelse i den musikalske kritik trykke i sin *Allgemeine Geschichte der Musik*. Den citerede paragraf forekommer hen mod slutningen af værkets indledning, der udgør et lille men stofrigt musikteoretisk kompendium, og som Forkel selv betragtede som "et forsøg over tonekunstens metafysik"². Det citerede præsenterer i sammentrængt form de intellektuelle og moralske værdier, som denne midaldrende tyske musikforsker holdt i hævd. Vi læser om en musikkritik, der har ret og pligt til at anviser kunstneren den rette vej og advare ham mod overtrædelser af kunsts forskrifter. Vi møder idealet om et konfliktløst samliv mellem følelse og fornuft, der erfares, hvor musikteorien med kritikeren som mellemmand hjælper lytteren til at "beundre ...

1 Johann Nikolaj FORKEL: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd.1. Leipzig: Schwickertscher Verlage. 1788. s. 60. Alle hovedtekstens citater fra de tysksprogede kilder bringes i forfatterens oversættelse.

2 Ibid. s. XV

med fornuft"³. Og vi stifter bekendtskab med den grundforestilling, at musikteoriens forskrifter beror på ret forståede – og a priori samstemte – lovmæssigheder mellem på den ene side menneskets følelsesnatur og på den anden side musikkens og dens akustiske materiales lovmæssigheder.

Allgemeine Geschichte der Musik udkom blot to år før Kants *Kritik der Urteilkraft*, og blot et enkelt årti senere var den tyske romantiks intellektuelle revolte i gang. Forkel skrev således op mod et idehistorisk tidehverv, der havde varige konsekvenser i de nye forestillinger om kunstens autonomi, der udvikledes her, og som skulle komme til at overleve den historiske mentalitet, der fostrede dem, og blive en ideologisk grundpille i den vestlige kulturs kunstinstitution. Efter dette tidehverv blev meget af det, der i Forkels mund var sund og menneskekærlig fornuft, forargelig tale. Den regelpoetik, han repræsenterer, erstattedes af en geniæstetik, og ideen om det unikke og ugentagelige kunstværk og forestillingen om et sorgløst samspil mellem følelse og fornuft i det harmoniske og reglementerede kunstneriske udtryk erstattedes af forestillinger om kunsten som medium for erkendelser hinsides fornuftens rækkevidde.

Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* er en af tre primære kilder til dette arbejde om tysk musikteori det sene 1700-tal. De andre er Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Komposition*⁴ og Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*⁵. Der er tale om allerede nært forbundne kilder. Både Forkel og Koch har betjent sig af Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, og Kochs fortrolighed med Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* bevidnes af hans *Lexicon der Musik* (1802), der f.eks. i opslagene "Grammatik" og "Retorik" overtager Forkels systematik og citerer ham udførligt. De tre kilder er da også fælles om de teoretiske og moralske grundforestillinger, som jeg ovenfor lod Forkel præsentere.

Det er mit arbejdes anliggende at udfolde tre aspekter af disse musikteoretiske arbejders indhold. Jeg præsenterer først en redegørelse for musikteoriens relation til periodens forhandlinger af spørgsmålet om musikkens rolle som følelseskommunikation. Dernæst diskuterer jeg forsøgene på at begrunde musikteoretiske antagelser i tonens eller det akustiske materiales natur. Og endelig præsenterer jeg nogle overvejelser over begrebet 'musikalsk retorik', der i den undersøgte litteratur bl.a. kan henvise til forsøg på at begribe en musikalsk formdannelse beroende på tematisk og motivisk arbejde ud fra musikkens følelseskommunikative formål. Jeg opfatter disse tre felter som relativt selvstændige teoretiske domæner, og jeg bestræber mig på ikke at tvinge dem sammen, som var de på forhånd samstemte dele bidragende til en homogen historisk udvikling.

Mine kilders stof er sammenbragt, og det er min overbevisning, at man miskender dem og går fejl både af deres historiske forudsætninger og deres historiske virkningspotentialer, når man forbigår dette og udsætter dem for enhedsstiftende historiogra-

3 Forkel citerer Alexander Popes *Essay of Criticism* (1709): "The generous Critic ... taught he world, with reason to admire..." Ibid. s.61

4 Heinrich Christoph KOCH: *Versuch einer Einleitung zur Komposition*, Bd.1-3. Rudolstadt & Leipzig: Adam Friedrich Böhme. 1782-93.

5 Johann Georg SULZER: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: Der Wiedmannsche Buchhandlung, 1792-94 (1771-74). Fotografisk genoptryk. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung. 1970.

fiske greb. Derfor har jeg også gjort mit bedste at undgå at bidrage til en teleologisk historiefortælling, der betragter perioden som en sen fase i en lang udviklingsproces *frem mod* etableringen af en musikalsk autonomiæstetik og en borgerlig musikkultur med det musikalske værk som paradigmatiske centrum, og som pointerer det, der i dette historiske perspektiv repræsenterer det historiske fremskridt. Jeg håber, at mine læsere vil påskønne denne intention, selv om den unægtelig bringer mig i vanskeligheder, for så vidt en væsentlig del af min forforståelse skyldes forskere, der i forskellig grad har anlagt netop dette teleologiske perspektiv. Jeg vedkender mig i den sammenhæng gerne min afhængighed af Carl Dahlhaus, der trods sin bekendelse til musikens og musikforståelsens helt igennem historiske karakter og trods bestræbelserne for at begribe musiktænkningen i dens historiske egenart dog skrev *frem mod* 1800-tallet, værkbegrebet og autonomiæstetikken.

Således er f.eks. min forståelse af periodens forhandlinger af musikkens udtryksskarakter stadig præget af Dahlhaus' redegørelser, der af tegnede *Stand der Diskussion* på dette område i 1960'erne og 1970'erne. I Dahlhaus' perspektiv er musikæstetikken i det sene 1700-tal *stadig* en følelsesæstetik, men en anden følelsesæstetik end den, der knyttede sig til affektlæren. Affektlæren, forudsatte implicit "... en primært genstandsliggørende, objektiverende, opfattelse af musikalske følelseskarakterer"⁶, og den betragtede det kompositoriske arbejde som en rationelt kontrollerbar proces, hvor disse objektivt foreliggende følellestilstande eller affekter blev 'præsenteret' eller 'portrætteret'. Overfor denne *repræsentationsæstetik* stillede han en *udtryksæstetik* i streng forstand, repræsenteret ved skribenter som C.Ph.E. Bach, Daniel Schubart og Herder. Her er der ikke længere tale om gengivelse af objektiverede følellestilstande. Musik forstås som 'naturlige tegn' for menneskeligt følelsesliv – tegn, der strømmer umiddelbart fra det 'bevægede indre' – og musikalsk følelseskommunikation tænkes at opstå, når det følte og umiddelbart musikalsk udtrykte 'finder genklang' hos det lyttende menneske. Hertil knyttede han også et nyt originalitetsbegreb. Den originale komponist skulle ikke længere betragte og portrættere men udtrykke sig i en ny emphatisk forstand: "Kun den, der går tilbage til sig selv og skaber ud af sit eget indre, er 'original'." ⁷ Fra disse betragtninger over "Følelsesæstetikens forvandling" i 1700-tallet går i Dahlhaus' forskellige fremstillinger en tråd videre til romantikkens opgør med følelsesæstetikken og etableringen af 'tonekunstens metafysik'⁸. Denne skal netop ikke forfølges her.

Jeg skal også efter bedste evne undgå at læse mine tekster som kilder til en det musikalske værkbegrebs forhistorie og som vidnesbyrd om en historisk proces frem mod den anerkendelse af den 'fri instrumentalmusik' som musikkens paradigmatiske form, der indgår i 1800-tallets musikalske værksæstetik. Mange af de synspunkter til tidens standende musikæstetiske diskussioner, som vi træffer på i de tre kilder, er blevet læst i et teleologisk perspektiv med værkbegrebet som telos. Det gælder f.eks. i spørgsmålet om rangordningen mellem vokal- og instrumentalmusik. Som vi skal se, er Koch og Forkel

6 Carl DAHLHAUS: *Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag 1986 (1967). s. 29.

7 Ibid. s. 35.

8 Carl DAHLHAUS: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter. 1978. Særligt kapitlet "Gefühlsästhetik und Metaphysik" s.62-80.

uenige i dette spørgsmål. Koch argumenterer overbevisende for den i 1700-tallet dominerende opfattelse, at musik uden ord ikke kan udgøre et fuldgældigt kunstnerisk udtryk⁹, mens Forkel argumenterer lige så overbevisende for det synspunkt, at musikkens udvikling som en sproganalog struktur, netop i kraft af denne sproganalogi, repræsenterer en fuldgældig selvberørende meningssammenhæng¹⁰. Jeg undgår at lade et forestillet historisk mål afgøre hvilke af de to argumentationsgange, der bør interessere os mest.

Også i spørgsmål om det i snævrere forstand musikteoretiske – i spørgsmål om tonesystemets matematiske eller fysiske afledning, om akkordopbygning og sammenhængsstiftende harmoniske kræfter – skriver jeg op mod historiografiske skemaer, der gav form og retorisk overbevisningskraft til de fremstillinger, der introducerede mig til dette forskningsområde. Det gælder f.eks. i spørgsmålet om musikteoretiske konsekvenser af den nye naturvidenskabelige forståelse af tonens fysiske natur, der satte sig igennem sideløbende med udviklingen af akustikken som moderne naturvidenskabelig disciplin. Antik og middelalderlig musikteori tænkte i proportioner, mens 'det moderne Europa' (fra renæssancen) tænker i svingende legemer og afleder tonesystemet fra overtonerækken. Således lærte jeg det først af H.H. Eggebrecht, der i en elegant bevægelse forbandt den 'energetiske' toneforståelse med det nye musikalske udtryksideal, som han så manifesteret i "den musikalske *Sturm und Drang*"¹¹. Mine læsere vil erfare, at det interesserer mig mere, hvordan disse konkurrerende begrundelser kommer til orde i mine kilder, end hvordan de tog sig ud i Eggebrechts olympiske perspektiv.

Historiske materialer af den her undersøgte art viser i mange retninger. De viser frem og tilbage i de kæder af begivenheder, der typisk interesserer historikere, der læser dem som kilder til musikteoretiske deldiscipliners historie: harmonilæren, formllæren osv. Men de viser også ud til siderne eller ud mod de lærdomstraditioner, der former det dannelsesrum, der har produceret dem og som i sin tid reciperede dem.

Dette bringer os tilbage til spørgsmålet om det sammenbragte. Om ikke andet, så fra vores egen, nutidige akademiske verden ved vi, at den logiske sammenhæng og den stærke systematiske udarbejdelse ikke er ene om at bestemme et akademisk arbejds succes og gennemslagskraft. Mange andre faktorer spiller ind, herunder ikke mindst de påberåbte lærdomstraditioners autoritet. Denne dagligdags erfaring kan man passende tage med sig i arbejdet med Sulzer, Forkel og Koch.

I indledningen til første bind af *Versuch* erklærer Koch:

I tonekunstens almene begreb findes der ikke *længere* noget dunkelt, noget uafgjort. Selv der, hvor man tilbagefører alt til naturefterligning, overlader man to-

9 Således f.eks. hos Johann Mattheson. Dahlhaus forklarer: "Instrumentale Musik unterscheidet sich nicht durch ihren Zweck (...) sondern einzig durch ihre Mittel, die geringer sind, so dass sie als die schwierige Kunst erscheint – oder auch als die unvollkommenere." Ibid. s.40.

10 En "... in sich selbst begründete[], zwar sprachanaloge[], aber gerade darum von der Sprache als Text unabhängige[] Musik." Carl DAHLHAUS: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10. Laaber: Laaber Verlag. 1982. s.85, billedtekst.

11 Hans-Heinrich EGGBRECHT: "Musik als Tonsprache" (1961), in: H.H. Eggebrecht: *Musikalisches Denken*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen. 1977. s. 69-112.

nekunsten helt til følelsen. Og sådan er det også. Blandt de skønne kunster er tonekunsten den, der udtrykker følelser gennem forbindelse af toner.¹²

Koch melder sig altså med klar systematisk ambition og ønsker at overbevise os om, at en fuldstændig teoretisk forståelse af tonekunsten er mulig, hvis blot den baseres på den rette erkendelse af musikkens formål og hensigt som følelseskommunikation. Men dette løfte om en systematisk og teoretisk konsistent fremstilling må tages med et gran salt. At give udtryk for en systematisk ambition – og at prætere den indfriet, koste hvad det vil – synes at være en uundværlig del af videnskabsretorikken i den undersøgte litteratur. Og vi yder næppe vores kilder retfærdighed ved ubeset at tage den prætererede sammenhæng for gode varer, som det f.eks. sker hos Nancy Kovaleff Baker i hendes introduktion til en engelsk oversættelse af dele af *Versuch's* andet bind.

