

## POUL BORUMS OG IB NØRHOLMS »MODSKABELSE«

– genesis, tydning og betydning

*Jens Brincker*

Ib Nørholms IV. symfoni har to forhistorier: En der er knyttet sammen med Københavns universitets 500 års jubilæum og forberedelserne til festligholdelsen af dette; og en der er knyttet til et langt og frugtbart samarbejde mellem komponisten Ib Nørholm og forfatteren Poul Borum. Den akademiske side af forhistorien er let redet ud. Under planlægningen af universitetsjubilæet henvendte daværende rektor Morten Lange sig til professor Henrik Glahn med en opfordring til at forestå de musikalske indslag – herunder også bestilling af en ny universitetskantate. Henrik Glahn forelagde spørgsmålet om en kantate for kolleger ved Musikvidenskabeligt institut, og i foråret 1977 enedes man om at foreslå rektoratet at bestille universitetskantaten hos Ib Nørholm og Poul Borum i fællesskab.

Når universitetet valgte Ib Nørholm og Poul Borum var det en direkte følge af det tidligere samarbejde mellem disse to, der udgør IV. symfonis kunstneriske forhistorie. Samarbejdet satte sit første afgørende spor med TV-operaaen »Invitation til skafottet« efter Nabokovs roman, der blev opført 1967. Arbejdet med udformningen af libretto og musik til denne TV-opera havde stået på siden juni 1964, og havde bragt Ib Nørholm og Poul Borum tæt ind på livet af hinanden og af hinandens kunstarter. Poul Borum skrev senere herom:

»At få lov til at samarbejde med en kunstart hvor man ved hvad man gør og hvorfor man gør det, hvor man har et solidt og usensationelt teoretisk grundlag – det er overraskende og misundelsesvækkende og inspirerende for en fra den usikre forfatterprofession«. (DMT 1967 s. 128)

Ikke blot for forfatteren var dette samarbejde, hvor grænserne mellem musikkens og digtningens traditionelle domæner blev overskredet, en inspiration. Det satte også komponisten i gang med at revidere forestillinger om tekstens, sangens og melodiers plads i musikken:

»Mere prekær var sagen med hensyn til spørgsmålet melodi. Dette nu så forladte og antikverede begreb forekommer mig trods alt ligeså uadskilleligt forbundet med begrebet sang, som sangen er forbundet med begrebet opera. Derfor blev accepten af det sangbare i betydning den iørefaldende melodi for mig en provokation og måske den mest inciterende udfordring«. (Ib Nørholm i DMT 1967 s 126f).

Denne accept af det melodiske på et tidspunkt, hvor Darmstadt-skolens serielle og post-serielle stil var dominerende blandt moderne og internationalt orienterede danske komponister, og hvor den såkaldt »avantgardistiske« retning i dansk musikliv havde manifesteret sig stærkt i forbindelse med ISCM-festen i København 1964, blev et afgørende element i det stilomsving, der under navn af »ny-enkelhed« kom til at præge dansk musik i slutningen af 1960'erne. Et stilomsving der inden for den ny musik markerede samme oprør imod en teknologisk funderet fremskridtstro og materiale dyrkelse, som kom til udtryk i ungdomsoprøret 1968. Der lå noget indlysende i, at universitetet – måske den danske statsinstitution der blev dybest og mest uigenkaldeligt præget af 1968-begivenhederne – hentede sin jubilæumskantate hos det digter-komponist par, der mere end nogen andre udtrykte oprørets krav om kommunikerbarhed og plads til menneskelige følelser på et teoretisk »solidt og usensationelt« grundlag.

Og så var det ikke blot erindringen om 1968 og erkendelsen af Ib Nørholm og Poul Borums insisteren på at leve med i oprøret uden at prisgive de færdigheder og den indsigt, som fortiden repræsenterede, der underbyggede valget af komponist og forfatter til universitetskantaten. TV-operaen »Invitation til skafottet« var indledningen til et samarbejde, der har givet mange betydelige kunstneriske resultater, som kunne friste til gentagelser. Ikke mindst stykkerne for guitar og mezzosopran op. 42 (1969) »Tavole per Orfeo« hvor musikkens gud personificeres af det guitarspillende hankønsvæsen, der med sine seks strenge prøver at få klipperne til at danse, indtil hans syngende Eurydike punkterer drømmesynerne og konfronterer lyrikerens virkelighedsflugt med dagligdagens realiteter. Her blotlægges et element af modsigelse, af ironi og nøgternhed, i partnerskabet. En modsætningsfylde som hvor den viser sig mest frugtbar kalder på en dialektisk ophævelse og skaber muligheder for en kunstnerisk form som syntesen af de antagonistiske, det kunstneriske stof indeholder.

Endnu en erindring føjer sig til billedet af de to bestillingsmodtagere: erindringen om et »Vasaseminar« om musikken i dramatikken, der fandt sted i juni 1976. Uvist af hvilken grund skulle seminarets deltagere – altså også Poul Borum og Ib Nørholm – forene gruppearbejdets psykoterapeutiske arbejdsform med løsningen af en bunden opgave: Frembringelsen af et musikdramatisk forløb over »Tornerose var et vakkert barn«. Poul Borum og Ib Nørholm var selvfølgelig i gruppe sammen, hvilket var til skade for gruppearbejdet men til gavn for dets resultat. Seminargæsten kunne på sin rundgang konstatere, at hvor de fleste grupper hang fast i samarbejds- og sprogproblemer, dér fungerede Borum-Nørholm-gruppen. Om samarbejde i gruppedynamisk forstand var der ganske vist ikke tale. De menige deltagere

re blev manipuleret til først at forstå, dernæst at acceptere og endelig at realisere den Tornerose-konception, Poul Borum havde i ærmet.

Borum forklarede, digtede og instruerede, mens Nørholm komponerede og vist var mest optaget af at presse seminarledelsen til at fremskaffe nogle ordentlige musikere, så gruppebestræbelserne kunne få det rette professionelle præg. Denne oplevelse gav forklaringen på en bemærkning fra den tidligere citerede DMT-artikel om »Invitation til skafottet«, hvor Poul Borum hævder, at »formen gav sig af sig selv sådan som form giver sig af sig selv, når en digter ta'r ordet...«. Det lyder flot, for flot til at virke sandt, men Tornerose-dramaet i Holstebro lagde en realitet under flotheden. Formen »gav sig af sig selv«, d. v. s. den musikdramatiske form var indeholdt i digterens første instrukser til gruppemedlemmerne. Poul Borums udlægning af Tornerose-teksten var intet andet end en analyse af den musikalske grundstruktur, der skulle bære det færdige resultat. Overraskelsen og misundelsen over komponistens teoretiske grundlag 10 år tidligere var overvundet. Den musikalske formning var blevet en del af librettistens udtryksform.

Nærværende forfatter skrev efter oplevelsen af Vasa-seminaret i Holstebro:

»En af de erfaringer, som deltagerne gjorde, var at det er muligt ud fra rent musikalske strukturtyper som formaliseres abstrakt at danne et grundskelet, der kan bære et tekstligt forløb. Faren ved denne proces er, at tekstforløbet kommer til at virke artificielt og tørt. Men denne fare består kun, hvis man indbilder sig at en grundstruktur kan stå alene. Strukturen er et skelet, og skelettet skal »klædes på« så det får fylde og fysiognomi. Er man sig først dette bevidst, kan det lade sig gøre at realisere de tekstlige og musikalske dimensioner af én og samme struktur i et musikdramatisk forløb, ... Vasa-seminaret ... pegede på nogle nye normer for musikdramatisk virksomhed, normer der bør inspirere forfattere, komponister og forskere til samarbejde om en musikdramatik, som i højere grad end hidtil er en syntese af forskellige kunstarters udtryksformer.« (BAW 25. juni 1976).

Ib Nørholms IV. symfoni »Modskabelse« blev eksempel på et sådant samarbejde. Et musikdramatisk værk der ganske vist giver afkald på musikdramaets traditionelle sceniske virkemidler (omend gestus ikke er udelukket fra kompositionen), men et værk der i sig rummer skabelsens drama, og som prøver at indfange dette drama i en syntese af forskellige kunstarters udtryksformer. Men inden det kom så langt, skulle mange vanskeligheder overvindes og mange strukturelle skeletter blive kød og blod. Til en begyndelse startede man med at studere universitetskantater. Konsistoriums arkiver viste sig at være påfaldende mangelfulde, men noget lykkedes det at få stykket sammen og afsendt til forfatteren, der supplerede forgængernes vers med privat-forelæsninger over videnskabernes udvikling og strukturalismens væsen, som Mogens Pihl og Per Aage Brandt holdt. Oktober 1977

blev den første grundstruktur skitseret –: »ingen obligatorisk kantate (men) en serie lyriske variationer over temaet »skabelse-modskabelse« i fem dele, og den 24. marts 78 var teksten færdig fra Poul Borums hånd sammen med et sæt »instrukser til Ib Nørholm«:

»Nu hvor teksten er færdig, skulle jeg måske sammenfatte forholdet mellem planen (8.10.77) og det endelige resultat og kommentere de enkelte afsnit.

Som du husker var vi enige om, at det ikke skulle være en Christian Richardtsk obligatorisk 'kantate', med hyldest til videnskaberne og deres Moder, Universitetet. Hvad det derimod er blevet er en serie lyriske variationer over temaet »skabelse-modskabelse«, som jeg godt vil se opfattet som en poetisk tolkning af biologi-og-erkendelse. Jeg har prøvet at lave en tekst, der er både tæt og tynd, et væv af stemmer, som musikken kan gennemtrænge.

Den oprindelige plan med de fem satser er fulgt, og kun i IV er der sket større ændringer (herom nedenfor).

### *I Skabelse*

skulle være en bevægelse fra én streng til fuldt orkester. I alle fem strofer forestiller jeg mig (men dette og alle de følgende »musikalske anvisninger« kan du selvfølgelig behandle fuldstændig frit) et mandskor og et damekor, der linje for linje griber ind over hinanden, sådan som vi skrev det ind på første version af teksten.

Mottoet for satsen kunne være slutordene fra Ørsteds »Forsøg over Klangfigurene« (1808):

»I Sandhed, vi kan med Glæde, og Triumph over vort aandelige Væsens Adel gjentage, at det som i Tonekunsten henriver og tryller os, og lader os glemme alt, medens vor Siæl svæver hen paa Tonestrømmen, det er ikke spændte Nervers mekaniske Pirring; men det er Naturens, dybe, uendelige, ufattelige Fornuft, som igiennem Tonestrømmen taler til os.«

Min private inspiration til satsen har mest været Jean Gebsters »Ursprung und Gegenwart«.