Koch's concept of *Urstoff der Musik*, the primary matter of music, was in a sense the *Urstoff* of his theory; the resulting equal and cooperative relationship between melody and harmony informs his teaching at every level of composition. The treatise progresses systematically from the origins of tones, to various types of phrases, to large compositional structures, and all of his instruction is based upon this very one principle. In his aesthetic writings concerning the very purpose of composition, Koch also founded his ideas upon one unifying principle.¹³

Koch deltager som hovedparten af det sene 1700-tals teoretikere i en diskussion om forholdet mellem melodi og harmoni, og han mener at kunne formidle mellem fortalerne for henholdsvis melodiens og harmoniens forrang ved at hævde, at både melodi og harmoni er afledt af overtonespektret, og at striden derfor i en vis forstand er meningsløs. Det er dette argument og den bagvedliggende forestilling om, at både melodi og harmoni manifesterer principper nedlagt i den klingende materie, N.K. Baker henviser til som det enheds- og systemstiftende princip i Kochs lærebog. Men det er forkert at tale om en systematisk progression fra akustik, over almen musiklære til harmoni- og formlære. Der er ikke tale om en sådan gennemført afledning af musikteoretiske regler fra akustiske lovmæssigheder hverken i dette eller i noget andet kendt musikteoretisk værk, og man gør næppe Koch nogen særlig tjeneste ved at forveksle hans ønske om systematik med en fuldbyrdet kendsgerning.

Også musikteoretiske skrifter er i en vis forstand heteroglotte. De taler med forskellige tunger, eller de sammenfører diskurselementer af heterogen historisk oprindelse. Det sker mere eller mindre åbenbart, afhængigt af den pågældende genres krav. Og det kan stå mere eller mindre klart frem afhængigt af betragterens perspektiv. Historikerens distancerede betragtning har her en særlig mulighed og et særligt ansvar for at skabe overblik over de forskellige lærdomstraditioner og traderede tankemønstre, der kommer til orde i de pågældende skrifter, og til at erkende heterogeniteten. En fejlanbragt forestilling om eksistensen af en brudfri systematisk sammenhæng kan være en

12 Koch. *Versuch*, Bd.1, s.3-4

13 Nancy Kovaleff BAKER & Thomas CHRISTENSEN (red.): *Aesthetics and the art of composition in the German Enlightenment. Selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press. 1995. s.115.

alvorlig hindring for forståelse. Det er min egen erfaring fra mange års beskæftigelse med netop disse kilder, at en detaljeret forståelse først er mulig, når stoffets sammenbragte karakter anerkendes. Alt for meget må lades ude af betragtning, hvis man insisterer på at læse det foreliggende som konsistent og systematisk udviklet teori. Denne erfaring danner baggrund for dette arbejde, som altså tilstræber at være solidarisk over for stoffet i dets heterogenitet, og som forhåbentlig vil kunne fungere som en introduktion for læsere, der ønsker selvstændigt at udforske disse værker som musik- og kulturhistoriske vidnesbyrd.

Min fremstilling er også båret af en anden form for solidaritet, som jeg håber mine læsere vil dele med mig. Hans-Georg Gadamer bemærker et sted i sin *Wahrheit und Methode*¹⁴, at grænsen for den type af dialog, der har muligheden for at skabe forståelse i hermeneutisk forstand, er overskredet, hvis du på forhånd har besluttet, at din samtalepartners synspunkt ikke har nogen mulighed for at blive sandhed for dig. I forlængelse af hans argumentation kunne man sige: Hvis du på forhånd har besluttet, at din samtalepartners udsagn er uden gyldighed for dig, fordi du opfatter ham som intellektuelt underlegen, sindssyg eller hildet i en overstået historisk periodes fejltagelser, afskræer du dig fra en dialogisk hermeneutisk tilegnelsesform.¹⁵ Denne tankegang er i slægt med de overvejelser, man har gjort sig over forståelsesbegrebets forskellige aspekter. Mellemmenneskelig forståelse er både et kognitivt, et emotionelt og et etisk anliggende. Det handler om at fatte et budskab, men det handler også om sympati og ikke mindst om accept. Noget af det samme kan læses i N.F.S. Grundtvigs ord: "Og han har aldrig levet / som klog på det er blevet / han ej først havde kær."

Ikke sådan at forstå, at jeg er brændende forelsket i mine 1700-talskollegers akademiske pedanteri. Deres teoretiske konklusioner interesserer mig kun mådeligt, og deres tunge teoretiske stil bør være mig et eksempel til afskrækkelse. *Men det, de skriver om, finder jeg yderst interessant*, og det er min oplevelse at nærlæsninger, der ikke alt for hårdnakket fastholder deres egen synsvinkel men i stedet forsøger at fremanalysere den i teksten anlagte, kan anvise muligheder for dialog, som af forskellige grunde er blevet fortrængt eller gemt af vejen. Således finder jeg det fortsat interessant at diskutere musikalsk form i det kommunikationsperspektiv, som de retorisk inspirerede formteorier hos Forkel og Koch anlægger. Jeg finder det fortsat interessant at diskutere de sammenhænge, der måtte være mellem musikalsk struktur og musikalsk erfaring og mediets akustiske beskaffenhed. Og ikke mindst interesserer jeg mig for de spørgsmål om musikkens etiske mission, der er til diskussion i mine kilders mere abstrakte overvejelser over musikkens væsen og bestemmelse inden for det udtryksæstetiske paradigme. I dette sidste er der måske et element af trods. Netop oplysningsæstetikens lære om kunstens forpligtelser som et middel til følelselivets harmoniske dannelse og den dertil knyttede mådeholdsæstetik har været genstand for foragt og latterliggørelse. For eksempel fandt de efterfølgende

14 Hans-Georg GADAMER: *Gesammelte Werke I*. Tübingen: J.B.C. Mohr (Paul Siebeck). 1986. (= *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960), s.308.

15 Gadamer eksemplificerer med "Das Prüfungsgespräch" og "bestimmte Formen der ärztlichen Gesprächsführung", *ibid.* s.308.

romantiske generationer, at den slavebandt kunsten i pædagogikkens og samfundsnyttens tjeneste og beskar dens metafysiske vingefang. Meget er siden hen sagt om dette. Måske dog for sjældent, at kunstnerisk erfaring jo dog former og danner os, og at oplysningstidens musikteoretikere har blandet sig i diskussionen af dette emne med stemmer, der fortjener at blive hørt.

Tre kilder. Tre genrer.

Som sagt er mine tre kilder omtrent samtidige og nært forbundne. Men de tilhører tre forskellige faglitterære genrer. Johann Nikolaj Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* og Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung in der Komposition* er, som titlerne angiver, henholdsvis en musikhistorie og en kompositions lærebog. Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* er derimod ikke, hvad en nutidig læser ville forvente at finde under denne titel. Der er ikke tale om et i vor forstand teoretisk værk. Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* er en encyklopædi, et stort og i sin tid meget udbredt kunstleksikon.

Johann Nikolaj Forkel (1749-1818) er en central skikkelse i tysk musikvidenskabs historie. Han samlede i én person den vifte af færdigheder, der blev disciplinens grundelementer, da den i 1800-tallet institutionaliseredes som universitetsfag ved tyske universiteter. Forkel spillede tasteinstrumenter på professionelt niveau, komponerede, og besad embeder i musiklivet, herunder embedet som musikdirektør ved universitetet i Göttingen. Hans produktion som musikforsker omfatter værker inden for musikteori og musikhistorie – herunder personalhistorie baseret på arkivstudier – og musikalsk editionsarbejde. Han er blandt andet kendt for sin biografi over J.S. Bach og for sin musikfilologiske indsats som en af hovedmændene bag serien *Geschichte der Musik in Denkmälern von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, der kom til at danne forbillede for senere udgivelser af gammel musik i såkaldte monumentudgaver. Forkel var også en værdig repræsentant for den konservatisme, som ofte har præget musikvidenskaben. J.S. Bachs musik var for ham det højeste, musikken kunne nå. Sin samtid betragtede han med skepsis. Hans *Allgemeine Geschichte der Musik* er et forholdsvis tidligt værk i hans produktion. Det er konciperet som et stykke universalhistorie i den universalhistoriske ånd, der herskede ved universitet i Göttingen, og som blandt andet næredes ved indflydelse fra England. Forkel har kendt både J. Hawkins *General History of the Science and Practice of Music* (1776) og Charles Burneys *General History of Music* (1776). Det universalhistoriske perspektiv indebar for Forkel både en bestræbelse på at beskrive hele musikkens historie fra tidligste tider til hans samtids og en forpligtelse til at forstå musikken i dens kulturelle kontekster. Men man skal ikke tro, at dette sidste indebar et kulturelrelativistisk perspektiv:

Den, der vil udgrunde den gamle musiks sande beskaffenhed, må sandelig (...) kun sjældent følge efterretningerne, således som de er givet os selv fra antikens mest troværdige historieskrivere, men må som vejviser vælge sig sæderne, den borgerlige tilstand, kundskaber til andre kunster og videnskaber hos det

folk, om hvis musik der er tale, og endelig og frem for alt kunstens natur. Kun på denne måde vil han være i stand til at skille det sande fra det falske i efterretningerne og kun anse det for troværdigt, som stemmer overens med kunstens natur, med sæderne, med de borgerlige forhold og med andre kundskaber og kunster...¹⁶

Dette metodiske credo viser i forskellige retninger. Dels mod en form for kildekritik, hvor forståelsen af den historiske kontekst skaber grundlaget for et kritisk blik på den historiske efterretnings troværdighed. Dels mod en teoretisk position, som vi uden at krænke forfatteren kan kalde 'metafysisk'. For at kunne forstå, 'hvordan det egentlig var' med musikken i fortiden, må vi ifølge Forkel først vide, hvad musik 'i det hele taget er'. Hans historieskrivning forudsætter altså en form for apriorisk viden om det undersøgte, og det er denne ifølge sagens natur ahistoriske viden, der giver de afgørende kriterier for vores kritiske vurdering af fortidens historieskrivning. Indledningen til *Allgemeine Geschichte der Musik*, meddeler på 68 sider det musikteoretiske stof, som Forkel har skønnet nødvendigt i denne sammenhæng. Jeg har allerede nævnt, at Forkel selv kaldte den "et forsøg over tonekunstens metafysik"¹⁷ Det er denne indledning, jeg har nærlæst som en af kilderne til dette arbejde.

Heinrich Christoph Koch (1749-1816) var blot 33 år gammel, da første bind af hans *Versuch einer Anleitung zur Komposition* udkom i 1782. Han var på det tidspunkt godt på vej i en traditionel musikerkarriere i byen Rudolstadt, der er hovedstaden i fyrstendømmet Scharzburg-Rudolstadt i Thüringen. Karrieren havde indtil da ført ham til en stilling som kammermusiker i det fyrstelige kapel, hvor han som violinist spillede til sin død. Han komponerede også. Ingen værker er overleveret, men det er sandsynligt, at en del af musikeksemplerne i hans kompositions-lærebog er fra hans hånd. Når vi kender ham i dag, skyldes det hans aktiviteter som musikskribent. Først og fremmest *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, men også hans *Musikalische Lexikon* (1802), der vandt stor udbredelse. De tre bind af *Versuch einer Anleitung zur Komposition* modsvarer i grove træk, hvad vi i dag ville kalde en harmonilære, en melodilære og en formlære, om end vi skal være forsigtige med de anakronistiske aspekter særligt af det sidste af disse tre begreber.

Versuch einer Anleitung zur Komposition er som titlen angiver først og fremmest en lærebog i komposition. I Kochs oprindelige plan for værket er den koncentreret om det, Koch kalder "kunstens mekaniske regler",¹⁸ dvs. de kompositoriske håndværksregler. Spørgsmål om musikkens 'hensigt' og 'indre beskaffenhed' – det vil sige almene og mere abstrakte kunstteoretiske og æstetiske spørgsmål – var i det første udkast tiltænkt en mere beskeden rolle. Men åbenbart er Kochs interesse for at forbinde de kompositoriske håndværksregler med æstetiske overvejelser vokset, efterhånden som arbejdet skred frem. Eller måske er han under sit arbejde stødt på nye muligheder for at skabe

16 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s. VIII

17 Ibid. s. XV

18 Koch. *Versuch*, Bd.2, s.6

en sådan forbindelse. I hvert fald meddeler han i forord og indledning til andet bind, at han har besluttet at afgive fra den i første bind meddelte plan for værket. En "nærmere anvendelse af nogle af de skønne videnskabers almene regler på satskunsten"¹⁹, der først var tiltænkt en beskeden placering i et tillæg efter bind 2's redegørelser for melodilærens "mekaniske regler", flyttes og udvides til en selvstændig første del af bind 2, der over 134 sider forsøger

... at skabe kendskab til melodiens indre beskaffenhed såvel som den tonestykkernes ånd overhovedet, som må give dem liv, hvis deres egentlige formål skal nås. Jeg behandler derfor i den første del tonestykkernes hensigt, deres indre beskaffenhed og frem for alt deres tilblivelsesmåde.²⁰

Således bliver andet binds første del stedet for en bredere udfoldelse af værkets æstetiske forudsætninger. Her udarbejdes Kochs forståelse af musik som følelssprog sammen med en musikalsk formforståelse inspireret af retoriske begreber og tankegange.