### *II Det største og det mindste*

er tænkt for tenor, bas, sopran, kor og ork. (1. afsnit: T, 3 kvindestemmer og kor. 2. afsnit: damekor. 3. afsnit: som 1. 4. afsnit: T og mandskor. 5. afsnit: Sopransolo. 6. afsnit: T og kor. 7. afsnit: duet Bas-Sopran. 8. afsnit: kor – alt sammen som indskrevet i første version af teksten)

Satsens motto er Tycho Brahes ord: »Hvad der er foroven, er også forned, og hvad der er forned, er også foroven, for at opfylde et og samme under.«

Teksten følger i store træk, i strukturen, Edgar Allan Poes digt »Al Aaraaf« fra 1829 (da Poe var 20), et fragment af et episk digt, der tager sit udgangspunkt i Tycho Brahes »nye stjerne« – og rundt om i teksten er der citater fra og allusioner til Poes digt – men hverken det ene eller det andet behøver man at vide for at forstå min tekst.

### *III Bevægelse*

tænkt som dialog Tenor-Bas med ork. følger Ørsteds dialog »Vandspringet« (vedlagt i kopi til dig men ikke til kopi-modtagerne), således at de 9 4-linjede strofer følger gangen i dialogens beskrivelse af springvandet:

stigen/tyngde (1)

bevægelse: stigen/vækst (2)

bevægelse: bevægelse/spredning (3)

dråberne: lyd (4)

dråberne: baner (5)

lysvirkning (6)

helhed (7)

skønhed: ophøjet/livfuld/harmonisk (8-9)

Mottoet kunne være Alfreds ord (s. 31):

»Jeg tror at kunne opvise en mangfoldig sammenhæng mellem naturvirkningerne og de indtryk, de frembringer hos os«.

### *IV Mangfoldighed*

for tre kor a cappella

var egentlig planlagt som en collage over »sætninger« fra det 20. århundredes videnskab og filosofi, jeg fandt bare ud af at det ikke var mig der kunne lave den »collage«. Derimod stødte jeg pludselig på en ny amerikansk oversættelse af Heraklits fragmenter, foretaget af Guy Davenport, en digter der også er klassisk filolog (The American Poetry Review, 1978, nr. 1) – og dem har jeg gendigtet.

Det er naturligvis for meget med 124 tekster, meningen er at du skal udvælge hvad du kan bruge og køre det sammen til et tæt væv af stemmer, korgrupper rundt om i salen – mange af de enkelte tekster synes jeg gir helt oplagte musikalske muligheder (fra vuggesang til krigermarsch!)

Og det er jo forbløffende hvor meget af dette dokument fra vor kulturs tidligste videnskabelighed føles lynende aktuelt i dag. Samtidig har jeg søgt i min meget frie gengivelse at gøre dem til poesi.

(Om du har lyst kan du sammenligne med versionerne i Jørgen Mejers

»Filosofferne før Sokrates« (Munksgaard 1971), der sikkert er yderst eksakte, men meget lidt inspirerende).

### *V Modskabelse*

for sopran og damekor (første afsnit: stort damekor. 2. afsnit fire plus fire kvindestemmer. 3. afsnit: tre plus tre kvindestemmer. 4. afsnit: to kvindestemmer. 5. afsnit: sopransolo) bygger i høj grad på en inspirerende og lærd improviseret forelæsning af Per Aage Brandt, da jeg i februar ringede ham op for at få et resumé af de franske strukturalisters m.fl. brug af begreber som 'décréation' og 'décomposition'.

Jeg skal ikke sammenfatte »meningen« med teksten, men som sædvanlig stole på din forståelse.

## **MODSKABELSE**

Kantate/symfoni

til Københavns Universitets 500-års jubilæum 1979

*Tekst: Poul Borum*

*(januar-marts 78)*

- I Skabelse
- II Det største og det mindste
- III Bevægelse
- IV Mangfoldighed
- V Modskabelse

### **I Skabelse**

Som i konkylien  
 havet bevares  
 således skabelsen  
 i menneskets krop

Fra intet til punktet til  
 cirkel til kugle  
 Lys-eksplosionerne  
 som varer ved  
 Klodens og hjertets  
 samstemte slag

Alt kan vi ane og  
 alt kan vi huske  
 Alt vender tilbage  
 dag efter dag  
 Kroppene bøjes  
 af årtusinders viden  
 Bøjes og spændes til bue  
 for frihedens pil  
 Ufattelig vilje  
 og blidhed

Ørets konkyliehvirvel  
 hører havets komme  
 Ud mellem læbernes porte  
 stiger suset af skabelse  
 Øjet tegner i ring efter ring  
 verdenskredsen omkring os  
 Og i hjernens hvirvler  
 hvisker bevidsthed  
 og ubevidsthed sammen  
 hemmeligheder for alle

Jeg er alt som er  
 jeg er del af alt  
 Jeg kan ikke dø  
 døden er i mig  
 Jeg er –  
 altså er jeg  
 Og verden  
 bliver til  
 netop nu  
 netop nu

## II Det største og det mindste

1.

Se  
 på  
 himlen  
 et blomstrende træ

med uendelighed  
 mellem sine grene

Og i nat  
 på en mark  
 på jorden

blomster og blomster og blomster

som uendeligt  
 forgår

Se  
 på  
 himlen

et blomstrende træ

2.

Stjernerne skælver en stjerne  
 en vandrende stjerne den nye  
 stjerne kommer stjernerne  
 skælver og forsvinder lyset  
 fra alle sider trænger ind  
 i mennesket skælver

Her i den fødende erkendelse  
 hvor brændende skyer flygter  
 hen over himmelmasser af is  
 her i den stentunge videns



smertelige åbning til liv  
: at mennesket skælver

Hemmeligt  
berører jeg  
himmel-  
legemets  
lykke

Stormen fyger natten igennem  
en stjerne

3.

Ikke det vi kalder stilhed  
ikke et ord for det som ikke er

Ikke et menneskes ensomme tanker  
ikke en helligheds gru i os alle

Men i de dunede timer  
hvor natten langsomt  
forsøger at blive dag

Men i erkendelsens  
enheds eksplosion

For at stjernerne ikke skal vakle  
og svige deres stigende kald

For at jorden skal elske omkring sin akse  
i et evighedshvirvlende fald

Skal mennesket elske og tænke og drømme  
og ikke kunne skelne imellem  
sin elskov sin tanke sin drøm

Skal stilheden være  
omkring mennesket

Ikke det vi kalder stilhed

Men en stjerne

4.

I sommernatten:

lyden elsker  
med sit ekko

Vinden vandrer

ind i sig selv  
sin egen varme

Med bøjet hjerte

hører du  
blomsterne samtale

Og gennem skoven

løber bækken  
en lille latter

Her er din stilhed

nej, her, nej, her  
så flygtigt alt

I sommernatten:

verden findes  
lidt endnu

5.

Den mumlende lyd  
af det groende græs  
Den tyste stadighed  
af regn der falder  
Den viljeløse vilje  
til at overleve

At lade sig erobre  
af den strenghed  
som driver døgnet rundt

At lade sig erkende

6.

Unge drømme svæver  
halvt sovende  
igennem bevidsthedens rum

Endnu ikke tyngede  
af erkendelsen  
at der var alt at erkende

At sandheden er umættelig  
og sluger sine ofre  
og spytter dem ud som fakta

Unge drømme svæver  
i den mættede ekstase  
før verden sker

Dette er de seende  
de har endnu intet set

Dette er de tilstedeværende  
de er ingensteder

Ingen større  
lykke findes  
ingen visdom tungere

7.

Elskede,  
jeg tænker på døden,  
jeg står på en skrabet mark

med to fremstrakte hænder  
 på den ene hånd hviler døden  
 på den anden alt det jeg ved om verden  
 og alt det verden ved om mig  
 elskede,  
 nogen kræver  
 at jeg skal gå fremad med disse byrder

Hurtigt som en stjerne  
 stiger verden op i mig,  
 svulmer, kræver  
 hurtigt som en stjerne

Elskede, du binder mig  
 med ord uden længsel  
 det er med kaos  
 elskede, du binder mig

Der findes ingen længsel  
 efter dette  
 der findes bare verden  
 og min død

Du findes jo naturligvis  
 og jeg –  
 men mørket er stærkere  
 og lyset

8.

Ikke en evig dag  
 ikke en evig nat  
 Glimtvis, kaleidoskopisk  
 sammen og forladt

Ikke en endelig løsning  
 ikke en endelig gåde  
 Tikkende stjernedøgn  
 af fortabelse og nåde

Både ild og is  
 både blindhed og øjne  
 Lyv mig din sandhed  
 så vil jeg sande dine løgne

Bevidsthed og søvn  
 bevidsthed og søvn  
 bevidsthed og søvn

### III    **Bevægelse**

- det som stiger må falde
- det som falder må stige
  
- det er rundt som jorden
- hvorhen du end ser
  - det fødes og vokser og hvirvler
  - det ér i sin egen vækst
  
  - forundring og erkendelse
  - erkendelse og forundring
    - det som er ét er overalt
    - det er som menneskenes blod
  
    - og det synger
    - og det synger
  
- det lyder tyst som natten
- det falder og vil ind, ind
  
- det vil ind i stilhed
- hvor natten bor
  - mennesket lever
  - i tyngde og kast

- loven om tilfældighed
- er min eneste lykke
  
- lyset rykker i mig
- lyset vil ha jeg skal se
  
- så verdensfyldt er lyset
- jeg er en del af det
  
- bær mig og løft mig og grib mig
- hvirvl mig, åben som verden
  
- det hele kan rummes i min hjerne
- svimmelhed af tanke og begær
  
- som en stilhed
- som er frihed
  
- som larm og bevægelse og vildskab og drift
- som er bundet til livet
  
- som alt er
- som alt
  
- som vandstrålen
- stiger og stiger og stiger

#### **IV Mangfoldighed**

Ordet er evigt men mennesket har ikke hørt det og mennesket har hørt det og ikke forstået det. Ordet er evigt ved ordet forstås alle ting og dog forstår mennesket ikke hvad du vil se hvis du prøver deres handlinger efter denne metode. Man bør tale om alt ud fra dets eget væsen, ordet er evigt.

Hvordan det blir til og hvordan det vokser. Menneskene har talt om verden uden at være opmærksomme på hverken verden eller deres eget sind  
 - som om de var åndsfraværende eller sov.