Allgemeine Theorie der Schönen Künste er som sagt et leksikon. Det omfatter fire digre bind på sammenlagt ca. 3000 sider. Opslagene dækker et bredt felt af kunstteoretiske, kunsthistoriske og alment æstetiske emner. Opslagsartiklerne er efter leksikografisk sædvane forfattet af et større antal skribenter, og alene derfor unddrager værket sig en kortfattet, generel beskrivelse. Leksikonets redaktør, Johann Georg Sulzer (1720-1799), var filosof og i sin æstetiske orientering afhængig af Alexander Gottlieb Baumgarten og dermed engageret i et filosofisk-æstetisk projekt, der kort kan karakteriseres som et forsøg på at forbinde sensualistiske teorier med centrale kategorier fra tysk rationalisme repræsenteret ved filosoffer som G.W. Leibniz og Chr. Wolff. Det kan undre en, at Sulzer udgiver et leksikon under titlen *Allgemeine Theorie*. Men der må være tale om et udtryk for oplysningstidens ideal om det encyklopædiske – udmøntet i en forestilling om, at en koordineret udvikling og sammenføring af generelle æstetiske begreber og de enkelte kunstarters begrebslighed kan bane vejen for en almen teoretisk forståelse. Men det kan diskuteres, i hvilket omfang Sulzers æstetiske orientering og hans encyklopædiske projekt kan spores i værkets mange artikler om musikalske forhold. Sulzer selv var lægmand på musikkens område, og musikartiklerne i hans leksikon er skrevet af den førende teoretiker Joh. Ph. Kirnberger og hans elev, komponisten og musikteoretikeren J.A.P. Schulz. Det er uklart, om dette valg afspejler en overensstemmelse i æstetisk orientering og intellektuel disposition, eller om der blot er tale om, at Sulzer har ønsket at tilknytte en førende faglig autoritet. For øvrigt er musikartiklernes antal stort. De er teknisk detaljerede og indeholder blandt andet matematisk udtrykte intervallerstørrelser for forskellige akkorder og skalatyper, således som det til overflod også ses i samtidens musikteoretiske værker men hverken i Kochs *Versuch* eller i Forkels *Allgemeine Geschichte*.

19 Ibid. s. VI

20 Ibid. s.7

Ædle følelser. Følelsesæstetik og musikteori.

“Tonekunst er en skøn kunst, der har den hensigt at vække ædle følelser i os.”²¹ Således læser vi i andet bind af Kochs *Versuch*, og lidt senere lærer vi, at kunsten i almindelighed og musikken i særdeleshed har en særegen evne til “... ved kunstig foranledning at vække følelser i os...”²² Dette bør den dog, understreger Koch, ikke gøre uden en hensigt:

Betjener de skønne kunster sig nu af denne deres særegne formåen, således at de ved dem fremkaldte følelser udvirker ædle beslutninger, således at disse følelser har indflydelse på hjertets dannelse og forædling, da tjener de deres højeste hensigt og viser sig i deres karakteristiske værdighed. Berøver man dem denne høje hensigt, lader man dem tjene andre formål, så nedværdiger, så vanærer man dem.²³

Hermed er vi tilbage ved Kochs udtryksæstetiske grundsætninger, nu med en særlig betoning af en etisk komponent. Musikkens formål er ikke følelsesudtryk som sådan. Musikkens sande genstand er de ædle følelser, og dens egentlige formål og bestemmelse er at bidrage til følelseslivets forædling. Sammenholder vi dette med det s. 3 citerede, hvor det lægges til grund, at det kun er ved erkendelsen af dette formål, at musikken åbner sig som genstand for teoretisk forståelse, har vi hovedelementerne i Kochs metodiske og etiske credo, der optager stof fra tre stærke lærdomstraditioner. Det gælder for det første en aristotelisk erkendelseslære centreret om begrebet ‘den finale årsag’. Kochs ide om, at en teoretisk musikforståelse må tage udgangspunkt i det formål, ‘der er nedlagt’ i musikken, viser tilbage mod denne. Det gælder for det andet forestillinger om musikkens magt, som vi i Europa fører tilbage til antikken, og hvor fascinationen ved det umiddelbare greb om følelseslivet, som musikken tiltænkes i kraft af dens akustiske materiales beskaffenhed, typisk suppleres med forskrifter for dens tæmning eller dens kultivering i etisk øjemed. Og det gælder for det tredje den følelsesæstetik, hvis udvikling fra affektlære til subjektiv udtryksæstetik skitseredes ovenfor.

Koch udvikler denne æstetiske position med direkte henvisninger til Charles Batteux’s *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746)²⁴ og dermed til den mest prominente fortaler for 1700-tallets mimesis- eller naturefterlignings-æstetik. Batteux bidrog til udviklingen af et kunstbegreb, der opfatter kunstarterne som forskelligartede manifestationer af et fælles grundprincip. Karakteren af dette grundprincip er den moderne æstetiks hovedanliggende. F.eks. definerede Hegel det som ‘ideens sanselige tilsynkomst’. Hos Batteux er det bestemt som *mimesis* eller *naturefterligning*. Det er imidlertid diskutabelt i hvilket omfang Kochs påberåbelse af Batteuxs teoretiske autoritet henviser til et egentligt fællesskab om æstetiske grundsætninger. I Dahlhaus’ fremstilling,

21 Koch. *Versuch*, Bd. II, s.15

22 Ibid. s.16

23 Ibid. s.16

24 Som han læser i C.W. Ramlers tyske oversættelse: C.W.RAMLER: *Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach den Französischen, mit Zusätzen vermehret von C. W. Ramler*, Leipzig, 1756-58.

som jeg her støtter mig til, er Batteuxs forestillinger om musikalsk naturefterligning forankret i repræsentationsprincippet: musikken skildrer eller maler (andres) følelser. Koch placerer sig i en uafklaret position mellem dette princip og det på hans tid moderne emfatiske udtryksprincip.

Men både Koch og Forkel overtager de problemer, der er forbundet med det idealiserings- eller stiliseringskrav, der er knyttet til Batteuxs naturefterligningsprincip. Batteux krav om naturefterligning kunne give anledning til den misforståelse, at der skulle være tale om en slags realismeteori eller om et ideal om en i nutidig forstand naturtro gengivelse af naturtildragelser af enhver art, herunder også af tilværelsens mørke sider, af det disharmoniske det smertefulde eller det gruppvækkende. Men 1700-tallets mimesisæstetik er ikke en realismeteori i denne forstand. Kunstens genstand er ikke naturen som sådan men 'den skønne natur', og det er kunstnerens opgave at forædle og stilisere og skønsomt at udvælge de aspekter af de naturlige fænomener, der er værdige genstande for kunstnerisk repræsentation.

Forkel illustrerer problemstillingen med dette billede:

Når en moder klynker og klager, hulker, skriger, hyl og sukker over tabet af sit barn, så er kun den indre levende følelse af hendes tab og ikke det naturlige udtryk for denne i klynken, hyl og sukken genstand for kunstudtrykket. Det er for øvrigt næppe til at tro, hvor ofte selv komponister, der nyder almindelig beundring og værdsættelse, begår denne fejl. Den er imidlertid altid beviset på en mangel på sand god smag og rigtige begreber om kunstens mål og natur.²⁵

Kunsten tjener altså sit etiske formål gennem en form for stileret og idealiseret gengivelse af ydre og indre natur. Gennem denne formålsbestemmelse forstår vi dens væsen, bliver i stand til at bedømme dens forskellige manifestationer og at ordne dens forskellige former og udtryk i hierarkier.

Et godt eksempel på dette finder vi hos Koch, der i overensstemmelse med 1700-tallets dominerende opfattelse argumenterer for vokalmusikkens overlegenhed over den instrumentale musik og i sin argumentation spiller netop det etiske hensyn ud som trumf. Vel taler tonekunsten, forklarer Koch,

... i og for sig selv følelsernes sprog, den er hverken afhængig af pantomimiske tegn eller begreber og billeder udtrykt af ord. Den virker umiddelbart på vort hjerte og fremkalder såvel behagelige som ubehagelige følelser.²⁶

Men uden ordenes hjælp formår den

... ikke at gøre os bekendt med årsagerne til, at denne eller hin følelse fremkaldes, eller til, at vi føres fra en følelse til en anden. Den kan hverken give os et begribeligt billede af det gode, der fornøjer os, eller af det onde, der skal fremkalde frygt...²⁷

25 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s. 59

26 Koch. *Versuch*, Bd. II, s.29-30

27 Ibid. s. 30

Først forenet med de poetiske ords begrebslighed virker musikken også på "de højere sjælskræfter" og

... lader os sammenligne årsag og virkning, handling og følelse, og dette medfører, at ikke kun vort hjerte føler sig interesseret ved disse følelser, men disse med et formål tilstedeværende følelser, kan nu også udvirke beslutninger i os, vil kunne bidrage til hjertets forædling.²⁸

Oversat til nutidsdansk siger Koch, at musik uden ord kan påvirke vores følelsesliv, men ikke mere end det. Kun sammen men ordene kan den gøre os til bedre mennesker, der kan skabe en bedre verden. Dette er særligt interessant i et æstetikhistorisk perspektiv. For netop i spørgsmålet om det betimelige i ordets mellemkomst går en af de skarpt optrukne grænsedragninger mellem oplysningstidens 'dennesidige' følelsesæstetik og romantikkens metafysiske musikforståelse. Koch mener, at det er nødvendigt i henseende til musikkens formål, at begreberne og sprogets billeder kommer til og forankrer de musikalske udtrykte følelser i det dennesidige, idet de forklarer deres årsager og virkninger. På den anden side af det romantiske opbrud, hos filosofen Arthur Schopenhauer, er det et vidnesbyrd om musikkens metafysiske værdighed, at de følelser, den fremkalder, er almene og uspecifikke, og at den ikke meddeler nogen information om deres årsag.²⁹

Musik udtrykker og fremkalder følelser, og den gør det mere ægte, stærkere og med rigere konsekvenser end nogen anden kunst. Herom er mine tre kilder til overflod enige. De er også fælles om ikke at indføre nogen skelnen mellem det at *udtrykke* og det at *fremkalde* følelser. En sondring mellem en *repræsentationsæstetik* og en *virkningsæstetik* er ikke på dagsordenen. For Forkel, Koch og Sulzer er det givet, at musikken – som to sider af samme sag – udtrykker og fremkalder følelser, og musikkens særlige etiske bestemmelse, og dens særlige problemer, giver sig heraf. Også dette er interessant i lyset af senere æstetikhistoriske udviklinger. I 1800-tallets idealistiske musikæstetik bliver den sondring, som det sene 1700-tal altså ikke drager, prekær. F.eks. for Eduard Hanslick er musikalske 'virkninger' altid suspekte, og hans ide om den rene instrumentalmusik som medium for repræsentation af særlige, absolut-musikalske, åndelige indhold, er forbundet med en klar skelnen mellem tonernes umiddelbare effekter på krop og psyke og det musikalske værks kunstneriske værdi.³⁰

Enigheden hos Sulzer, Koch og Forkel omfatter også en overbevisning om, at musikkens særlige greb om følelserne beror på en på forhånd givet affinitet – en særlig nærhed eller berøring – mellem musikkens medium, klang og hørelse, og følelseslivet. Men denne førkunstneriske affinitet beskrives og værdsættes forskelligt.

28 Ibid. s. 31

29 Arthur SCHOPENHAUER: *Die Welt als Wille und Vorstellung I, Erster Teilband*. Zürich: Diogenes, 1977 (1818), s.328

30 Eduard HANSLICK: *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, 1854. Fotografisk genoptryk, WBG Darmstadt 1967, s.81. Se også Dahlhaus. *Musikästhetik*, s.32: "...das primitive nicht objektivierende Hören ist nach dem Normen der Ästhetik des 19. Jahrhunderts vormusikalisch: "pathologisch im Sinne des Selbstverlustes, des Ausser-sich-Geratens."

Forfatteren til artiklen "Musik" i Sulzers leksikon lægger stor vægt på den. Musikalsk følelseskommunikation er for ham et spørgsmål om sympatetisk samklang, der forklares 'materialistisk' og 'elementarisk'³¹. Det vil sige, at den forstås som baseret på en naturgiven homologirelation mellem det musikalske materiales svingningsnatur og menneskets følelsesliv, og det vil sige, at den tænkes knyttet til dette materiales elementære egenskaber også før dets kunstneriske bearbejdelse.

Naturen har indstiftet en ganske umiddelbar forbindelse mellem hørelsen og hjertet; enhver lidenskab giver sig til kende med sine særegne toner, og netop disse toner vækker i hjertet, hos dem der fornemmer dem, den lidenskabelige følelse, af hvilken de opstod. Et angstskrig hensætter os i skræk, og muntre toner udvirker munterhed. De grovere sanser, lugtesansen, smagen og følesansen, kan intet andet end at vække den blinde lyst eller ulyst, der fortærer sig selv – denne gennem lyst, hin gennem afsky – uden at have en egentlig højnende virkning på sjælen; deres mål retter sig kun mod kroppen. Men det, som hørelse og syn lader os føle, retter sig mod åndens og hjertets virksomhed, og i de disse to sanser ligger drivfjedre til forstandige og moralske handlinger. Af disse to ædle sanser har hørelsen imidlertid langt den stærkeste kraft.³²

Ideen om musikkens særlige beskaffenhed udvikles altså i og med en hierarkisk ordning af sanserne med de blot kropsligt afficerende føle-, smags- og lugtesanser nederst, og de mod hjerte og ånd rettede høre- og synssanser ved øverst.³³ Hierarkier af en slags er velkendte i europæisk filosofi og æstetik, og der er stor enighed om høre- og synssansernes placering i toppen. Om disse to sansers indbyrdes forhold kan der dog være diskussion. Afhængigt af sindelag har man prioriteret synets klarhed som et fornuftens redskab eller hørelsens privilegerede tilgang til for øjet skjulte hemmeligheder.³⁴ Forfatteren til artiklen "Musik" engagerer sig ikke eksplicit i denne diskussion, men mellem linjerne læser vi, at synet må være højest bedømt ud fra dets 'nærhed til ånden'.