## V Modskabelse

1.

at sige: jeg har ingen magt over dig  
er at sige: jeg ved noget om dig

at sige: jeg har magt over dig  
er at nægte din eksistens

at leve / på den anden side af længslen  
hvor alle / kroppe er sten til en by

at sige: du er mig nærhed nok  
er at åbne og lukke verden  
på samme tid

samme tid  
er min drøm  
samme tid  
min virkelighed

jeg ved noget om dig  
det skal du fortælle mig

som om vi kunne følge

klodebevægelsens tryghed

2.

alle veje  
alle vejes støv  
alle vejes horisonter  
alle vejes fugle  
alle vejes fremmedhed  
alle veje

nødvendigt?  
ja vist var det nødvendigt.  
en afbrudt sammenhæng  
er først en sammenhæng.

alle veje indad  
alle veje udad  
alle veje

vi mødes  
vi kan ikke andet end mødes  
som horisonter  
og fugle mødes

3.

alene med min skygge  
alene med alle deres skygger  
bange og med vilje til at være bange

sprængt  
til helhed  
af jeres nærhed

det  
tysteste  
skrig

4.

her er jeg en krop  
her er jeg et sprog  
vi taler sammen  
vi kender hinanden  
og taler fortroligt  
om ting der kommer os ved  
mit sprog og min krop



som min krop  
følger mit sprog  
sine dages og nætters rytme

lad mit sprog sove hos dig  
uroeligt og trygt

5.

når jeg siger »jeg«  
beskriver jeg en betinget fornægtelse  
indskriver jeg  
min mangel på eksistens  
i eksistensen  
mit savn  
er mit navn

når jeg beskriver

en bue gennem rummet«

Poul Borums »Modskabelse« kan læses på flere forskellige planer: som et selvstændigt digt (jfr. udgivelsen og Per Aage Brandts tolkning af det i: P. B. Modskabelse. Et digt. Jorinde & Joringel, Århus 1979); som en grundstruktur der kræver en musikalsk-klanglig ikklædning; eller som et lyrisk udtryk for erkendelsens vilkår og plads i menneskets liv. Hvis man søger »indholdet« i teksten er det den sidstnævnte læsning, der bliver mest relevant.

### »Modskabelse« – en parafrase

Nøglen til »Modskabelse« er begreberne »bevidsthed« og »erkendelse«. De er tilstede i de første strofer af første sang, »Skabelse«, hvor klang, rum og rytme kaldes frem: Havets klang i konkylien, rummet som en evig ekspansion, rytmen i sfærerens harmoni og reproduktionens cyklus. Alt dette er i begyndelsen ubevidst anelse, genetisk erindring, men ubevidstheden røber sine hemmeligheder, de holder op med at være hemmelige, bliver til erkendelse af jeg'et. Den hvide støj af havet i ørets konkyliehvirvel filtreres til lyden af »jeg er«. Digteren fører os tilbage til Homers Grækenland, hvor

Odysseus møder fajakerne med sit »Jeg er Odysseus«, hvor underbevidsthedens spiraler brydes af geometriens former. Digterens Vergil hedder Jean Gebser.

Anden sang, »Det største og det mindste« har som motto Tycho Brahes ord:

»Hvad der er foroven, er også forneden, og hvad der er forneden, er også foroven, for at opfylde et og samme under«.

Poul Borum udforsker i sine otte digte underet. Først gennem erkendelsen af »op« og »ned«. På himlen et blomstrende træ, på jorden blomster som uendeligt forgår, mellem dem bevidstheden om afstand og retning. Perspektivet fixerer bevidstheden og forsyner intellektet med kikkertrørets skyklapper for at frisætte erkendelsens muligheder for at gennemskue. Den nye stjerne, den nye erkendelse er et under, der får mennesket til at skælve. »Hemmeligt / berører jeg / himmel- / legemets / lykke.«

Skabelsens hemmeligheder er gennemskuede, de ligger nøgne for erkendelsens ublufærdige betragtning. Men lykken er blevet en hemmelighed. Det perspektiviske syn fixerer ikke blot betragteren, det isolerer også. »I erkendelsens enheds eksplosion ... skal stilheden være omkring mennesket«. Mennesket har erkendt skabelsen, men har glemt sin andel i den. Kun flygtigt erindres –: »I sommernatten: / findes verden / lidt endnu«, og af den flygtige erindring vokser ønsket om igen at blive del af den strengthed som driver døgnnet rundt –: »At lade sig erobre ... At lade sig erkende«. At opleve den intense lykkefølelse når »unge drømme svæver / halvt sovende / igennem bevidsthedens rum.« Her kalder digteren på musikkens hjælp, beder om den mættede ekstase som sandheden nægter sine ofre, men som klangen rummer i sit kaos af ord uden længsel. Digteren er bange, det forlængede syn har set erkendelsens grænse, og digteren er som en vægt, hvor døden i den ene vægtskål opvejer den anden vægtskål med alt det, han ved om verden og alt det, verden ved om ham. I eksistensangsten bliver erkendelsen glimtvis og kalejdoskopisk. Sandhed og løgn flyder sammen, digteren står alene mellem fortabelse og nåde, mellem bevidsthed og søvn.

Helt til håbløshedens dybeste cirkler, hvor ild og is mødes, fører Vergil-/Gebser Dante/Borum, før oplevelsen af en ny frihed befrier for perspektivets begrænsninger. Bevidstheden om bevægelsen i tredje sang frisætter på ny erkendelsens muligheder, bryder perspektivets linearitet og neutraliserer ensretningen. »-det som stiger må falde / – det som falder må stige / – det er rundt som jorden«. I bevægelsens kraft opleves vægtløsheden, »– mennesket lever / i tyngde og kast«, og tilfældighedens entropi giver svimmelhed af tanke og begær. Igen har mennesket fundet det skabte, men uden den uskyld, det mistede da det forsøgte at forstå skabelsen.

»Ordet er evigt, men mennesket har ikke hørt det og mennesket har hørt det og ikke forstået det...«

Sådan begynder fjerde sangs Heraklit-fragment. Ordet er skabelsen, mennesket kan være del af den og være umælende, eller kan sætte sig uden for den og være uforstående. Først når mennesket lærer at erkende uden at beherske det erkendte, først når mennesket lærer at erkendelsens kontaktpunkter er tilfældige mødesteder mellem alle veje indad og alle veje udad, først da bliver den afbrudte sammenhæng atter til en sammenhæng. Femte sang, »Modskabelse«, rummer denne situation – Efter Ikaros – hvor eksistensangsten overvindes af viljen til at være bange, hvor krop og sprog er på talefod, uroligt og trygt. εἴμ' Ὀδυσσεὺς – det europæiske menneskes bevidsthed om identitet – genopstår her i negeret form: »når jeg siger »jeg« / beskriver jeg en betinget fornægtelse / indskriver jeg / min mangel på eksistens / i eksistensen.«

Som den nye stjerne der fødes og brænder op i et stjernesud på himlen bliver mit savn til mit navn, når jeg beskriver en bue gennem rummet.

500 års europæisk universitetshistorie.

### »Modskabelse« – en analyse

Poul Borums »Modskabelse« er ikke blot indhold, men også form, form som beskrevet i digtets sidste linje: »en bue – gennem rummet«. De fem sange i »Modskabelse« udgør tilsammen et symmetrisk hele med tredje sang »Bevægelse« som centrum. Denne symmetri er karakteristisk nok mere antydet end realiseret. »En tekst der er både tæt og tynd, et væv af stemmer, som musikken kan gennemtrænge« kalder Poul Borum sit digt i »Instruktioner til Ib Nørholm«; en libretto vil vi kalde det. Symmetrien er klarest udformet i de to yderste led, »Skabelse« og »Modskabelse«. »Skabelse« er et crescendo fra den blotte væren mod den strukturerede identitet. Poul Borum taler om bevægelse »fra én streng til fuldt orkester«, denne bevægelse indebærer ikke blot et krav om dynamik, men også om udvikling fra klang til melodi. Her over for står decrescendoet, »Modskabelse«, opløsningen af det strukturerede til negation, afmatningen af det fuldtonende til fragmenter. Disse to satser danner en bevægelse, der lukker ind i sig selv, men ikke en cirkelformet bevægelse, derimod en spiral hvor hver vinding fører frem til et højere erkendelsestrin.

Så meget ligger fast i Poul Borums libretto. Løsere, mere antydet, er formforløbet mellem »Skabelse« og »Modskabelse«. Sangen »Bevægelse« har dobbeltfunktion: Den er på én gang modpol til »Skabelse/Modskabelse« og stedet for den bevidsthedsmutation, der gør cirkelbevægelsen spiralsk. Hvordan denne dobbeltfunktion skal realiseres i et musikalsk forløb står

åbent som en udfordring til komponisten. På lignende vis er de to mellemsatsers musikalske formfunktion kun antydet. »Det største og det mindste« etablerer forbindelsen mellem »Skabelse« og »Bevægelse«; »Mangfoldighed« fører på én gang tilbage og videre fra »Bevægelse« til »Modskabelse«. Men hvordan forholder de to sange sig til hinanden? De skal både være ens og modsat rettede, både udtrykke en utopi og fastholde en udvikling.

Netop de spørgsmål tekstens form åbner, åbenbarer dens librettokarakter. Ligesom digteren i sin anrøelse af klangen og sin hengivelse til den »mættede ekstase« kalder på musikkens hjælp, sådan fordrer digtets form også musikkens fuldendelse. Teksten er på én gang færdig og ikke færdig. Den er færdig som struktur og mening, men ufærdig som materialitet.

Ib Nørholms musik til »Modskabelse« fuldender teksten gennem en omstrukturering af dens forløb og en tolkning af dens fordelementer. Den femsatsede formstruktur, der er nedlagt i librettoen, bliver til et tresatset udviklingsforløb, der bevarer men omfunktionerer de bærende elementer i Poul Borums formkonception. Kernen i denne fuldendelse-gennem-fortolkning ligger i komponistens opfattelse af begrebet modskabelse. Hvor modskabelse for Poul Borum betyder dekomposition og nedbrydning af begrænsninger, betyder begrebet for Ib Nørholm færdiggørelse og færdighed. Færdighed forstået som form knyttes i librettoen til helheden, til alle fem sange. I musikken knyttes den både til helheden som det formede værk og til slutsatsen, »Modskabelse«, der bliver bærer af librettoens symmetriske formkonception. Dermed problematiseres tredje sangs funktion som midtstillet symmetriakse. Hvis symmetrien skal udspilles inden for slutsatsens rammer, bliver der ikke plads til en modpol, der ligger uden for rammerne. Derfor indgår tredje sang »Bevægelse« ikke i den komponerede tekst.

Med denne udeladelse brydes Poul Borums grundstruktur, så dens to første led kommer til at stå over for slutsatsen: »Skabelse« og »Det mindste og det største« bliver forstadier til det endelige resultat »Modskabelse«. Dette nødvendiggør en omfortolkning og til en vis grad en omfunktionering af librettoens tilbageværende fire sange.

Første sang »Skabelse« bevares næsten uændret i første sats, men kombineres med prologen fra Inger Christensens »Det«, linje 1-27, i et flertekstet forløb, der følger efter en indledning (t. 1-35) med korte udbrud og løsrevne konsonanter og vokaler som tekstgrundlag. Her skildres skabelsen som proces: I indledningen som en forestilling om kaos, der bliver til lys; i de reciterede tekster fra Inger Christensens »Det« som en udvikling der fører til spaltning mellem ydre og indre og til mangfoldighed; og i Poul Borums tekst med bevarelse af sangens retning fra ubevidst erindring om skabelsen til struktureret erkendelse af identitet, hvor vokalsolisterne bryder korets kollektiv med Odysseus' »Jeg, ... Jeg er...«.

Anden sang »Det største og det mindste« rummer al teksten til anden sats, men således at sangens otte digte er disponeret om. Modsætningen mellem »det største« og »det mindste« træder i forgrunden og giver stof til en dramatisk konflikt mellem et overpersonligt, objektivt element og et privat, subjektivt. Musikalsk udtrykkes denne konflikt gennem modsætningen mellem kor (det kollektivt-overpersonlige) og soli (det individuelt-private), således at korene synger sangens 3. digt (første halvdel), 5., 2. og 3. digt (anden halvdel), mens solisterne har 1., 6., 7. og 8. digt. 4. digt er ikke komponeret. Berøringspunktet mellem de to modparter er 2. digts centrale linjer »himmeligt berører jeg himmellegemets lykke« hvor modsætningen mellem det private og det overpersonlige opløses. Og konfliktens skarpeste modsætning findes, hvor 3. digts sidste halvdel af koret stilles over for solistens fremførelse af 8. digt. Her sprænger modsætningerne tekstens rammer, solisten vrænger af sig selv og af det, han synger, så satsen fører til en uformidlet konfrontation mellem dens iboende modsætninger.

De modsætninger der trådte frem i første satsens skabelsesproces: modsætningerne mellem enhed og mangfoldighed, mellem det ydre og det indre, mellem ubevidsthed og identitet, – disse modsætninger personificeres og bliver aktører i anden satsens skabelsesdrama. Vi er vidne til en dialektisk proces, hvor hvert fænomen fremkalder sin negation og hvor udsagnet til sidst må negere sig selv.

Denne dialektiske proces ophæves i tredje sats »Modskabelse« der ikke blot som tidligere nævnt bliver det endelige – færdige og kunstfærdige – resultat af udviklingen, men tillige bliver syntesen af de dialektiske modsætninger i det tidligere forløb. Teksten er her bygget op af fjerde sang, »Mangfoldighed«, 1. Heraklit-fragment, de 25 sidste linjer fra epilogen til Inger Christensens »Det«, og de fire sidste digte af femte sang »Modskabelse« taget bagfra. Disse tekster er arrangeret symmetrisk omkring epiloglinjerne fra »Det« der synges af a cappella kor, sådan at koret og fortæller begynder med Heraklit-fragmentet, dernæst følger tenor-solo med 5. digt af »Modskabelse«, så a cappella koret, så sopran-solo med 4. digt af »Modskabelse«, og til sidst 3. og 2. digt af »Modskabelse« for kor og bas-solo. Skematisk kan det stilles således op:

1. »Mangfoldighed« 1. fragment. Kor og fortæller
2. »Modskabelse« 5. digt. Tenor-solo
3. »Det« epilog. Kor a cappella
4. »Modskabelse« 4. digt. Sopran-solo
5. »Modskabelse« 3. og 2. digt. Kor og Bas-solo

Her genopstår Poul Borums oprindelige formkonception samtidig med at

femte sangs egentlige indhold: dekompositionen og strukturopløsningen, bevares og stilles centralt i satsen udtrykt i epiloglinjerne fra »Det«. Desuden bevares modsætningen mellem det kollektive og det individuelle, der har karakteriseret hele Ib Nørholms tekstredaktion, således at »jeg«-digterne fra femte sang synges af solister, mens de overpersonlige tekster foredrages korisk, og de to modsætninger forenes til sidst i 2. digt.

Man kan undre sig over den forskel, der er mellem Poul Borums tekst og Ib Nørholms tekstredaktion. Det virker som om man her står over for to formkonceptioner, der på én gang krydser og dækker hinanden; som om Ib Nørholm har måttet finde andre veje end dem, Poul Borum anviser, for at udtrykke det indhold, der er i Poul Borums tekst. Når det kan se sådan ud, skyldes det de særlige krav, Poul Borums tekst stiller ved at forene en symmetrisk form med en erkendelsesmæssig udvidelse. Den symmetriske form er langtfra musikken fremmed – hverken i dens traditionelle ABA- og sonate-skikkelse eller i nyere bue- og spejlformer. Men den er i alle sine skikkelser en udpræget statisk formtype, egnet til at fastholde og udbyde eller inderliggøre en situation. Hvor den søges dynamiseret, omskabt til en udviklingsform, volder den oftest problemer dér, hvor den vender tilbage til sin begyndelse. Adorno har sammenlignet oplevelsen af reprisen i sonateformen med biografgængerens oplevelse, når han efter forestillingen bliver siddende i teatret og ser begyndelsen af næste forestilling med. Vel er denne sammenligning at sætte sagerne på spidsen, men utallige komponisters anstrengelser for at dynamisere reprisen i den klassiske sonateform – Beethovens og Brahms' »erobring« af hovedtonearten i modulationsdelen, Carl Nielsens forsøg på at hæve reprisen op på et højere tonalt niveau end ekspositionen (jfr. Simpson), Bartoks eksperimenter med diatonik og kromatik i symmetriske former, Webers symmetriske rækkekonstruktioner o.s.v. –: disse og mange andre eksempler vidner om de kompositoriske problemer, som foreningen af symmetri og udvikling rejser.

Disse problemer løser Ib Nørholm ved i sin formkonception at sætte udviklingen i centrum og lade det erkendelsesspring, der er det indholdsmæssigt centrale i teksten, styre den musikalske formning gennem den dialektiske ophævelse af modsætningerne. Derved bliver den symmetriske form, der i teksten har proces-karakter, til resultat i musikken, hvor modsætningerne forsones i den afsluttende symmetriske sats. Og modsat bliver udviklingen, der i teksten er resultat, til proces i musikken – nemlig den proces der fremkalder modsætningerne og skaber mulighed for deres dialektiske ophævelse – mulighed for form som syntese. De samme formentaler og de samme formdannende kræfter findes i begge versioner: I Poul Borums tekst og i Ib Nørholms tekstredaktion, men roller og funktioner er byttet

om. Heri ligger den egentlige begrundelse for, at Ib Nørholms »Modskabelse« bærer betegnelsen »symfoni« og ikke »kantate«.

### »Modskabelse« – en beskrivelse

1. sats.

Forspil

Satsen begynder med en indledning (t. 1-33) der med hentydning til Haydns »Skabelsen« kan kaldes »forestilling om kaos«. I indledningens første del (t. 1-18) opbygges forløbet af tre elementer: et sprogligt, et klangligt og et rytmisk element, der sammen bevirker en fortættelse af satsen og en intensivering af udtrykket. Det sproglige element er tuttiudbrud »Ja, ja, nå, ja« der kommer betonet t. 1, 4, 8 og 12. Til disse udbrud føjes der fra t. 8 vokal- eller konsonantserier, først som en slags skygge afsat i rummet af korudbruddene, senere som en rytmisk søgen efter udtryk og materialitet, der overdøver det sidste, halvkvalte korudbrud (t. 17 i stemme 4-6). Til dette sproglige element føjes et klangligt i dybe blæsere og i pauker: I forskudte indsætter formeres en akkord (E, A, B, fis) af pauker, fagotter og basklari- net. Når disse instrumenter har samlet klangen overtages den af basuner og skrider ud i glissandi: to opadrettede og et nedadrettet. Denne proces sker første gang t. 1 og gentages t. 4, 6, 9, 12, 15, 17 og 18 således at klangen stabiliseres trods »udskridningerne«. Imellem det sproglige og det klanglige element er der et metrisk spil, idet korets tuttiudbrud antyder en regelmæssig periodisering, der modsiges af basunindsatserne som opfattes først som efterslag til kortuttiet, derpå som optakt til det og endelig som metrisk fri underdeling, der forstyrrer den regelmæssige opdeling.

Det tredie, rytmiske element ligger som pizzicati i de dybe strygere på de samme toner, som blæserne forsøger at bygge en akkord op over. Her problematiseres taktslaget – 4/4 allegro – gennem polyrytmiske underdelinger i trioler, duoler og synkoper af forskellig varighed. Sammen med det sproglige og det klanglige element giver dette rytmiske mylder et indtryk af ureguleret livsvilje, af det anarki eller kaos der hersker, hvor forskellige strukturer findes som latente muligheder, men ikke kan sætte sig igennem. En frihed der er ufrugtbar.

Indledningens anden del (t. 19-33) regulerer dette anarki ved at påtvinge det en konvention: Koret citerer i talesang vokalerne fra Haydns »Skabelsen«, Indledning »Die Vorstellung des Chaos« t. 81-85: *und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward...*«. Klaver og vibrafon ledsager koret med 5-toners clustre ud fra tonerne C, G og F i spredt og tumultuarisk rækkefølge, mens kaos forstummer i blæsere og strygere, og paukernes 4-tone motiv

diatoniseres til A-c-e-g. Hele orkestret besinder sig og samles i et citat af Haydns C-dur akkord »Licht« (t. 27-33) mens koret betaget udbryder et »Ah!«

Kaos og konvention! Er det hvad komponisten kan tilbyde det jubilerende universitet, har det i hvert fald et »Schein des Bekannten«. Hvor ofte er ikke disse to muligheder – den bevidstløse traditionsbukken og den ufrugtbare frihed – blevet stillet op som hinanden udelukkende alternativer, og ikke blot i kunstens verden. Det er som om komponisten behøver en generalpause for at lade denne valgsituation klinge ud og sætte sig i erindringen som besindelse. For komponisten har mere at give end som så: Til kaos og konvention føjer han sin kunnen. Kunst kommer af at kunne, og komponisten vil vise at han kan – og at man kan. Koret deklamerer prologen fra Inger Christensens »Det« – først rytmisk stramt, siden med individuel tekstdeklamation, og til denne sproglige skabelsesproces føjer orkestret de tidligere introducerede elementer. Rytmen vender tilbage i slagtojet, den 4-tonige klang bygges op i blæserne og i høje strygere over kontrabassernes dybe E med C-dur clustre som mixturklange i klaver og vibrafon. Det gamle kaos opsøger sine muligheder og samler sig til struktur, til bevidsthed om sin egen stofflige identitet.