Ikke desto mindre ofres der stor opmærksomhed på hørelsen og dens 'stærkeste kraft', der begrundes i en sammenligning mellem lysets og lydens fysiske beskaffenhed. Forskellen mellem dem skyldes, at

... den materie, hvorigennem hørelsens nerver sættes i spil, nemlig luften, er meget grovere og mere kropslig end lysets æteriske element, der virker på øjet. Derfor kan hørelsens nerver, på grund af kraften i de stød, de får, udbrede deres

31 "Die eigentümliche Gewalt der Musik ist eine *elementarische* Macht, d. h. sie liegt in dem Elemente des *Tones*, in welchem sich hier die Kunst bewegt." G.W.F.HEGEL: *Vorlesungen über die Ästhetik* Frankfurt: Suhrkamp. 1986. (Berlin 1835-38), Bd. III (= G.W.F. Hegel: *Werke, Hrsg.v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel*, Bd.15), s. 155. Min sprogbrug er inspireret af denne passage af Hegels æstetik.

32 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.3, s. 422

33 Dette kan også formuleres som et spørgsmål om sansematerialets og sansningens mulighed for 'at træde tilbage' eller for at lade sig neutralisere som tegn eller æstetisk strukturelement. Hermed kunne denne historiske diskurs forbindes med aktuelle interesser inden for materialeorienteret medieæstetik.

34 Udførligere behandlet i Søren Møller SØRENSEN: "Natürlicher Ausdruck – Ausdruck der Natur", Tobias R. KLEIN og Erik PORATH (red.): *Figuren des Ausdrucks: Formation einer Wissens-kategorie zwischen 1700 und 1850*. München: Fink Verlag. 2011. i tryk.

virkning til hele systemet af alle nerverne, hvilket slet ikke forekommer ved synet. Og således lader det sig begribe, hvordan man ved hjælp af toner kan udøve en voldsom kraft på hele kroppen og følgelig også på sjælen. Det kræver hverken overvejelse eller lang erfaring at opdage denne kraft. Selv det mest uopmærksomme menneske erfarer den.³⁵

Hørenerverne "sættes i spil" af lydens "materie", og grundet stødenes kraft udbredes virkningen til hele kroppen "og følgelig også" til sjælen. Tillader vi os at betragte det som stiltiende forudsat, at lydens materiale er svingende luft, og at der bag begrebet 'hørelsens nervers spil' gemmer sig en forestilling om, at vores nerver bringes i svingning af lydtrykkets fysiske påvirkning, står vi med et sammenhængende udtryk for det, som vi med lidt forsigtighed kan kalde en energetisk begrundet teori om musikkens potentiale med henblik på følelseskommunikation. Følelseskommunikation forstås her som et udtryk for udveksling af kinetisk energi, og afgørende for forståelsesmodellen er metaforerne 'vibration' og 'resonans'. I denne energetiske udtryksteori mødes ideer af meget forskellig historisk oprindelse. Det gælder ældgamle forestillinger om 'musikkens magt', der ikke blot siden tidernes morgen har grebet os om hjertet og rystet os i vort inderste, men som også i sin tid lod Jerichos mure synke i grus. Det gælder Descartes lære om 'livsånderne' eller de svingende strenge i vort indre, der skulle være sjælelivets sæde. Og det gælder akustikkens forståelse af lyd og toner som svingningsfænomener. Og ikke overraskende komplementeres disse ideer om musikkens magt med en særlig betoning af musikkens etiske mission. Det er forfatteren meget magtpåliggende at forklare, hvordan disse stærke kræfter kan kanaliseres mod de rette mål. Musikken er her ikke blot for, at vi skal føle stærkt. Den er her, for at vi skal lære 'at føle for det gode'. Dette tema udfoldes yderligere i artiklen "*Empfindung*" [følelse]. Dette begreb, lærer vi, "... udtrykker såvel et psykologisk som et moralsk begreb..."³⁶, og kunstens ideelle virkning beskrives som en proces fra dette til hint:

Ligesom filosofien og videnskaben overhovedet har erkendelsen som slutmål, således er følelsen de skønne kunsters mål. Deres umiddelbare virkning er at vække følelser i psykologisk forstand. Men deres sidste endemål er de moralske følelser, hvorigennem mennesket får sin moralske værdi.³⁷

Kunsten i almindelighed og musikken i særdeleshed skal gribe os om hjertet og stemme os til at gøre det gode af indre tilbøjelighed. Det forudsætter en harmonisk og velordnet musik, der kultiverer "... en hjerternes almene velordnede følsomhed"³⁸, som fremelsker "velordnede ... tilbøjeligheder"³⁹. Vi er altså tilbage ved ideen om de ædle følelser, der fører til ædle handlinger. Men vi bemærker denne gang det lille ord 'almen', der peger på det harmoniske følelsesliv som et dannelsesfællesskabs fælles besiddelse.

35 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.3, s.422

36 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.2, s.53

37 Ibid. s.54

38 Ibid. s.53

39 Ibid. s.53

Også Forkel er overbevist om, at der findes en naturgiven sammenhæng mellem musik og følelsesliv

Men det elementære forhold mellem lyd og følelse interesserer ham mindre. Hans vigtigste anliggende er at forklare sprog og musik som analoge produkter af den civilisatoriske proces, der bevarer afgørende overensstemmelser også på deres højeste udviklingstrin.

Den lighed, der består mellem menneskenes musik og deres sprog, en lighed der ikke blot angår udspringet, men som udstrækker sig til hele disses udvikling fra det første udspring til den højeste fuldkommenhed, kan her afgive den sikreste ledetråd. Musik er i sit opståen, ganske som sproget, intet andet end en følelses tonelidenskabelige udtryk.⁴⁰

Sproget og musikken er fælles om udspringet, og de følges på vejen. Sproget og musikken vokser, differentieres og nuanceres i takt med den ånd og den følsomhed, der udtrykkes, forklarer Forkel og lægger sig dermed lægger tæt op ad et historisk narrativ, der kendes fra Jean-Jacques Rousseaus *Essay zur l'origine des langues*⁴¹. Også Forkel fortæller den store historie om sprogets og musikkens fælles udspring i et interjektorisk følelsessprog og om deres parallelle udvikling og fuldendelse som henholdsvis 'idé-sprog' og 'følelsessprog'. Denne store historie er hos Forkel samtidig en teleologisk betretning om udviklingen af menneskeslægtens kognitive færdigheder, hvor begge de to parallelle veje fører fra 'lidt' til 'meget' og fra det 'dunkelt og uklart fattede' til 'det præcise og tydelige':

Udtrykkenes afledning og mangfoldiggørelse fra følelsens første lyde og disses opbygning og sammensætning for ikke kun at kunne vække følelser og begreber, men også for at kunne vække og meddele disse bestemt og fri for enhver tvetydighed, kort sagt: alle de egenskaber, der gør det ene til et fuldkomment forstandens sprog, gør på lignende vis det andet til et fuldkomment hjertets sprog.⁴²

I (teoretisk) praksis indebærer dette, at Forkel er meget, meget opsat på at påvise – eller at postulere – analogier mellem sproglige og musikalske strukturer. Dette præger hans fremstilling i stort og småt. Blandt andet kommer den til udtryk i hans inddeling af musikteori i to hoveddele under overskrifterne 'Grammatik' og 'Retorik'. Nogle gange fører det ham til dristige sammenligninger, som det kan være svært at følge. Andre gange giver det hans forklaringer et overraskende moderne strukturorienteret tilsnit.

Forkels musikteori fokuserer altså på sproglignende strukturelle egenskaber, og det indebærer, at de ideer om musikkens elementære magt over følelseslivet, der var så stærkt betonet i artiklen "Musik" i Sulzers leksikon artikel, må spille en mere beskedne rolle hos Forkel. De nævnes, men optræder ikke som teoretisk integrerede elementer. Forkel fortæller om en naturgiven forbindelse "... mellem hørelsen og hjertet..", og

40 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.2

41 Forfattet ca. 1761. Posthumt udgivet 1781.

42 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s2

han citerer den i dette arbejde s. 91-92 citerede passage fra Sulzers leksikon desangående. Andetsteds hos Forkel læser vi, at "følelser er livsåndernes bevægelser og følger ... bevægelsens love"⁴³. Men denne bemærkning falder karakteristisk nok i forbindelse med diskussionen af rytmen, der ikke er et akustisk men et kompositorisk artikuleret element, og den angår ikke en affinitet mellem lyd og følelsesliv som homologe svingningsfænomener. Følelseskommunikation beroende på en sådan homologirelation synes ikke som hos Sulzer at være tiltænkt æstetisk præsens i det udviklede musikalske kunstværk. Den naturgivne forbindelse mellem 'hørelsen og hjertet' spiller en mere beskedne rolle som udgangspunkt og historisk forudsætning:

Selv om tonen, eller snarere klangen, som den vel her bør kaldes, blot er det middel, der gør musikken hørbar, så tages den af endnu rå og udannede nationer for sagen selv. Man betragter enhver enkeltstående klang, som var den allerede musik.⁴⁴

Forkels udvikling af ideen om musikken som et fuldkomment følelssprog i strukturel analogi med det verbale sprog indebærer altså en distancering til 1700-tallets materialistiske og sensualistiske forståelse af sammenhængen mellem følelsesliv og klang, selv om Forkel selv på intet tidspunkt artikulerer dette som en modsigelse eller en konflikt.

Forkel var systematiker om en hals, og han sammenvæver systematik og historisk narrativ, således at hver historisk periode er tildelt sin veldefinerede rolle i den store historiske sammenhæng. Musikhistorien inddeler han i tre perioder, der i tur og orden bidrager med udviklingen af musikkens tre dimensioner: rytme, melodi og harmoni. Disse tre perioder beskrives ydermere i analogi med individets aldre: barndom, ungdom og manddomsår. I begyndelsen var klangen og dens umiddelbare greb om følelsen. I musikkens barndomsår kommer rytmen til, idet tonen "for fortsat at være underholdende, fra tid til anden [må] fornys ved bevægelse eller gentagelse af den enkelte tone i en vis orden"⁴⁵. Ungdomsårene bringer med skalaen og de funktionelt definerede skalatrin det, der i Forkels strukturorienterede optik må fremstå som det første store gennembrud. Først da man søgte "... sådanne tonerækker, begyndte musikken at fortjene navnet kunst og at blive et sandt følelsernes sprog", forklarer Forkel og sammenligner igen med det verbale sprog:

I sproget har opmærksomheden på de ydre genstande og tankernes forskellige egenskaber og relationer lidt efter lidt givet anledning såvel til bøjningerne og de mangfoldige modifikationer af de oprindelige sproglyde som til opfindelse af det, vi kalder ordklasser, og i musikken – eller følelsernes sprog – til en sådan sammenstilling af tonerne, der med henblik på deres indbyrdes relationer fremstår som hoved- eller sidetoner, eller for at sige det med grammatikkens kunstord: som hoved-, egenskabs- eller forbindelsestoner. Gennem disse første

43 Ibid. s.8

44 Ibid. s.3

45 Ibid. s.6

forsøg, gennem disse første skridt mod udviklingen af et sandt tone- og følelses-sprog, er grunden lagt for de egentlige og sammenhængende tonerækker, som vi nu kalder skalaer, hvis fuldstændige udvikling imidlertid har kostet den menneskelige ånd så megen anstrengelse og møje, at de først er blevet bragt fuldt i stand efter flere tusinde år.⁴⁶

Forkel er utrættelig i sin analogisering mellem sprog og musik, der her fører til en ganske konkret sidestilling af syntaktiske kategorier og tonale funktioner. Jeg er ikke den lingvist, der kan afgøre, hvor langt en sådan sidestilling bør føres. Men der er interessante genkendelser i hans lingvistisk orienterede 'strukturealisme', der bringer ham i berøring med senere autonomiæstetisk prægede forestillinger om musikken som en lukket funktionssammenhæng. Hans strukturelt orienterede sprogsammenligning skaber også en vis nærhed til det 20. århundredes forskellige versioner af musikteori inspireret af den strukturelle lingvistik. Men sammenligningerne må ikke føres for vidt. Man fornemmer intetsteds hos Forkel en interesse for at problematisere musikkens håndgribelige reference til følelseslivet. Der er hos Forkel aldrig tale om tomme tegn eller betydningsneutrale musikalske strukturelementer. Musik er følelsernes sprog, og det er som sådan, den gennemløber den ovenfor omtalte udvikling fra 'lidt til meget' og fra 'ubestemt til bestemt'.

Harmoniens udvikling er den afgørende begivenhed i denne udvikling, og den indtræffer i musikhistoriens tredje periode, i musikkens manddomsår:

Såvel til denne mangfoldiggørelse som til den nøjagtigste bestemtthed i de musikalske kunstudtryk har intet bidraget så meget som udviklingen af harmonien til dens nutidige beskaffenhed. Først gennem denne kunne musikken blive, hvad den nu er, nemlig en sand følelsestale.⁴⁷

Denne harmoniens "mangfoldiggørelse" og præcise bestemmelse af de musikalske kunstudtryk demonstreres med et nodeeksempel: en lille melodi bestående af tonerne h, c, d og e harmoniseret i henholdsvis C-dur, G-dur, a-mol og e-mol. Og ganske rigtigt vises hermed, at melodien nærmere harmoniske bestemmelse går hånd i hånd med "kunstudtrykkenes formering". Den lille melodi, der uakkompagneret er sig selv lig, optræder harmoniseret i tre forskellige klart skelnelige versioner.

I kraft af harmonikken kan musikken sige mere, og den kan tale med en præcision, der ikke står tilbage for sprogets begrebslige bestemtthed. Denne tanke indebærer også, at Forkel kan distancere sig fra 1700-tallets *common sense*-forestilling om vokalmusikkens forrang. Med harmonikken er musikken kommet til magt og myndighed, og den behøver ikke længere at bruge det poetiske sprog som krykke. Vokalmusikkens forrang, der var god latin på Platons tid, er derfor et overstået kapitel:

Ganske vist kaldte ... Platon instrumentalmusikken en sag uden betydning og et misbrug af melodien. Havde imidlertid musikken på hans tid været så rig på

46 Ibid. s.6

47 Ibid. s.13

sine egne udtryk og kombinationer, som den må være, hvis den skal kunne gælde for en for sig selv virkende kunst, et følelsernes sprog, så var han kender nok til at føle, at den også uden ord ikke var uden betydning, og at den på sin måde formår at skildre og udtrykke lidenskaber og følelser i alle deres modifikationer lige så godt som i sin forbindelse med poesien.⁴⁸

Her fremstår Johann Nikolaj Forkel altså pludselig som fortaler for den selvstændige instrumentalmusik, hvis anerkendelse som "en for sig selv virkende kunst", vi har lært at kende som et produkt af det romantiske oprør omkring og efter 1800. Men før dette forleder os til at fejre ham som en dristig foregangsmand, bør vi overveje kriterierne for hans standpunkt. I Forkels argumentation er begrebet 'bestemthed' tilagt en vægt, der næppe kan forstås uden kendskab til de læresætninger fra rationalismens erkendelseslære, der genlyder i det. Leibniz forklarede erkendelsen som en proces, der førte fra den 'dunkle' sansefølelse over de 'klare og tydelige' forestillinger til de fuldstændige begreber⁴⁹, og Forkels historiografiske skema er modeleret over en tilsvarende model. Ideen om en musik, der med højt udviklede melodiske og harmoniske virkemidler har vundet evnen til den "nøjagtigste bestemthed i de musikalske kunstudtryk", kan altså ses som en sen indrømmelse til et rationalistisk erkendelsesideal. Nyt og gammelt mødes hos Forkel – i kontrastrige konfigurationer. Carl Dahlhaus havde øje for dette og påpegede, hvordan antikerende og moderne tendenser står over for hinanden i *Allgemeine Geschichte der Musik*. Titelbladets kobberstik, der viser Apollon og de ni muser, er ifølge Dahlhaus en "tribut til klassicismens antikerende tendens"⁵⁰. Men stadig ifølge Dahlhaus omtydede Forkel "... den platoniske musikforståelses centrale termer 'harmoni' og 'logos' på en sådan måde, at de i – i streng modsætning til den antikke opfattelse – blev de fundamentale begreber for en i sig selv begrundet musik, der var sproganalog, men netop derfor uafhængig af sproget som tekst."⁵¹ Hvor begrebet 'logos' i den platoniske musikforståelse, som Dahlhaus refererer til, var begrebet for tonesystemets sammenhæng og meningsfylde, er 'logikken' efter Forkels omtydning garanten for det individuelle musikalske udsagns sandhed:

Harmoni og melodi er i en god musikalsk sammensætning ligeså uadskillelige som tankens sandhed og udtrykkets rigtighed i sproget. Sprog er tankens klædedragt, ligesom melodien er harmoniens klædedragt. Man kan i den sammenhæng kalde harmonien en musikkens logik, fordi den over for melodien står i omtrent samme forhold som logikken over for udtrykket i sproget, nemlig at den berigtiger og bestemmer en musikalsk sats, således at den fremtræder som en virkelig sandhed for følelsen.⁵²

48 Ibid. s.12

49 En let tilgængelig indføring findes i forordet til Søren Kjærups danske oversættelse af A.G. Baumgarten: *Filosofiske betragtninger over digtet*. Fredensborg: Poetisk Bibliotek. 1967.

50 Dahlhaus. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, s.85, billedtekst

51 Ibid. s.85, billedtekst

52 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.24

Man kan vælge at betone det fremadrettede i Forkels tankegang, der i Dahlhaus' perspektiv fremstår som et skridt frem mod det musikalske værkbegreb. Man kan også vælge at betone de forhold, der adskiller ham fra senere generationer. Forkel taler for den frie instrumentalmusiks selvstændige værdi. Mens hans præmisser afviger radikalt fra romantikernes. Musik uden ord kan for Forkel være "en for sig selv virkende kunst", fordi den på sproganalog vis mestrer et udtryks- og erkendelsesmæssigt greb om følelseslivet, der ikke står tilbage for sprogets begribelse af den ydre verdens objekter. Tankegangen er gennemført rationalistisk og helt igennem 'dennesidig'. Følelseslivet er et empirisk faktum og ikke en åbning mod det hinsidige, som f.eks. Schopenhauer senere ville det, og musikken kan virke ved sine egne kræfter, fordi den adækvat kan fatte og udtrykke dette, og ikke som romantikerne senere ville det, fordi den i sin begrebsløshed peger ud over erfaringsverdenen og lader os 'ane det absolutte'.

Matematisk og fysisk klanglære. Teorier om tonesystemets genese.

Siden antikken har udviklingen af tonesystemet, dvs. beregningen af intervalstørrelser og konstruktionen af skalaer, været et hovedanliggende for musikteorien. Ligeledes siden antikken har det været sædvane at repræsentere og beregne intervalstørrelser som et spørgsmål om relationer mellem dele af en homogen streng. Oktaven er således udtrykt ved strengelængdeforholdet 1:2, kvinten ved 2:3, kvarten ved 3:4 osv. Denne aritmetiske beregning og talmæssige repræsentation af intervallerne var og er i mange henseender anvendelig og tilstrækkelig for praktiske musikalske formål. Intervaller matematisk repræsenteret som brøkdeler af en klingende streng kan f.eks. anvendes direkte til placering af båndene på en lut, eller de kan produceres på en monochord og bruges som rettesnor for stemningen af et tasteinstrument.

Denne repræsentationsform kender imidlertid kun intervallet som (udtryk for) et talforhold. Den implicerer i sig selv ingen forestilling om lydens fysiske beskaffenhed. Det gør derimod repræsentationen af tonehøjden som et spørgsmål om svingningstal og af intervallet som et spørgsmål om forholdet mellem to tonehøjders svingningstal. Siger vi, at tonen a' har frekvensen 440 Hz, og at det a , der klunger en oktav over har frekvensen 880 Hz (forholdet 2:1), har vi allerede tilkendegivet en moderne naturvidenskabelig forståelse af tonens natur og af sammenhængen mellem akustik og intervallære.

Indsigten i denne sammenhæng mellem akustik og intervallære banede sig vej i lang lærdomshistorisk proces drevet frem af den moderne eksperimentelle akustik.⁵³ For eksempel påviste Vincenzo Galilei allerede i 1590, at den traditionelle antagelse af en stabil sammenhæng mellem en bestemt intervalkvalitet og et bestemt talforhold ikke holdt stik, men at sammenhængen mellem tal og interval afhang af hvilken type manipulation, det klingende legeme udsattes for. Hvis man for eksempel øger en strengs spænding ved belastning med vægte, er det ikke vægtforholdet forholdet 2:1

53 Se f.eks. Roland Eberlein: 'Akustik', i: Ludwig FINSCHER (red.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1994, Sachtel 1, sp.366-415. Særligt afsnittet 'Geschichte der musikbezogenen Akustik' giver et godt overblik.

men forholdet 4:1, der afstedkommer tonens forhøjelse med en oktav.⁵⁴ For øvrigt bidrog en lang række af periodens fremtrædende naturforskere blandt andre Galelio Galilei (1564-1642), Marin Mersenne (1588– 1648) og René Descartes (1596-1650) til den videnskabsproces, der gennem eksperimenter og udvikling af metoder til måling og kalkulation af svingningstal førte frem til anerkendelsen af det moderne akustiske paradigme for forståelsen af tonehøjdens og intervallets natur.

Sideløbende hermed og i forlængelse heraf udviklede akustikken forståelsen af det, vi i dag kan kalde tonens spektrale egenskaber. Afdækningen af det forhold, at den musikalske tone er sammensat af flere deltoner går tilbage til Mersenne, og sammenhængen mellem dette fænomen og konkrete, svingningsfænomener udforskedes i en proces under deltagelse af forskere som John Wallis (1616–1703), Francis Robartes (1649/50–1718) og Joseph Saveur (1653-1716). For eksempel rapporterede John Wallis i 1677 et forsøg, der påviser overtonernes oprindelse i en strengs delsvingninger. Dels lod overtonerne sig empirisk påvise ved deres resonans i til formålet stemte resonatorer. Dels kunne den svingende strengs nodalpunkter påvises i et simpelt forsøg, hvor små papirstrimler hænges på streng, der bringes i svingning, hvorefter det kan iagttages, at de kastes af strengen, hvor den svinger stærkt, men er mere tilbøjelige til at blive hængende, hvor strengen er i (relativ) ro. Således påvist strengens nodalpunkter, at strengens svingning er sammensat af flere delsvingninger, og at disse svarer til dens hørbare eller ved resonans påviste overtoner.⁵⁵

Med akustikkens påvisning af tonens spektrale egenskaber og påvisningen af forekomsten af vores tonesystems intervaller tidligt i overtonerækken opstod nye muligheder for musikteorien. Det blev muligt på en ny måde at begrunde tonesystemet i den fysiske tonenatur, og en ny forståelse af akkorden som en basal enhed kunne bane sig vej. Hvor antikkens og middelalderens matematiske musikteori måtte opfatte akkorder som en kombination af intervaller eller som en sammensat størrelse opstået ved selvstændige stemmers samvirke, kunne den ny fysisk orienterede musikteori opfatte akkorden som en primær enhed, som en eksplikation af intervalforhold, der allerede var implicite i akkordens grundtone. Ofte forbindes navnet Jean-Philippe Rameau med dette nye fysiske paradigme for musikteorien⁵⁶. Og det er da også et historisk faktum, at Rameau som den første indflydelsesrige teoretiker forsøgte at gøre intervalrelationernes afledning af det svingende legeme (*les corps sonore*) til sin musikteoris systemstiftende præmis. Men man må ikke forestille sig en enkel kausalsammenhæng mellem akustikkens udvikling og Rameaus teori. Ganske vist stemmer Rameaus lære om fundamentalbassen og den dertil knyttede ide om akkordomvendinger godt overens med akustikkens lære om tonens sammensatte natur. Ideen om en teoretisk grundbaslinje under den noterede generalbaslinje, og den ide, at akkorderne c-e-g, e-g-c og g-c-e udgør forskellige tilsykekomster af samme akkordsubstans, er fælles om grundtonen c og kan

54 Ibid. sp.377

55 Ibid. sp.377-378

56 Thomas CHRISTENSEN: *Rameau and Musical Thought of the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993.

repræsentere samme harmoniske funktion, harmonerer godt med forestillingen om akkordens oprindelse i denne grundtones overtonespektrum. Men Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) var ikke baseret på akustikkens overtoneteori. Rameau blev, forklarer Thomas Christensen, først gjort opmærksom på sammenhængen mellem de aliquote strengedeling, hvoraf han afledte sit tonesystem, og den svingende strengs delsvinger og partialtoner i en anmeldelse af *Traité* forfattet af fysikeren Louis-Bertrand Castel, der med henvisning til Saveur bemærkede, at "... in physics, nature gives us the same system which M. Rameau has discovered in numbers."⁵⁷ Overtoneteorien optræder altså i forhold til Rameaus basale teoretiske antagelser som en a posteriori bekræftelse. Thomas Christensen antager, at Rameau må have været "astonished be this revelation"⁵⁸, der tilbyder en mere naturlig begrundelse af de harmoniske relationer og en mere overbevisende forklaring på fundamentalbassen. Men han bemærker også, at teoriens nye begrundelse i *les corps sonore* ikke kunne føre til et konsekvent og modsigelsesfrit system:

The fact is that although the harmonic series of the upper partials seems to offer a more empirically convincing and aesthetically satisfying notion of harmonic generation, it by no means solves all the theoretical paradoxes and inconsistencies we observed in the *Traité*. If anything it poses a number of new, even more intractable problems that Rameau would wrestle with in almost all of his subsequent work.⁵⁹

Det er således problematisk at ville udpege en skarp skillelinje mellem et matematisk og et fysisk musikteoretisk paradigme. Men der er ingen tvivl om, at en dialog mellem akustik og musikteori kom til at sætte sine afgørende præg på musikteorien udvikling op gennem det 18. århundrede, og heller ikke om, at Rameau spillede en hovedrolle i denne sammenhæng.