Næsten lige så længe som indledningen varer denne proces, 32 takter, og lige som indledningen er den delt op i to forløb (18 og 14 takter). I de første 18 takter (t. 34-52) dominerer korets deklamation af de første 6 linjer fra »Det«, der efterhånden forplumres af den individuelle tekstdeklamation og til sidst bliver til artikulationskæder: »tu-te-ti-ti-ty-tu«, »ha-hæ-hi-hi-ho« og lignende. I de sidste 14 takter samles korets kæder til kompakt masse, en farvet støj med den menneskelige stemmes båndbredde, mens orkestret søger op i de højeste registre med piccolofløjter, oboer, es-klarinet, trompet, harpe og violiner som de karakteristiske instrumenter. Indledningens modsætning mellem mørke og lys genopleves her – men genopleves nu på stoffets egne præmisser i ukonventionel, struktureret form.

Tilsammen danner disse 66 takter – 33 og 32 takter adskilt af en generalpause – forspillet til Ib Nørholms »Modskabelse«. Men det danner også det ståsted, som komponisten behøver for at kunne formulere et lyrisk udtryk i melodi. Og det fungerer som ramme for hele satsen, idet forspillet genoptages som satsens coda (t. 344) hvor det udgør en 55 takter lang opspænding til den afsluttende kulmination.

Imellem forspil og coda forløber satsen som en strofisk form med tre strofer omkranset af orkesterritorneller og afsluttet af en gennemførigsdel, hvor ritornel- og strofestof væves sammen. Orkesterritornellet bringes først (t. 67-86) som et 20 takters forløb i vekslende taktart, hvor det lille sekundsammenstød i indledningens grundklang mellem tonerne a og b ud-



vikles til et motiv: a-b-c-h, der slås fast i brede unisone tuttinklange, genoptages og udvides med bitonerne cis og dis. Ritornelmotivet kan gennem sine tonenavne give associationer til Bachs musikalske signatur, og intet havde forhindret Ib Nørholm i at bytte om på dets to første toner, hvis han havde ønsket at etablere endnu en forbindelse til den musikalske tradition. Men netop tonernes rækkefølge giver motivet dets karakter: Motivet bliver lineært gennem de to stigende sekundtrin, lille og stor sekund, fra a mod c, der følges af en tilbagevendende mod h. Motivet repræsenterer en kraft, der ved sin gentagelse og udvidelse med bitonerne cis og dis stræber opad og etablerer et plateau for korets første strofe.

### Strofe 1

Teksten til denne består af første tekststrofe og de to første linjer fra anden tekststrofe af Poul Borums »Skabelse«. Den intoneres af tenorer over en strygerklang på en polyrytmisk melodi, der som sit kontrapunkt trækker sin egen omvendning i engelskhornt og akkompagneres af stigende skalabevægelser i klarinet:

3. cor incl.  
 3  
 Solo  
 Solo  
 mf  
 mf  
 mf  
 mf  
 mp  
 mp  
 mp  
 mp  
 mp  
 mp  
 mp  
 mp

Som i kam-ky - li-er ha - vet  
 Ha -

mp

Her er det som om komponisten musikalsk forbereder 2. sats' motto: »Hvad der er foroven er også fornedet...«, ved at lade melodien ledsage sig selv i omvendning. Op bliver ned og ned bliver op i denne musikalske spejlvorden, hvor melodien bliver retningsløs, neutral og statisk, ligesom den hvilende strygerklang. Kun klarinettens skalafigurer bevarer den stigende bevægelse, der lå i orkesterritornellet. Teksten fortsætter hvor soprannerne imiterer tenorerne i oktaven med kontrapunkt i cello og akkompagnement i blæserne. Klanglig vekslen og oktavforlægning af melodien illustrerer her tekstens forlægning af skuepladsen fra den ydre natur (konkylien og havet) til den indre (menneskets krop).

The image shows a musical score for a choir and accompaniment. The score is divided into two main sections: Kor II (Kor II) and A. Kor II consists of five parts (1-5) and A consists of four parts (1-4). The lyrics are: 'in - - tet til punk - tet fra punk - tet til cir - -' for Kor II and 'f Fra in - tet til punk - tet fra punk - tet til' for A. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'mf'. The score is in 2/4 time and consists of 16 measures.

Eks. 2.

Som for at vinde tid og lade den nyetablerede melodiske udtryksform fæstne sig hos tilhøreren gentager komponisten dette 8 takters forløb uændret sådan at første tekststrophe udstrækkes til 16 takter (t. 87-102) og dermed fungerer som to »stoller« der psykologisk leder op til anden tekststrofes begyndelseslinjer, der bringes i Kor II's damestemmer som en »abgesang«. Her udtrykkes tekstens billede af ekspansion (»Fra intet til punkt til cirkel til kugle«) gennem en satsteknisk udvidelse. Imitationsprincippet der blev



## Strofe 3

Indtil nu har Ib Nørholms sats formet sig, som man kunne forvente af en kantate: Forspil og to korstrofer med orkesterritorneller. Men med 3. strofe (t. 169-184) tager udviklingen en ny retning – en retning mod en symfonisk udarbejdelse af det musikalske stof og en dramatisk modstillen af kompositoriske principper. Det spores straks i ritornellens første takter, hvor det ostinate grundmotiv (eks. 4) kalder sin omvendning frem, så den tidligere opadrettede bevægelse spejles i en opad- og en nedadrettet.

The image shows a musical score for Example 4, consisting of five staves. The top two staves are for the right hand of a string section, and the bottom three staves are for the left hand. The music is in 4/4 time. The left hand plays a rhythmic motif of eighth notes, starting with a quarter rest followed by an eighth note, then a quarter note, and so on. The right hand has some chords and rests. Dynamics include *ff* (fortissimo) and markings for *arco* (arco). The score is labeled 'Eks. 4'.

Eks. 4

Begrundelsen for denne nye udvikling kan aflæses i teksten. Allerede i strofe 2 optrådte prologteksten fra »Det« som reciteret kommentar til de lyriske digte. Hvor Kor II's damestemmer synger »Kroppene bøjes af årtusinders viden, bøjes og spændes til bue for frihedens pil«, dér reciterer herrestemmerne: »Så anderledes nu det er begyndt. Så forandret. Allerede forskel på det og det, eftersom ingenting er, hvad det var. Allerede tid mellem det og det, mellem her og der, mellem før og nu.« Mens den lyriske sang i statisk spændthed samler kraft til fordybelse i sig selv, er recitationen kommet så langt i skabelsesprocessen, at forandringen har sat skel mellem erfaring og oplevelse.

Denne modsætning mellem de to tekstlag udvikles til dialog i 3. strofe, hvor Kor I synger 4. tekststrofe fra »Skabelse«, mens Kor II reciterer videre fra prologen til »Det«:

*KOR I: (»Skabelse«)*

Ørets konkyliehvirvel/hører havets komme.

Ud mellem læbernes porte/stiger suset af skabelse

*KOR II: (»Det«)*

Allerede rummets udstrækning fra det til (det) andet, til mere, til noget, noget nyt, som nu, i dette nu, var, som i næste nu er og bliver ved. Bevæger sig. Fylder. Er allerede nok i sig selv til at skelne mellem ydre og indre. Spiller, changerer, hvivler. I det ydre.

*KOR I: (»Skabelse«)*

Øjet tegner i ring efter ring/verdenskredsen omkring os

Og i hjernens hvirvler/hvisker bevidsthed

og ubevidsthed sammen/hemmeligheder for alle.

Øjet tegner i ring efter ring/verdenskredsen omkring os

Kompositorisk udformes denne dialog som en kombination af tidligere introducerede og nye elementer: Kor I's første linjer indledes af et polyrytmisk afsnit i Kor II: 15 takter hvor taktslaget er underdelt i 2, 3, 4, 5 og 6 dele af artikulationskæder der foredrages af seks stemmer med vekslende pauser og dynamiske forskydninger – en forudelse om »havets komme« og »suset af skabelse« – ledsaget af det diatoniske strygercluster (eks. 1) og af improvisationer over fastlagte tonemønstre i hornene. Noget nyt indvarsles her, men det får ikke lov at sætte sig igennem. Omkring t. 200 dør det polyrytmiske mylder og improvisationerne ud og giver plads for Kor I, der atter synger eks. 1 i let varieret form med større understregning af akkompagnementets opadgående skalabevægelser. 13 takter varer denne korstrofe, der t. 212 afbrydes af Kor II som metrisk fastlagt reciterer teksten fra »Det«, mens strygerne viderefører improvisationerne fra strofens begyndelse, og basuner sammen med enkelte korstemmer bringer forspillet materiale ind i satsen. T. 222 skifter dialogen igen til Poul Borum/Kor I i en kanon hvor hver stemme akkompagneres af sin omvendning til teksten »Øjet tegner i ring efter ring«. Her antydes »verdenskredsen omkring os« både formalt (gennem kanon'ens aba-form), satsteknisk (kanonteknik) og kontrapunktisk (retvendning/omvendning). Korets melodi er i a-delene treklangsbrydninger der minder om eks. 2, og de akkompagneres i strygerne af en rytmisk diminution af sig selv i forholdet 3:2

The image shows a musical score for a vocal and instrumental piece. The top system features a vocal line with lyrics in Danish: "ø - Jet teg - - - mer i ring ef - ter ring ver - - dens -". Below the vocal line are staves for piano accompaniment, including a grand piano (piano) and a double bass (bass). The bottom system shows a string section with staves for violin (trio), viola (trio), cello (arco), and double bass (pizz). The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (trio, arco, pizz), and phrasing slurs.

Eks. 5

Her virker det som om teksten fra »Det« er blevet en forpligtende instruks for komponisten, et krav om bevægelse, om at lade det musikalske stof blive »noget nyt som var, er og bliver ved, som changerer og hvirvler«.