Nogle historikere har tolket bevægelsen fra et matematisk til et fysisk paradigme for musikteorien som et udtryk for et stort mentalitetshistorisk omslag. Det gælder f.eks. den tyske musikforsker Hans-Heinrich Eggebrecht (1919-99), der, som jeg antydede i indledningen, i den matematisk artikulerede proportionstænkning så et udtryk for middelalderens verdensbillede, mens den fysisk begrundede for ham varslede den moderne tid [*die Neuzeit*]. Eggebrecht ville se "den matematisk og ved monokorden demonstrerbare tone"⁶⁰ – platonisk forstået som en tallets og målets tilsynekomst – som et udtryk for en middelalderlig naturforståelse og tilværelsestolkning, der kan sammenfattes i det skolastiske begreb *natura naturata*, der henviser til opfattelsen af naturen som gudskab, rationalt ordnet og statisk. Den "fysiske, eksperimentelt efterviselige tone"⁶¹ derimod repræsenterede for ham et tidligt-moderne *natura naturans*-princip, hvor skaberkräften er blevet naturen iboende, og hvor anerkendel-

57 Castel citeret efter Christensen. *Rameau and Musical Thought of the Enlightenment*, s.133. Oversættelsen er fra dette værk.

58 Ibid. s.133

59 Ibid. s.133

60 Eggebrecht. "Musik als Tonsprache", s. 29

61 Ibid. s.29

sen naturens dynamik spiller sammen med en ny forståelse af sjælelivets og musikens dynamiske kræfter.

Men der er ikke noget i mine kilder, der tyder på at det sene 1700-tals tyske musikteoretikere har følt sig spændt op mellem konkurrerende paradigmer.

Forkel beskæftiger sig med "den fysiske klanglære" og "den matematiske klanglære" som hjælpediscipliner for "den musikalske grammatik", og idet han også her følger sin "sikreste ledetråd", betragtes de som ligeværdige bidrag til forståelsen af musikken som et relationssystem i sprogets billede. Tonernes "sympati" og deres "indre fuldstemmighed" – dvs. overtonerrelationerne – "anviser de årsager, ifølge hvilke tonerne og akkorderne må udvikle sig ud af hinanden", forklarer Forkel og konstaterer, at "denne de musikalske samstemtheders kilde" er "den nyere tids opdagelse"⁶². Men han bemærker ingen konflikt med "den matematiske udmåling", som vi "... for størstedelen har at takke for hele vores tonesystems præcise sammenhæng"⁶³. For øvrigt bemærker han, at matematikkens største fortjeneste er dens bidrag til udviklingen af en ligesvævende temperatur, som han samtidig gør sig til talsmand for.

Også hos Koch forenes en matematisk og fysisk forklaringsmodel. Kort sagt lader han den tonale kadences kvart- og kvintskridt være et spørgsmål om strengelængderelationer og akkordernes tertstopbygning et spørgsmål om overtoner. Naturen, hedder det, "bevirker" det slægtskab mellem tonerne, der sikrer, at de kan indgå forbindelser, der gør dem egnede til at udtrykke og fremkalde følelser. Og til dette formål har den udviklet ikke blot *et* men *to* "hjælpemidler". Det første af disse er oktaven, kvintens og kvartens fremkomst ved strengedelingerne 1:2, 1:3 og 1:4, der bemærkes som et forhold enhver, der har adgang til et strengeinstrument, kan forvisse sig om. Det andet er tertsens og kvintens tilstedeværelse som overtoner i en anslået grundtone. Dette sidste belægges med et udførligt citat fra Marpurgs *Anmerkungen über Sorgens Compendium harmonicum*, der med sin kombination af henvisning til almindelig musikererfaring og akustiske eksperimenter er ganske typisk for mine kilder:

Når man sætter et klingende legeme i bevægelse (...) vil man sammen med dets hovedtone, som vi vil kalde C, høre disse toner sagte medtonende [i et nodeeksempel vises et dybt C og de første 5 partialtoner] som den anslagne hovedtones medklingende toner. Denne erfaring lader sig gøre meget følbar ved de tykkere strenge på ethvert instrument, i særdeleshed på en kontravolon og særligt ved stille nattetid, hvorved et kun ringe trænet øre uden besvær vil kunne sondre disse toner og herunder i særdeleshed den angivne tones terts og kvint. Den, der vil bringe dette i tvivl, bør erindre sig, at en miksturpibe på orgelet, også selv om den samtidig lader oktaven, kvinten og den store terts høre, ikke desto mindre fremstår som kun én tone og også kun frembringer én fremherskende tone i øret. Vil man ikke tro sine ører: så tager man sine øjne og med dem øret nok en gang på følgende måde til hjælp. Sammen med det klingende legeme C stemmer man yderligere fem legemer

62 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.30

63 *Ibid.* s. 30

således overens, at de frembringer de angivne toner. Disse fem legemer vil, når tonen C klinger, ikke alene geråde udi en veritabel sitren, men de vil også give en sagte lyd fra sig.⁶⁴

Både kadencens fundamentalskridt og overtonerne opfattes altså som naturfænomener, der umiddelbart lader sig erfare, de bagvedliggende principper opfattes som hinanden supplerende, og der gøres ikke noget forsøg på at forene dem udover ved den abstrakte henvisning til deres fælles hensigtsmæssighed for musikkens formål. De følges heller ikke ud over det for argumentationsgangen strengt nødvendige. Således finder Koch ingen grund til at beskæftige sig med de intervaller, der fremkommer ved strengedeling udover 3:4 og med de højere overtoner. Når vi laver (overtoneafledte) durtreklange over de tre (strengelængdeafledte) kadencetrin, F-G-C, og ordner det derved fremkomne tonemateriale inden for oktavrummet, har vi skabt den diatoniske durskala. Og dermed har vi generatoren for tonesystemet, som Koch ser det. Moltreklangen fremkommer som den skalaegne treklang på andet og sjette trin. Den formindskede treklang som den skalaegne treklang på syvende trin. Der teoretiseres ikke specifikt over moltertsens oprindelse i naturen. Mol betegnes uden videre argumentation som "mindre fuldkommen" end dur, fordi moltertsen er "mindre fuldkommen" end durtersen, og fordi den naturlige molskala ikke indeholder ledetonen til grundtonen. Septimakkorden forklares ud fra overtonemodellen, men ikke sådan at den lille septim hentes fra overtonerækken. Septimakkorden har ifølge Koch som udgangspunkt den formindskede akkord på syvende trin. Denne akkords grundtone – i C-dur tonen H – er, forklarer Koch, når det kommer til stykket en "medklingende tone" i dominanttonen – G. Dette G tilføjes så den formindskede treklang, og septimfirklangen G-H-D-F fremkommer. None- og decimakkorder genereres på tilsvarende måde.

De musikteoretiske artikler i Sulzers leksikon hviler trygt i det fysiske paradigme. Tonen beskrives som et fysisk klangfænomen, tonehøjden som et udtryk for svingningstal og intervallet som et udtryk for forholdet mellem svingningstal. Men intet tyder på, at forfatterne til disse artikler opfatter begrundelsen i den fysiske klanglære som udtryk for et skelsættende brud med en tidligere matematisk begrundelse. Repræsentationen ved strengelængdeforhold opfattes blot – ganske som vi gør det i dag – som henvisende til de samme *fysiske* realiteter som repræsentationen ved svingningstal. Således læser vi i artiklen "Klang":

Enkelte tonelærere udtrykker forholdene ved strengenes længder. Begge måder når frem til samme tal. For det lader sig bevise, at det forholder sig sådan med klingende strenge, at antallet af slag står i det omvendte forhold til strengens længde (når strengene for øvrigt er ens og lige stærkt spændt)... Derfor kan intervallerne også udtrykkes ved strengenes længder, i hvilket fald de samme tal blot omvendes.⁶⁵

64 Marpurg citeret efter Koch. *Versuch*, Bd.1, s.21-22

65 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.3, s.32

De musikteoretiske artikler i Sulzers er talrige, detaljerige og yderst velinformede også i henseende til akustikken. Og de er præget af en stærk fascination af dette emne. Vi fik et eksempel på denne i min diskussion af artiklen "Musik" og den 'energetiske kommunikationsteori'. Men man fornemmer også en vis skuffelse over overtoneteoriens trods alt begrænsede forklaringskraft for praktisk og normativ musikteori.

Dette gælder særligt i forhold til det prekære begreb 'konsonans'.

"Det teoretiske kendskab til velklangen og konsonansen hænger sammen med betragtningen af harmonien, hvorfor det, der hører til denne, forekommer i artiklen "Harmoni og Klang"⁶⁶. Således læser vi i indledningen til artiklen "*Consonanz*" og må forvente, at artiklen vil præsentere en forståelse af fænomenet konsonans og dermed også af den musikteoretisk prekære sondring mellem konsonans og dissonans baseret på de akustiske lovmæssigheder, som artiklen "Klang" fremlagde. Men forventningen gøres til skamme, og det afsløres snart, at de akustiske lovmæssigheder, som artiklens forfatter har kendskab til, ikke afgiver noget grundlag for denne sondring. Sondringen mellem konsonans og dissonans lader sig ikke aflede af de akustiske lovmæssigheder, og artiklens forfatter må medgive, at den udelukkende er et spørgsmål om musikalsk erfaring. "Vi forudsætter", hedder det, den fysiske klanglære men betragter det som

... en sag, der er kendt fra den almindelige erfaring., at intervallerne 1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, det vil sige oktaven, kvinten, den store terts og den lille terts ikke lader noget ubehageligt høre i de to toners samstemmen, og at alle disse intervaller er konsonerende, hvor derimod tonerne 8:9 gør et mærkbart ubehageligt indtryk på hørelsen, og altså sandelig er dissonerende.⁶⁷

Forskellen mellem konsonans og dissonans er altså en erfarings sag uden en egentlig teoretisk begrundelse. Den pythagoræiske traditions metafysiske begrundelse ved de enkle talforholds højere metafysiske værdighed har mistet sin gyldighed, og åbenbart har forfatteren ikke kendt til, eller ikke følt sig overbevist af, sin samtids akustikers forklaringsforsøg.⁶⁸ Artiklens musikteoretiske overvejelser over sammenhænge mellem intervalproportioner, konsonans og dissonans beror derfor alene på "sandheder som en ubedragelig erfaring anviser"⁶⁹, dvs. de er at forstå som generaliserede erfarings sandheder.

Sammen med det nævnte indtryk af skuffelse, får man dog også på fornemmelsen, at det har været svært for artiklens forfatter at slå sig til tåls med, at forholdet mellem konsonans og dissonans alene kan forstås som spørgsmål om gradforskelle, og at der ikke gives nogen akustisk begrundet teori om sondringen mellem de to kategorier.

66 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.1, s.574

67 Ibid. s.574-75

68 Den såkaldte koincidens-teori, hvor ubehaget ved dissonansen forklares ved de stødtoner, der opstår på grund af overtonernes interferens, og som er mere dominerende ved intervaller med komplekse forhold mellem deres grundtoner end ved intervaller beroende på enkelte forholdstal, udvikles først i anden halvdel af det 19. århundrede. Brian C.J. Moore: "Consonance §2: Psychoacoustic factors". Stanley SADIE (red.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, Vol. 6, Massachusetts: Macmillan Publishers Limited. 2001. s.326-328.

69 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.1, s. 576

Derfor ofres grænsen mellem det sidste konsonerende interval – den lille tert – og det første dissonerende – den store sekund – en del opmærksomhed. I overtonerækken forekommer mellem den lille tert 5:6 og den store sekund 8:9, de to 'skæve' intervaller 6:7 og 7:8. Om det første hedder det: "Som påvist andetsteds opfatter mesterens trænende øre også intervallet 6:7, som de nye harmonister kalder den formindskede tert, som konsonerende". Hermed forskydes den prekære grænse fra den lille tert 5:6 til den 'formindskede tert' 6:7, og hermed bliver "... intervallet 7:8, om hvilket man vanskeligt kan sige, om det er konsonerende eller dissonerende, til overs som den egentlige skillevej mellem konsonansernes og dissonansernes område"⁷⁰. Det indebærer, at grænsen mellem konsonans og dissonans skulle være markeret af et interval, der er hverken eller. Intervallet 7:8 er den naturgivne markør af denne grænse. Men grænseposten er skjult for vores ører, for til alt held: "... forekommer dette tvetydige interval ikke i vore skalaer".

Form og formål. Om musik og retorik.