### Gennemføringsdel

Efter denne vokalpolyfoniske tour de force og et orkesterritornel (t. 250-265) fortsætter stigningen og bliver nu til symfonisk integration af stoffet – atter fremtvunget af dialogen mellem de to kor:

### KOR II: («Det«)

Og tætnet i det indre. Får kerne, substans. Får overflade, brydninger, overgange, undergange, pirring mellem enkelte dele, fri turbulens. Tager en vending, en helt anden vending. Vender og drejer, vendes og drejes. Og følger en udvikling op. Søger en form. Griber tilbage i tiden. Drejning efter drejning får en anden drejning. Tages op til fornyet behandling. Vending efter vending turneres. Får struktur i ustandselig søgen efter struktur.

### KOR I: og soli: («Skabelse«)

Jeg er alt som er/jeg er del af alt  
 Jeg kan ikke dø/døden er i mig  
 Jeg er –/ altså er jeg

*KOR II: (»Det«)*

Variationer i det indre tilføres stof fra det ydre. Ændrer karakter. Lokaliserer behov. (Fordeler igangværende funktioner på nye funktioner). Fungerer for at fungere.

Igen virker Det-teksten, der reciteres metrisk fastlagt af 8 af Kor II's 12 stemmer, som instruks for komponisten: Det akkompagnerende musikalske stof: improvisationer i strygerne, glissandi i basuner og isolerede vokaler og konsonanter i de 4 sidste korstemmer – vendes, drejes, får turbulens og pirring, og denne proces udstrækkes til orkestrets ritornelstof, når dette genoptages i en kort »ritornelkile« t. 276-284. Her forarbejdes det stigende motiv i bassen med dets faldende omvendning, så motivet diminueres rytmisk og spilles bagfra sådan at de to modsat rettede linjer mødes i stedet for at skilles. Ekspansion bliver til koncentration.

The image shows a musical score for Example 6, consisting of six staves. The top two staves are in treble and bass clefs, with a forte (ff) dynamic marking. The bottom four staves are also in treble and bass clefs, with 'arco' markings and a forte (ff) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings, indicating a complex and expressive piece of music.

*Eks. 6 –*

Koret fortsætter sin recitation efter ritornelkilen, improvisationerne flyttes fra strygere op i blæsere og strygerne forbereder med lange glissandi en ny ritornelkile (t. 292-295) med samme motivforarbejdning som eks. 6, men yderligere rytmisk sammenkrympet.

Her sætter solisterne ind med ordet »Jeg« mens Kor II genoptager det polyrytmiske afsnit fra 3. strofe (t. 185) og orkestret regulerer forløbet med

korte tutti-kiler – først af ritornelmotivet sammentrængt til 2 fjerdedele, senere (t. 305ff) som enkeltakkorder over fundamentene Ges-C, As-B og A. Solisterne har under denne udvikling sunget ordet »Jeg« og det suppleres fra t. 303 af Kor I, der i en klangopbyggende sats synger de manglende ord: »(Jeg) er alt som er«... Her bliver det klart, hvad den koncentration og integration, som det musikalske stof har været genstand for, har betydet. Komponisten har med satstekniske midler søgt at rendyrke den stoflige identitet, der kunstnerisk kan modsvare individualiseringen i teksten. Individet, solisten, bæres frem fra det koriske kollektiv af en musikalsk koncentration i det stoflige.

Denne proces fortsætter frem til t. 328, hvor orkesterritornellet for sidste gang fungerer som ritornel: to koncentrerede ritorneldele på 8 og 4 takter indrammer den sidste recitation af »Det«, således at de sidste ord fra Inger Christensens tekst: »Fungerer for at fungere« besvares stavelse for stavelse af orkestrets akkorder som en bekræftelse af processens magt.

Skabelsen er en realitet. Fra processens begyndelse i prologen til »Det« og den genetiske erindring i Poul Borums »Skabelse« er der sket en stigning mod stoflig struktur og identitet. Den kompositoriske kunnen har vist vej mellem kaos og konvention. Det er som om komponisten her trækker vejret dybt, før han formulerer sig endeligt: en statisk mangetonig klang nuanceres rytmisk og lader tilhørerens erindring vende tilbage til forspillet, før Kor I med en genoptagelse af den store imitation fra slutningen af strofe 3 (eks. 5) forkynder: »Og verden bliver til netop nu«. Skabelsen er forbi, tilbage er det skabte som en scene, hvor mangfoldighed, struktur og identitet kan træde frem.

### **Ekskurs over Ib Nørholms musikdramatik**

»Paradoksalt nok er det det dramatiske, der har fået mig til at opfatte »Modskabelse« som en symfoni.«

Denne bemærkning fra Ib Nørholm (fremsat til forf. under en drøftelse af IV. symfoni i begyndelsen af maj 1979) var måske nok ment som en venlighed, jfr. karakteriseringen af 2. sats »Det største og det mindste« som »en dramatisk konflikt« eller et »skabelsesdrama« (p. 159). Men den inspirerer til at se IV. symfoni og specielt 2. sats i forlængelse af Ib Nørholms musikdramatiske produktion: Næmlig værkerne »Invitation til skafottet« (1964-67) til tekst af Poul Borum efter Nabokov; »Den unge Park« (1969-70) til tekst af Inger Christensen; og »The Garden Wall« (1976) til tekst af Poul Borum efter Magnasco, Butor og Blake, idet der her ses bort fra Nørholms tidlige »Sneglen og rosen« komponeret 1949 efter H. C. Andersen som en skoleopera.



Skal man finde en fællesnævner for de tre operaer af Ib Nørholm, er det iøjnefaldende hvordan de alle tre kredser om det nutidige menneskes identitetsproblem som et centralt emne. I »Invitation til skafottet« er identitetsproblemet rykket helt i forgrunden i så høj grad, at operaen kan karakteriseres som »en hallucination hvis handlingsramme og egentlige scene er Cincinnatus' bevidsthed« (Ib Nørholm i DMT 1967 pg. 128). Cincinnatus er ikke blot operaens hovedperson – han er operaens eneste person idet alle andre medvirkende behandles som masker og berøves enhver identitet (om bibliotekarens rolle hos Nabokov og Borum/Nørholm se dog Gunnar Colting-Jørgensen i Musikvidenskabelige Essays, København 1974). Derved bliver Cincinnatus' forsøg på at forstå sig selv, at erkende sin forbrydelse og at acceptere sin situation til operaens hovedtema: Cincinnatus' forsøg på at leve op til rollen som dødsdømt, at slutte venskab med bødlen og deltage i en festmiddag på rådhuset, bliver det dramatiske udtryk for Cincinnatus' identitetskrise. Og dette dramatiske udtryk finder sin musikalske form i modstillingen af den ekspressive lyriske melodi som bærer af følelse og gestus over for en collageteknik, der fungerer som formidler af og mellem operaens øvrige stilelementer. Næsten programmatisk klart kommer dette frem i Cincinnatus' »brevscene«, hvor Tatjanas brevarie fra »Eugen Onegin« citeres i kompositionsteknisk forvandet form således at første halvdel af hver linje citerer Tjaikovskij, mens anden linjehalvdel udformes som en spejling af Tjaikovskijs melodi i en forstørret kvart. Forsøgene på at finde (frem? tilbage?) til det personlige lyriske udtryk, på at genetablere det privates ukrænkelighed i en verden af kværnende rationelle processer, får her på én gang en tidstypisk og u-tidig kunstnerisk form.

Hvis man kan kritisere »Invitation til skafottet« for det hovmod, hvormed værket frakender Cincinnatus' omgivelser eksistensberettigelse (Ib Nørholm til forf. maj 1979), så rykker identitetskrisen ud af det privates sfære og ind i det sociales med næste værk: »Den unge park«. Her møder man ikke én hovedperson over for et miljø, men et kollektiv af i begyndelsen navnløse eksistenser, der i løbet af operaen struktureres og bliver til identiteter. Også herved er »Den unge park« tidstypisk – jfr. f.eks. Michael Tippett's »The Knot Garden« – men vigtigere end det tidstypiske og den konkrete udformning af identiteterne (hvor »E« bliver til døden, der bekæmpes af »B«) er den musikalske udformning, som Ib Nørholm giver spillet. Igen bliver den lyriske melodi til bærer af den individuelle musikalske karakterisering, »ariemelodikken« med det emotionelle og gestiske udtryk bliver kompositorisk ækvivalent til identitetsbevidstheden i dramaet. Og dermed finder kontrapunktet også sin plads i Ib Nørholms musikdramatiske univers: Kontrapunktet som forening af melodiske fraser lader os

forstå, at vi oplever en række – ofte samtidige eller parallelt forløbende – påvirkninger mellem mennesker, der aldrig er statiske, men hele tiden formes.

Det er karakteristisk for »Den unge park«, at det kontrapunktiske spil mellem identiteterne udfoldes stærkest i det rent instrumentale mellemspil, der adskiller operaens to billeder. Her foregår den afgørende musikdramatiske forvandling som et indre spil i deltagerne og i tilskuernes bevidsthed, rykket bort fra de sceniske begivenheder, men præget af dem og prægende dem med nødvendighedens styrke.

Syntesen af disse to musikdramatiske forsøg er operaen »The Garden Wall«, der på én gang gennemspiller Cincinnatus' problematik fra »Invitation til skafottet« og kollektivets individualisering fra »Den unge park«. Kollektivet er her 19 figurer på et maleri, »Scena patrizia in un giardino con veduta panoramica« af Alessandro Magnasco (ca. 1835). Individet er fortælleren fra Michel Butors »La conversation. Sur quelques tableaux d'Alessandro Magnasco« (1964). Ideen i operaen følger Butor: Fortælleren, »jeg«, skræmmes af nogle hunde ind gennem en gitterdør og befinder sig bag en mur – inde i Alessandro Magnascos billede. Hver anden af operaens scener viser os personer på billedet, et udsnit af det feudale samfunds udklang ventende på revolutionen. De øvrige scener viser os personen »jeg«, først konfronteret med kollektivet, så inddraget i det som negertjener for et adeligt par, svingende mellem oprør og accept.

I »The Garden Wall« kan man sige at Cincinnatus er blevet voksen. Den blanke afvisning af omgivelsernes eksistensberettigelse er blevet til erkendelse af subjektets afhængighed af samfundet og til denne erkendelses følelsesmæssige side: nysgerrighed, kærlighed, trofasthed, protest. Samtidig er de tidløse eksistenser, der befolkede »Den unge park«, blevet historiske og har fået materialitet. Kollektivet udtrykker en samfundsstruktur og en »efter-os-syndfloden«-holdning til eksistensen. Der er her tale om en integration af de to dramatiske elementer: individet og kollektivet, og om en integration der opnås med fremmedgørelse som et væsentligt musikdramatisk middel. Tydeligst kommer dette nok frem i den centrale scene 10, hvor »jeg« – nu accepteret af kollektivet som negertjeneren »Abel« – af den adelige dame beordres til at hente et teleskop. Hun synger en stor dramatisk arie, hvis tekst er lutter fonetiske udbrud, artikulationskæder af samme art som dem, vi mødte i 1. sats af IV. symfoni: »tj, tj, tj,...u,...grania, i, a, i, a...« Her bliver teksten optaget i det musikalske udtryk som led i den emotionelle og gestiske ekspressivitet, der når sit højdepunkt hvor kollektivet er ved at opsluge »jeg«'et helt og den adelige dame bøjer sig ned over »jeg«, »as if to kiss him«.

Disse betragtninger søger ikke at give et udtømmende eller blot dækken-

de billede af Ib Nørholms musikdramatiske værker gennem de sidste 15 år. Denne opgave – i sig selv et fristende emne for dansk musikforskning – ville sprænge rammerne for nærværende fremstilling. Hensigten med denne ekskurs har været at påpege en problemstilling, der som et ledemotiv går igennem Nørholms musikdramatiske værker: Modstillingen af individet og kollektivet og i konsekvens heraf koncentrationen om identitet som et produkt af det private og af det sociale. 1960'ernes identitetskrise modnet til historisk bevidsthed.

## 2. sats

I 2. sats »Det største og det mindste« genfindes den modstilling af det individuelle og det kollektive, der konstateredes som et væsentligt træk i Ib Nørholms musikdramatik. Dette er ikke en modstilling, som findes med samme vægt i Poul Borums 2. sang af »Modskabelse«, hvor det individuelle og det kollektive udtryk er to planer, som digteren frit bevæger sig på i sangens otte digte. Men gennem Nørholms redaktion af teksten blotlægges og fremhæves disse to niveauer og bliver til et formdannende element. Ud fra denne tekstredaktion forløber satsen i fire scener: En tuttiscene (t. 1-85) der bygger på tekstens 1., 5., og 6. digt samt på de første seks strofer af 3. digt: en soloscene (tenorsolo t. 86-137) der bygger på 7. digt; en korscene (Kor II t. 138-232) der bygger på tekstens 2. digt og inkluderer en kort sopransolo (t. 215-223); samt en soloscene (bassolo t. 234-328) der bygger på tekstens 8. digt kombineret med slutningen af 2. digt i Kor I (der virker som overlappning fra korscenen) og akkompagneres af de sidste fire strofer fra 3. digt i Kor II.

Udgangspunktet for denne opdeling er som nævnt den almene musikdramatiske problematik, der er omtalt oven for, men desuden henter opdelingen af satsen sin berettigelse i slutningen af 1. sats, hvor skabelsesprocessen når til bevidstheden om identitet i solisternes tråden frem for kollektivet hvor teksten introducerer ordet »jeg« (jfr. p. 155 f og 169 f). Der er altså ikke blot tale om videreførelse af tendenser, som ligger uden for værket, men også om udfoldelse af et værkimmanent kim.

### Scene 1

Denne udfoldelse sker i 1. scene (t. 1-85) i fire samtidige lag: tre vokale og et instrumentalt, hvilket gør det hensigtsmæssigt at forlade den takt-for-takt beskrivelse, der anvendtes i gennemgangen af 1. sats, og i stedet at beskrive hvert lag for sig. Det lag man først møder er Kor II, der dialogisk reciterer begyndelsen af 3. digt i en rytmisk fastlagt men melodisk fri deklamation. Hver tekststavelse gentages her af koret et antal gange, optages og afspilles

med båndekko, sådan at teksten hakkes i stykker og stammes frem:

» ke, ke..... vi, vi .....der, der,,,,«

Ik, ik, ik.....det, det,.....kal, kal.....«

Det klanglige resultat af denne procedure, der minder om elektronmusik-  
kens måde at bearbejde lyde på, bliver et uendeligt ekko, mindende om  
artikulationskæderne som Kor II havde i 1. sats, men med en klanglig  
modulation der tillader teksten at fremstå som en slags »indhyningskurve«.

I stærkeste modsætning til dette lag står solisternes sang: Først sopranen  
der sætter ind t. 13 med 1. digt: »Se på himlen et blomstrende træ...« som et  
lyrisk arioso i fire fraser, hvoraf den anden varierer og udvider den første,  
mens den tredje (»med uendelighed mellem sine grene«) bringer forløbet til  
kulmination sluttende på højtonen b'', og den sidste afrunder forløbet med  
en kadencerende frase over grundtonen f.

The image shows a musical score for Soprano. The first system covers measures 13 to 16, with the lyrics "Se på himlen et". The second system covers measures 17 to 20, with the lyrics "blomstrende træ". The score includes a "poco Liberamento" marking and a fermata over the word "Se".

Eks. 7

Dette første soloafsnit (t. 13-34) genoptages kort (t. 44-47) og bliver t. 55 til  
tertset, hvor de tre solister i rytmisk fastlagt og melodisk relativt fixeret  
talesang deklamerer 6. digt: »Unge drømme svæver...«. Her er deklamatio-  
nen fordelt mellem de tre solister, der overlapper hinanden og markerer  
deres indbyrdes uafhængighed med armbevægelser: 7 forskellige gestus fra  
armene højt løftet (anråbende?) til armene hængende ned korslagt foran  
kroppen. Forfatteren skal erkende, at det ikke har været ham muligt at  
tolke disse armbevægelser betydning hverken ud fra teksten eller musik-  
ken, hvorfor de her kun skal tilskrives en »gestisk distancerende funktion«  
(Ib Nørholm til forf. maj 1979). Efter dette deklamatoriske udtryk genopta-

ges den lyriske sang af solisterne: Først som en unison frase mellem sopran og tenor (t. 69-73), derpå i en trestemmig kanon med indsatser i underkvinten (t. 75-81) der afsluttes af en kort genoptagelse af det deklamatoriske afsnit (t. 82-84). Således bliver tertsetten tredelt med antydning af et abaførløb efter mønstret deklamation-sang-deklamation.

Imellem disse to lag – det elektronisk fremmedgjorte Kor II og solisternes lyriske sang – står Kor I som scenens tredje vokale lag. Det sætter ind forholdsvist sent i forløbet (t. 35) med teksten til 5. digt («Den mumlende lyd af det groende græs...») der synges i en 4-stemmig sats fordoblet af basuner med glidende harmoniske akkordskift:

The musical score for Kor I consists of two systems of four staves each, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The first system shows the lyrics: '- len - - - de lyd - - - af det'. The second system shows the lyrics: 'gro... en... de groes'. The music is written in a 4-part setting with chromatic harmonic shifts in the bass line.

Eks. 8

Denne koralsats fortsætter 1. scene ud og repræsenterer det harmoniske modstykke til Kor II's uendelige ekko. De to kor skaber hver sit stabile element: Et klangligt spektrum der hakkes ud i rytmiske artikulationskæder, og et harmonisk glidende forløb i regelmæssige åndedrag. I spændingsfeltet mellem disse to kollektiver udfolder solisterne sig, snart tiltrukket af den tonale forankring i Kor I, snart nærmende sig Kor II's melodiske anarki i de deklamatoriske afsnit.

Omspændende disse tre vokale lag ligger orkestret med en selvstændig, i princippet dodekafont konciperet instrumentalsats bygget over en 12-tone-række:

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features several staves for different instruments: Flute (Fl.), Piccolo (pic.), Oboe (Oboe), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fagot), Horns (Cor in F), and Trumpets (Tr.). The music is written in a melodic style with various accidentals and articulation marks. Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are present. The score is divided into measures by a vertical bar line, and there are some annotations like '1.' and '2.' indicating first and second endings or measures. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Eks. 9

Rækken bringes straks hvor orkestret sætter ind t. 5. med de første 7 toner som melodi og de sidste 5 som akkordledsagelse:

The image contains two systems of musical notation. The first system, labeled 'Eks. 10', features three staves: Flute (FL), Piccolo (pic), and Oboe. The Flute part begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. It contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of 10. The Piccolo part has a treble clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of *mf*. The Oboe part has a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *mf*. The second system, labeled 'Eks. 11', features two staves: Cor and in F. Both parts have a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *mf*. The Cor part has a tempo marking of 11, and the in F part has a tempo marking of 8.

Eks. 10

Dette forløb ledsages af en skalamæssig rækkevariant i violiner:

The image shows a single system of musical notation for a violin part. It consists of two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a complex melodic line with many accidentals and a dynamic marking of *mf*.

Eks. 11

der repræsenterer muligheden af en overgang fra det dodekafone til et mere tonalt klingende medium. Denne mulighed udnyttes i det følgende, hvor rækkeproceduren bryder sammen (f.eks. t. 8-9) og krymper til en klang på tonerne fis', cis'', e'', b'', f'' der akkompagnerer sopranens første solo t. 13. Mens sopranen synger forholder orkestret sig harmonisk akkompagnerende og kontrapunkterende til hendes solo, men efter soloen t. 36 genoptages det dodekafone forløb idet indledningstakterne nu bringes transponeret en lille sekund ned. Også her bryder rækkeforløbet sammen ved sopranens indsats t. 44 og antydes nu kun i det følgende, hvor orkestret overtager den lyriske melodik uden solisternes deklamation.

Det kan være vanskeligt at danne sig et indtryk af sådanne selvstændige lags samspil, som der her er tale om. Meget afhænger af den klanglige realisation af de enkelte dele, af balancen mellem det højttalerforstærkede Kor II og Kor I, der synger i ekstremt dybt leje, af forholdet mellem solister og kor, af orkestersatsens selvstændighed i klangbilledet o.s.v. Her spiller dirigentens fortolkning og de ressourcer, han råder over ved opførelsen, selvsagt umådelig rolle. Alligevel skulle det være muligt at danne sig et indtryk ud fra partituret af denne scenes funktion i helheden: Den repræsenterer individualismens gennembrud forstået som det solistiske elements dominans over de øvrige elementer. Men ikke en dominans opnået gennem stædig pukken. Solisterne netop prøver sig frem: Fra det tonalt forankrede i sopransoloen, over det melodisk ufixerede i deklamationerne, til harmonisk fortætning i tertsettens kvintkanon. Alt peger frem mod den dodekafone melodi i 2. scene, der repræsenterer en syntese, en mulig forsoning mellem det tonalt-harmoniske i Kor I og det tonalt diffuse i Kor II. Det er, som om de mange forskellige stilmidler, der har været ført frem i første sats og i begyndelsen af 2. sats, her i slutningen af 1. scene og begyndelsen af 2. scene samler sig mod et homogent udtryk.