Blandt de traditioner, som det tidligt moderne Europa overtog og videreudviklede fra antikken, var det lærdomshistoriske kompleks, som vi sammenfatter under betegnelsen 'retorik'. Retorikken, som den undervistes og traderedes som et af universiteterne *septem artes liberales*, kan defineres som 'talekunst' eller mere specifikt som 'læren om den overbevisende tale', og som sådan fik den tidligt indflydelse også på den musikteoretiske tænkning, idet den bød sig til med et akademisk udbredt og alment accepteret vokabular for musikkens sproglignende kvaliteter. Johannes Tinctoris' udvikling af begrebet om 'de musikalske figurer'⁷¹ er et kendt tidligt eksempel på et musikteoretisk lån fra retorikken. I retorikken er 'figurer' eller 'troper' et sæt af konventionelt anerkendte stilistiske virkemidler, der tages i anvendelse for at udsmykke talen og forstærke dens appel. Dette er udgangspunktet for Tinctoris' beskrivelse af de musikalske retoriske figurer som et repertoire af legitime licenser i udtrykkets tjeneste.

Et andet kendt forsøg på at forene retorik og musikteori i en musikalsk retorik blev gjort af teoretikeren Johann Mattheson i hans *Der Vollkommene Capelmeister* (1739). Mattheson forsøgte sig her med en slags musikalsk formlære på retoriske præmisser, idet han anbefalede komponisten at danne sin musikalske form over den skabelon, som retorikken foreskrev for den virkningsfulde tale for retten! Mattheson ville gerne overbevise os om, at en komponist for at nå sine kommunikative mål skulle disponere sit værk, ligesom en sagfører, der ville fremme sin klients sag. Han skulle inddele værket i

... hine seks stykker ... som er taleren foreskrevet, nemlig indgangen, beretningen, andragende, bekræftelse, modsigelse og slutningen. *Exordium, Narratio, Propositio Confirmatio Confutatio & Peroratio*.⁷²

70 Ibid. s. 576

71 Johannes TINCTORIS: *Liber de arte contrapuncti*. 1477.

72 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capelmeister* Hamburg: Christian Herold. Hamburg. 1739. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten. Kassel: Bärenreiter. 1999. s.235

Der har ofte nok været peget fingre af dette forsøg på at presse et andet mediums og udtryks form ned over musikken. Carl Dahlhaus kaldte Matthesons forsøg "frapperende", fordi det indebar, at vi skal benævne samme tematiske substans forskelligt afhængigt af dens vekslende retoriske funktioner. Men han bemærkede også, at Matthesons overføring af formkategorier fra retorikken til musikken, trods et ikke ringe mål af pedanteri, dog indebar en begrebsliggørelse af visse musikalske formtræk.⁷³ Jeg finder det mindst lige så intellektuelt udfordrende, at Mattheson finder det muligt at side- stille komponistens og sagførerens kommunikative formål. Og denne udfordring bør vi tage op, for den bringer os på sporet af det essentielle i en retorisk formlære. Den prosaiske formålstjenlighed, der bør udmærke din sagførers tale i retten, er altid en del af sagen retorik. Også i musikalsk sammenhæng. I retorisk optik er et stykke musik et budskab, der kommunikerer hensigtsmæssigt, ikke et unikt indhold, der vokser frem sammen med sin form.

Både Koch, Sulzer og Forkel forholder sig til retorikken.⁷⁴ Men på forskellig vis og med forskellige konsekvenser. I Sulzers leksikon findes flere opslag med tilknytning til retorikken, men der er ingen særskilt behandling af en musikalsk retorik. I Kochs *Versuch* nævnes retorikken ikke ved navn, men Koch trækker på dele af den retoriske traditions begrebsapparat i sine forsøg på at komme til forståelse med musikalske kompositions- og formgivningsprincipper. I Forkels *Allgemeine Geschichte* er 66 af indledningens i alt 135 paragraffer rubriceret under overskriften "Musikalsk retorik", og det er almindeligt at betragte Forkel som den sidste indflydelsesrige musikteoretiker, der substantielt bidrog til traderingen den musikalske retorik. F.eks. hedder det i artiklen "Musik und Rhetorik" i MGG:

Den sidste musikskribent, der traderede "den musikalske retoriks" system i stor bredde, Joh. N. Forkel, kan vi samtidig takke for den ... eneste samtidige systematiske betragtning af hele lærebygningen...⁷⁵

Dette er dog en sandhed med modifikationer. Forkel gør udstrakt brug af ordet retorik, men han bruger det så meget til sine egne formål, at vi kun med forsigtighed kan tale om tratering.

Begrebet introduceres hos Forkel med en kortfattet henvisning til en mig ubekendt kantor Winters dissertation *de eo quod sibi invicem debent Musica, Poetica et Rhetorica*⁷⁶ og med en noget mere udførlig henvisning til Johann Mattheson. Forkel finder, at Mattheson gav værdifulde vink men dog lod meget tilbage at ønske, fordi musikken på Matthesons tid endnu ikke var af en sådan kvalitet og beskaffenhed "... at en sammenhængende musikalsk retorik kunne lade sig aflede der af."⁷⁷

73 Carl DAHLHAUS: "Der rhetorischen Formbegriff H.Chr.Kochs und die Theorie der Sonatenform". *Archiv für Musikwissenschaft* XXXV, Heft 3 (1978), s.161

74 For en udførligere redegørelse se: Mark Evan BONDS: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press. 1991.

75 Harmut KRONES: "Musik und Rhetorik". *Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 6, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzger. 1997. sp. 816.

76 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.37

77 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.37

Forkels introduktion til den musikalske retorik indeholder således ingen besværgelse af tilslutningen til en stor, overleveret lærebygning. Snarere præsenteres den som et projekt i sin vorden med sigte mod den rette teoretiske forståelse af en avanceret musik, præget af "... den sammenhæng mellem dens dele, der dels ved udviklingen af dens tanker ud af hinanden, dels ved stilens enhed osv., først gjorde den til en egentlig følelestale."⁷⁸

Som tidligere anført inddeler Forkel musikteorien i to hoveddele, "den musikalske grammatik" og "den musikalske retorik", og hans definition af den sidste er sammenkøbt med dens sondring fra den første:

Den musikalske grammatiks dele tilsammen lærer os, som vi har set, intet andet end, hvordan enkelte musikalske tanker sammensættes af toner og akkorder, fra deres første dannelse og modifikation til den gradvise sammensætning først af enkelte dernæst af flere musikalske ord til en sætning. Alt dette er imidlertid ikke tilstrækkeligt til en sammenhængende musikalsk tale. For skildringen af en følelse i alle dens uendelige modifikationer fordres ikke blot enkelte, i en sætning forbundne ord, men en række sætninger, en hel række af hinanden forbundne tanker. Denne forbindelse af en hel tanke lærer vi af den musikalske retorik. Den er i musikken af præcis samme omfang som i sproget, ligesom også de i begge indeholdte forskrifter har ganske det samme formål og hensigt, nemlig den passende anvendelse af tone- og idesproget i alle mulige tilfælde.⁷⁹

For Forkel er den musikalske retorik altså først og fremmest et spørgsmål om formlære, eller mere præcist: om sproganalogiserende betragtninger over musikalske formspekter over periodens niveau. Disse forenes dog, noget akavet, med en behandling af de musikalsk-retoriske figurer, som Forkel åbenbart har følt sig forpligtet til at diskutere, når begrebet musikalsk retorik var bragt på bane. Disse figurer var og er et omstridt fænomen. Man har tillagt dem forskellige grader konventionelt semantisk indhold. Nogle har hævdet, at 'figurlæren' skulle rumme et ordbogsagtigt fastlagt fælles musikalsk ordforråd, mens andre har betonet deres mellemstilling mellem en autonomt musikalsk udsmykkende og en eksternt refererende funktion.

I Forkels behandling af de retoriske figurer er der kun svage spor af en forestilling om eksistensen af et repertoire af figurer med fikseret og konventionelt anerkendt betydning.⁸⁰ I det hele taget er hans behandling af dette lærdomshistoriske arvegods tve-tydig. Han beskæftiger sig med figurerne, og han anerkender dermed retorikkens autoritet som akademisk disciplin. Men hans behandling af dem, tømmer dem for specifikt indhold. De overvejelser Forkel præsenterer i dette afsnit handler lige så meget om musikalske betegnelsesfunktioner i almindelighed – med særligt blik for feltet af 'motiverede' musikalske tegn – som om figurlære i strengere forstand. Eller som Hartmut Krones bemærker, i relation til figurlæren, forstået som repertoire konventionelle

78 *ibid.* s.37

79 *ibid.* s. 37

80 Forkel nævner figurerne: *Ellipsis, Wiederholung, Suspension, Epistrophe, Gradation og Dubitation*. *Dubitationen* kommer ifølge Forkel til orde gennem "... en tvivlsom modulation", og dette er vel det nærmeste, han kommer til et semantisk bestemt følelses- eller bevidsthedsindhold. *Ibid.*s.56-57

musikalske tegn, fremstår Forkels forståelse "... næsten systemsprængende ... da de næsten indeholder samtlige symbolsproglige muligheder i musikken."⁸¹

Forkel sonderer mellem "figurer for forstanden" og "figurer for indbildningskraften", hvor den første kategori omfatter "alle såkaldte kontrapunktiske kunster", der "først og fremmest beskæftiger forstanden og underholder den på behagelig vis gennem tonernes og sætningernes kunstfulde kombination"⁸². En sådan appel til forstand og intellekt kan være på sin plads, lærer vi, men må anvendes "med forsigtighed" for ikke at aflede musikken fra dens sande mission som følelssprog. Under "figurer for indbildningskraften" forstår Forkel "... alle såkaldte musikalske malerier... der i grunden ikke er andet end den hørbare efterligning af synlige genstande eller sådanne, med hvis bevægelse en lyd er forbundet."⁸³ Men, tilføjer han, tonesproget har også midler til at skildre "den indre følelse", og, som han bemærker i en fodnote: "Dette er den vigtigste form og hører egentlig ikke til det musikalske maleri men til udtrykket i det hele taget"⁸⁴. Forkels diskussion af de retoriske figurer kulminerer altså i endnu en bekendelse til musikkens væsensbestemmelse som følelssprog, og han undgår at konfrontere sig med de spørgsmål om eksistensen af en musikalsk semantik, som kunne have været diskuteret i forbindelse med figurerne. Hans interesse angår den strukturelle analogi mellem sprog og musik, og den musikalske retoriks traditionelle interesse for at betragte musikken i den forstandige og overbevisende tales billede transformeres hos ham til forestillingen om en i detaljen påviselig analogi mellem tale og en musikalsk form beroende på motivisk og tematisk arbejde:

Da tonestykker af et vist omfang intet andet er end (...) taler for følsomheden, hvorigennem man vil bevæge tilhøreren til (...) medfølelse, til sympatiske sjælsrørelser, så har disse de samme regler for tankernes orden og indretning som den egentlige tale. Og som der dér findes en hovedsætning, understøttende sidesætninger, opsplitning af hovedsætningen, gendrivelse, tvivl, beviser og bekræftelser, således må der også hér findes lignende midler til befordring af vore hensigter i musikalsk forstand.⁸⁵

Analogien mellem sprog og musik er for Forkel et spørgsmål om sammenfald i "regler", "orden" og "indretning". Spørgsmålet om semantik interesserer ham mindre, og hans tvetydige behandling af de musikalsk-retoriske figurer må ikke forlede til den misforståelse, at han her søger semantiske fikspunkter. For øvrigt er det interessant, at den type sproganalogi, som Forkel her udvikler, overlever både retorikken og 1700-tallets udtryksæstetiske paradigme. Friedrich Schlegel er berømt for sin undsigelse af 1700-tallets musikalske følelsesæstetik og for på ægte romantisk vis at betragte musikken som et redskab for dybe filosofiske erkendelser.⁸⁶ Men det sker med formule-

81 Krones. "Musik und Rhetorik", sp. 820

82 Forkel. *Allgemeine Geschichte*, s.54

83 Ibid. s.55

84 Ibid. fodnote s.55

85 Ibid. s.50

86 Carl Dahlhaus støttede sig til denne formulering, når han ville forklare forskellen på 1700-tals følelsesæstetik og romantikken, der netop ikke er en følelsesæstetik men en 'den absolutte tonekunst metafysik'. Dahlhaus. *Die Idee der absoluten Musik*, s.109

ringer, der ligger Forkels redegørelse for musikens sproganaloge diskursivitet påfaldende nær. Schegel afviser "... den såkaldte naturligheds platte synspunkt", det vil sige 1700-talsideen om musik som følelselivets naturlige tegn, han hævder, at musikken kan have "en vis tendens til filosofi", og han fortsætter:

Må den rene instrumentalmusik ikke selv skabe sig en tekst? Og bliver temaet i denne ikke udviklet, bekræftet, varieret og kontrasteret som genstanden for meditationen i filosofisk idérække?⁸⁷

Dette er romantisk musikæstetik. Tanken om musikken som "et redskab for filosofien", som romantikerne tænkte den, er milevidt fra Forkels intellektuelle univers. Den forudsætter blandt andet et rationalitetskritisk element og med det en forestilling om filosofiens og musikens fælles erkendelsesmål hinsides den rationelle tankes rækkevidde, som er aldeles fraværende hos en oplysningsmand som Forkel. Forkel og Schegel står på hver sin side af et musikæstetisk paradigmeskift. Men henover dette bevares hovedstrækkene af beskrivelsen af en på tematisk og motivisk arbejde beroende musikalsk form som en sproganalog struktur.⁸⁸

Jeg omtalte ovenfor Matthesons udkældte forslag om at bruge retorikkens forskrifter for den overbevisende tales disposition som skema for en musikalsk formlære. Retorikken indeholder imidlertid ikke alene forskrifter for talens form men også for trinene i den arbejdsproces, der leder til den vellykkede og virkningsfulde tale. Her tager Koch sit udgangspunkt.

Han læser i Sulzers leksikon og citerer udførligt fra opslaget "Anlage" [anlæg]:

Anlæg (De skønne kunster).

Fremstillingen af et værks væsentligste dele, hvorved det er bestemt i sin helhed. Ethvert større kunstværk fordrer et trefoldigt arbejde. Anlægget (...), udførelsen [*die Ausführung*] og udarbejdelsen [*die Ausarbeitung*] (...). I anlægget bliver værkets plan og dets hoveddele bestemt, udførelsen giver hver del sin gestalt, og udarbejdelsen bearbejder de mindre forbindelser og føjer de mindste dele fuldstændigt sammen, hver i den rette form og i det bedste forhold. Når anlægget er fuldendt, må der ikke komme mere væsentligt ind i værket. Det indeholder allerede alt det vigtige i tankerne og kræver derfor også mest geni. Derfor får værket sin største værdi fra anlægget. Det indeholder dets sjæl og fastlægger alt tilhørende dets indre karakter og den virkning, det skal gøre.⁸⁹

Det, der her meddeles, er klassisk retorisk stof. Begreberne *Anlage*, *Ausführung* og *Ausarbeitung* er tyske oversættelser de latinske *inventio*, *dispositio* og *elaboratio*, der op-

87 Friedrich SCHLEGEL: 'Charakteristiken und Kritiken I'. Hans Eichner (red.): *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. München. 1967. Citeret efter Dahlhaus. *Die Idee der absoluten Musik*, s.109.

88 Også Mark Evan Bonds er opmærksom på sammenhængen mellem en retorisk formforståelse og tidligt romantiske ideer om en selvberørende instrumentalmusik. Bonds henviser til en passus fra Ludwig Tiecks *Symphonien*, hvori det hedder, at instrumentalmusikken "... poeticizes for itself, it comments upon its own self poetically". Citeret efter Bonds. *Wordless Rhetoric*, s.175-176

89 Sulzer. *Allgemeine Theorie*, Bd.1, s. 148. Koch. *Versuch*, Bd.2, s.52-53

træder som de første tre i retorikkens fem- eller seksdelte skema, der typisk yderlige kan indeholde *decoratio*, *memoria* og *executio*. Citatet findes i det afsnit om "tone-stykkernes indre beskaffenhed", som Koch efter færdiggørelsen af *Versuch's* første bind besluttede at tilføje det andet, og det viser sig at indeholde en slags nøgle til den retoriske formforståelse, der præger værket som helhed. Koch er kendt i den musikalske formlæres historie som en tidlig og væsentlig bidrager til sonateformens teori, men med deres forankring i retorikken beror hans forestillinger om den musikalske forms væsen på andre grundforudsætninger end dem, der prægede sonateformteorien i dens storhedstid i 1800-tallet. Koch tænker kategorierne indhold og form og forholdet mellem dem radikalt anderledes end f.eks. A.B. Marx. For Koch er musikværkets indholdssubstans hverken lokaliseret i temaet eller i en af det tematiske arbejde betinget musikalsk storform. Den er givet med anlægget, der ifølge Koch omfatter

... satsens allerede med hinanden i forbindelse bragte hovedtanker, der sammen fremstår for komponisten som et fuldkomment hele, samt disses harmoniske hovedtræk.⁹⁰

Som et eksempel på et sådant musikalsk anlæg viser Koch en reduktion af Carl Heinrichs Grauns arie "Ein Gebet um neue Stärke"⁹¹. Koch har valgt at henregne sangstemmens melodi, basstemmen og en overledning i førsteviolinen, som de forekommer i 22 takter af ariens første del i alt 143, til anlægget. Resten er dels udarbejdelse – dvs. udfoldelsen af det i anlægget indeholdte stof og formale grundtræk til det færdige stykkes endelige form og omfang, dels udførelse – dvs. udarbejdelse af akkompagnement, forsiring mv. Således forstået forpligter anlægget både med henblik på tematiske substans og formal disposition, men det er rensset for det, Koch andetsteds kalder "forlængelsesmidlerne", det vil sige et repertoire af variationsteknikker, som han typisk demonstrerer anvendt på 16-takters perioder. Anlægget er altså allerede form. Det er stykkets "hovedtanker" og netop "de allerede med hinanden i forbindelse bragte hovedtanker": en individuelt gestaltet primært melodisk formdannelse, der tænkes at bevare sin identitet i den endelige fuldt udarbejdede komposition.

Man kan med andre ord sige, at anlægget indeholder det *essentielle*, mens dens endelige musikalske storform repræsenterer det *accidentelle*, og for Koch er denne sondring igen sammenfaldende med grænsen mellem det, der må overlades til smag og geni, og de mekaniske kunstregler, der er kompositions lærens egentlige anliggende. Med denne sondring in mente kan Koch kalde storformen "tilfældig" uden dermed at anfægte det musikalske udtryks gyldighed. "Jeg kommer nu til formen af et tonestykkes satser", hedder det hos Koch, og han fortsætter:

Det lader sig ikke nægte, at deres form for det første er noget tilfældigt, som egentlig kun har lidt eller slet ingen indflydelse på stykkets indre karakter, og for det andet at man derfor heller ikke kan indvende meget mod vores satsers form,

90 Koch. *Versuch*, Bd.2, s.53

91 Ibid. s.60-62

hverken i de mindre eller de større tonestykker. Og dette er formodentlig årsagen til, at mange store mestre, f. eks. i deres arier, næsten alle har arbejdet efter en og samme form.⁹²

Denne sondring mellem det mekaniske og det 'indre' har også den prekære konsekvens, at kompositions læren vil have meget at sige om *det accidentelle* – altså om de mekaniske kompositionsregler, der i lighed med retorikkens forskrifter lærer os om den hensigtsmæssige udarbejdelse af en allerede defineret indholdssubstans – og langt mindre om *det essentielle* tilblivelse. Koch betoner, at en vellykket komposition forudsætter et vel udarbejdet anlæg, og han advarer den uerfarne komponist mod at gå videre i arbejdet, før anlægget virkelig fremstår som "et fuldkommet hele". Men han må indrømme, at teorien i dette anliggende "... aldrig kunne opfinde et ægte hjælpemiddel". Kilden til dette fuldkomne hele er "geniet", og instansen til dets bedømmelse er "smagen"⁹³. Alt hvad teoretikeren kan gøre, er at henvise til den tilstand af "begejstring", hvori genialiteten tænkes at gøre sit værk. Koch gør dette med henvisning til artiklen "Begeisterung" i Sulzers leksikon, som anviser to veje til opnåelse af denne begejstringstilstand:

Det første er læsningen af skønne ånders værker, og i særdeleshed sådanne steder, hvor den følelse, som man gerne vil hensætte sig i i en høj grad, er livagtigt skildret; og det andet er den opmærksomt og flere gange at synge og spille sådanne satser af gode komponister, som har samme følelse til genstand, som man ønsker at hensætte sig i.⁹⁴

I denne beskrivelse af de hjælpemidler, der står geniet og den gode smag til rådighed ved undfangelse af tonestykkets anlæg, mødes det sene 1700-tals geni-æstetik med reminiscenser af retorikkens lære om *inventio* og *loci topici*.⁹⁵

Kochs stolte erklæring fra indledningen til hans *Versuch*'s første bind, om at intet i musikkens verden behøver at være dunkelt eller uafklaret, når blot vi forstår musikens formål og hensigt som følelseskommunikation, indebærer altså ikke, at alt i den musikalske skabelsesproces er rationaliser- og lærbart. Men den sætter en scene, hvor også indflydelsen fra den retoriske tradition kan gøre sig gældende. Og undersøgelsen af retorikkens betydning for Kochs formforståelse hjælper os til klart at sondre den fra 1800-tallets herskende forestillinger. Således er ledebilledet for Kochs forståelse af musikalsk storform hverken det organicistiske, hvor temaet rummer kimen til den organiske proces, der skaber storformen, eller den dramatiske, hvor formen ses som følgerigtige faser i et dramas udvikling. Det gælder også sonateformen. Den er hverken organisme eller drama. Den er overbevisende tonetale, hvor den med anlægget givne indholdssubstans parafraseres for at afdække, udfolde, eller pointere, hvad den egentlig er.

92 Koch. *Versuch*, Bd. 2 s. 117

93 Ibid. s. 94

94 Ibid. s.95

95 I den klassiske retorik forestiller man sig, at taleren finder (*inventio*; at finde) emner fra steder (*loci*) i et forråd (en *topic*). Talens indhold er altså at forstå som et udvalg af *loci topici*.

Efterskrift.

Både Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* og Kochs *Versuch einer Anleitung zur Komposition* findes på musikvidenskabs afdelingsbibliotek i København, *Allgemeine Theorie* i en faksimileudgave, *Allgemeine Geschichte* og *Versuch* i læderindbundne originaludgaver. Der har de stået siden min studietid og tiltalt mig som værker og objekter.

Jeg har stadig glæde af dem som sådan. Læderet, papiret, det kringlede tysk og de krøllede bogstaver, der svarer så godt til den snørklede akademiske stil. De tiltaler mig også stadig med deres krav netop som værker om at blive taget ned fra hylden og læst og forstået, som de færdige og døde ting, de objektivt set er.

Men med årene er de blevet mere gennemsigtige for mig. Mere spor af de processer, der skabte dem.

Jeg tænker helt konkret på det skrivearbejde, som nogle kolleger påtog den gang for længe siden. Og i ubevogtede øjeblikke har jeg tilladt mig at sætte mig i deres sted og tiltænke dem nogle af de samme motiver og bevæggrunde i skriveprocessen, som jeg kender fra mig selv. Herunder den oplevede nødvendighed af at give værket runding og form, selv om stoffet egentlig ikke tillader det.

Jeg tænker også på Freuds lære om jeg'et, der ikke er herre i sit eget hus, og på denne sætnings indlysende gyldighed også videnskabelige forfatter-jeg'er.

Jeg håber, at det er lykkedes mig at demonstrere, at meget forskellige lærdomshistoriske traditioner kommer til orde i mine kilder, og at disse i stort omfang har ført penen for disse vore længst afdøde musikvidenskabelige kolleger. Jeg håber også, at det er lykkedes mig at overbevise om det frugtbare i anerkendelsen af, at disse traditioner og deres teorier i står i høj grad uformidlet over for hinanden. Man spænder ben for sig selv, hvis man insisterer på at se sammenhæng, hvor den er fraværende.

Og der er i det undersøgte materiale ingen teoretisk udviklet sammenhæng mellem den energetiske udtryksteori, musikteoriens begreber om tonesystemets matematiske og/eller fysiske begrundelser og en formlære i retorikkens tegn. Man kan så vælge at sige, at det er teoridannelser, der komplementerer eller supplerer hinanden. Eller man kan sige, at det er lærdomshistoriske spor, der tilfældigt er ført sammen i det, der på bibliotekets hylder tager sig ud som værker.

Dette er ingen kritik. Kilderne er heteroglotte og kunne næppe have været andet. Rigtigt læst og med fornøden distance til deres belærende stil giver de stof til mange, meget forskellige, men hver for sig og tilsammen berigende samtaler om hvad musik er, kunne eller burde være.

Abstracts

Artiklen er et studie i tre vigtige kilder til musikteoriens historie i Tyskland i det sene 1700-tal: J.N. Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik*, H.C. Kochs *Versuch einer Anleitung zur Komposition* og Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Den sammenlignende læsning af disse kilder anlægger tre perspektiver.

Først spørges til deres forhold til følelsesæstetikken og periodens forhandling af spørgsmål om musikkens udtrykkskarakter. Dernæst til spørgsmål om tonesystemets generering på henholdsvis matematiske eller fysisk-akustiske præmisser. Og endelig til forholdet til den retoriske tradition, der i denne sammenhæng både giver anledning teoretiske betragtninger over musikalsk form og mere almene overvejelser over musikens status som et følelæssprog i strukturel analogi med det verbale sprog.

Der argumenteres for at forstå de således etablerede felter som relativt selvstændige teoretiske domæner og for nødvendigheden af at anlægge en fortolkning, der anerkender kildernes heterogene karakter.

This article discusses three sources of great importance to the history of music theory in Germany during the late 18th century: J.N. Forkel's *Allgemeine Geschichte der Musik*, H.C. Koch's *Versuch einer Anleitung zur Komposition* and Sulzer's *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. The comparative reading of these sources establishes three fields of discourse.

The first field to be investigated concerns their relationship with the aesthetics of feelings and the period's negotiation of the character of music's emotional expressiveness. Then questions concerning the generation of the tonal system on mathematical respectively physical/acoustical premises are discussed. And finally, some questions concerning the sources' relations with the tradition of rhetoric are addressed, and it is noted that the concept of rhetoric in this context refers to theoretical considerations on the issue of musical form as well as more general notions of music as a language of emotions, structurally analogous to verbal language.

The article argues that these three fields must be recognized as relatively independent domains of theoretical discourse. Furthermore, the need for an interpretation that recognizes the heterogenic character of the sources is emphasized.