### *Scene 2*

2. scene er udformet som en tenorsolo, hvis begyndelse bindes sammen med 1. scene af Kor II, der fortsætter sin deklamation under begyndelsen af tenorens »arie«. Teksten er her 7. digt »Elskede jeg tænker på døden...«, og melodien er bygget over den tolvtonerække, som orkestret introducerede straks i satsens begyndelse (Eks. 9). Orkestret indleder scenen med en varieret reprise af satsens første orkestertakter, men udvikler sig herefter i et serielt forløb, der integrerer tenormelodien i den strukturelle helhed.

Umiddelbart forekommer denne tilbagegriben til en tidligere kompositionsteknik (jfr. Cincinnatus der karakteriseres af en 12-tone række i solo-violinen i »Invitation til skafottet«) som udsprunget af komponistens situa-



tion i forbindelse med teksten: »...jeg står på en skrabet mark med to fremstrakte hænder på den ene hviler døden, på den anden alt det jeg ved om verden og alt det verden ved om mig...«. Men rækketeknikken er ikke blot forankret i komponistens erfaringsverden. Den følger sig også direkte til det lyriske udtryk af tekstens skiftende stemninger gennem de rækketransformationer, der finder sted. F.eks. synges de voldsomme tekstlinjer: »Hurtigt som en stjerne stiger verden op i mig svulmer kræver...« til en række-transformation, der fremgår ved krebsgang og spejling af tonerne i cis-heltoneskalaen i en forstørret kvart:

The musical notation for Example 12 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a dynamic marking of 'f'. The melody starts on a middle C and moves through a series of notes, with lyrics 'Hur - tigt som en stjer - - ne sti -'. The second staff continues the melody with lyrics '- ger ver - - den op i mig svul - - - mer, kræ - ver'. The notes are written in a way that suggests a specific intervallic relationship, likely related to the cis-helton scale mentioned in the text.

Eks. 12

og denne rækkeform afløses af originalrækkens omvendning ved de blidere tekstord »Elskede du binder mig med ord uden længsel«:

The musical notation for Example 13 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody starts on a middle C and moves through a series of notes, with lyrics 'El - - ske - de du bin - - der mig'. The second staff continues the melody with lyrics 'med ord u - - - den læng - - sel det er med'. The notes are written in a way that suggests a specific intervallic relationship, likely related to the cis-helton scale mentioned in the text.

Eks. 13

Orkestret ledsager solisten med frit udformede rækkefragmenter i en quasi-seriel kontrapunktisk sats, der udtrykker tekstens dramatiske ord (»hurtigt«, »svulmer«, »binder«...) og stiger i slutningen af scenen til skingre dissonerende tuttiklange der markerer tekstens sidste ord: »men mørket er stærkere og lyset«.

### *Scene 3*

Som modstykke til denne korte, ekspressive scene hvor solisten underlægger sig hele det musikalske apparat, følger satsens store kollektiv-scene: scene 3 der er udformet som et 24-stemmigt kor over teksten til 2. digt »Stjernerne skælver...« (t. 138-232). Koret er komponeret som to 8-stemmige kanons sunget på ufixerede tonehøjder over et 8-stemmigt harmonisk ostinato med kromatisk stigende og faldende akkordrækker, som krydser hinanden. Her overskrider komponisten grænsen for det menneskelige øres skelneevne og bevæger sig fra polyfoni til klangorganisme. Dette forløb kan ikke og skal ikke høres som differentierede stemmer, men som en levende klang, bygget op af mange individuelle bevægelser som samler sig til et hele. Scenen består af fire afsnit: to korafsnit (t. 138-178 og t. 179-213 adskilt af en generalpause) der forløber over samme ostinate harmonik med stigende intensitet i rytmisk og melodisk bevægelighed »indenfor« klangen; derpå en kort solofrase over en strygerklang til ordene »himmelig berører jeg himmellegemets lykke« der lader kollektivets mangestemmighed smelte sammen til enhed i ærefrygt over kontakten med det uendelige; og endelig en kort 10-stemmig korfuga over et dobbeltkontrapunkt til teksten »Stor-men flyger natten (igennem)«.

Ligesom 2. scene repræsenterede rendyrkningen af det individuelle udtryk viser 3. scene os det kollektive udtryk fra den harmoniske akkordstruktur til den strukturerede klang. De tre vokalelementer i satsens 1. scene udvikles og bringes til fuld udfoldelse her i satsens to midterste scener.

### *Scene 4*

Oven på disse to kompositoriske udladninger virker 4. scene som en antiklimaks – som komponistens vrængen af sig selv, af teksten og af den kompositionsteknik, teksten har kaldt på. Mens Kor I lader 3. scene klinge ud med ordene »en stjerne« sunget af fire damestemmer tyndes orkestret ud til 2 soloviolinere der spiller rytmiske figurer mellem stolen og strengeholderen og et batteri af slagøj omfattende skind, metal og træ – og solobassen sætter ind ledsaget af tubaen i en blanding af sang og talesang med grotesk store spring, ordgentagelser og spottende kommentarer til teksten. Det er som

om komponisten fornemmer en hulhed, han vil afsløre og punktere. Måske en hulhed i tekstens ord om »fortabelse og nåde«, om »sandhed og løgn«; måske en mistillid til den kompositionsteknik, der ligger til grund for udformningen af de tre første scener. Alle de tendenser, der er blevet rendyrket og slynget i hovedet på tilhøreren som teser, fremkalder nu deres antifer. Ikke den lyriske melodi men det groteske udbrud, ikke det satsteknisk udarbejdede orkester men strygernes leg med buen og slagstøjets klapren på instrumenterne; ikke den udarbejdede korklang men en tilbagevenden til ekkokæderne fra 1. scene; ikke den loyale fortolkning af teksten men distance og problematisering. Alt det denne sats har kæmpet for at blive, bliver den nu – som negation. Er det kunstnerens og kunstværkets fallit, vi er vidne til?

Vil man fastholde den romantiske illusion om det lukkede, hele kunstværk, er falliterklæringen indiskutabel. Det autonome kunstværk der følger sine egne, immanente love kan nok negere og kritisere omverdenen, latterliggøre det trivielle, karrikere det hæslige og satirisere over uformåenheden. Men det kan ikke øve selvkritik uden at overskride sine egne grænser. En kritisk kunst – det går an så længe kritikken rettes mod de andre. En selvkritisk kunst er at træde uden for sig selv, tage de andres parti og blive mistænkelig – blive antikunst eller slet og ret u-kunst. Sådan er det, og sådan er det ikke kun i kunstens verden. Dér som andet steds gælder det, at den kritiske dimension kun vindes fuldt ud ved at overskride de barrierer, som sætter skel mellem fiktion og virkelighed. Denne erfaring har komponisten gjort i sin musikdramatik, han videregiver den her til det jubilerende universitet.

### 3. sats

Komponisten står med sin kritiske dimension og sit splintrede univers. Hvad stiller han op med det? »Modskabelse« betyder også: at begynde forfra, at vende tilbage til sit udgangspunkt og at skabe på ny, men på nye præmisser. Måske har denne tolkning af begrebet »modskabelse« fået Ib Nørholm til at placere det første af de 124 Heraklit-fragmenter, som Poul Borum gendigtede som tekstgrundlag for fjerde sats i en femsatset kantate, i begyndelsen af IV. symfonis 3. sats »Modskabelse«. »Ordet er evigt men mennesket har ikke hørt det og mennesket har hørt det og ikke forstået det« fortæller Heraklit-fragmentet. Det er den græske filosofis pendent til Biblen, hvor evangelisten Johannes fortæller »I begyndelsen var ordet, og ordet var hos Gud, og ordet var Gud«. Hvor udgangspunktet for symfoniens »Skabelse« var Det Gamle Testaments skabelsesberetning, som genoplevet af Haydn, dér tager »Modskabelse« sit udgangspunkt i det Heraklit-fragment, der genkalder Det Nye Testamente.

Det gamle musikalske univers er sprængt af sine indre modsætninger, på ruinerne af det må kunstneren nu skabe et nyt, rummeligere univers der forener immanens og transcendens og lukker den kritiske dimension ind. Komponisten er tilbage ved sit udgangspunkt, men han er hævet over det. Han har ikke beskrevet en cirkel men en spiral, som har ført ham til et højere erkendelsestrin hvor udgangspunktet ikke mere er kaos og mørke, men bevidsthed og artikulation. I begyndelsen var ordet – ordet er evigt. Gennem processen og dramaet har Ib Nørholm i symfoniens to første satser gennemlevet den bevidstgørelse, der er antydnet i hele Poul Borums sangcyklus. Symfonien er ved 3. sats begyndelse nået til det punkt, som teksten når ved 5. sangs slutning (jfr. p. 157 f). Derfor kan Nørholm komponere digtene fra Borums 5. sang »Modskabelse« i omvendt rækkefølge. Hans ærinde er ikke at artikulere modskabelsen, men at realisere den.

For at gøre dette henter komponisten sit stof uden for den gamle helhed. Fra det subjektive og specielle vender han sig mod det objektive og almene, mod det prædeterminerede der rækker ud over kunstnerpersonligheden og når ind til selve tonematerialets væsen. Prædeterminationen møder vi for første gang her i 3. sats af IV symfoni gennem udformningen af den orkestersats, der omspænder korets Heraklit-fragment.

To rytmiske celler udvikler sig med hver sin automatik: Den ene af to takters længde deler sig i proportionerne: 0/24, 1/23, 2/22, 3/21, 5/19, 8/16, 11/13, 13/11, 15/9, 17/7, 20/4, 23/1, 24/0, 22/2, 21/3, 19/5, 11/13, 11/13, 13/11. Den anden af en takts længde har flg. proportioner: 0/16, 1/15, 2/14, 3/13, 4/12, 6/10, 8/8, 12/4, 14/2, 15/1, 16/0, 15/1, 14/2, 13/3, 12/4, 10/6, 8/8, 4/12, 2/14, 1/15, 0/16, 1/15, 2/14, 3/13, 4/12, 6/10, 8/8, 12/4, 14/2, 15/1, 16/0...

Læsere med interesse for talrækker vil bemærke, hvordan den første af de rytmiske celler vokser i spring der i begyndelsen tilnærmer det gyldne snits proportioner, mens den anden snarere udvikler sig fra en aritmetisk mod en geometrisk progression. Disse overvejelser skal ikke forfølges nærmere her. Derimod skal opmærksomheden henledes på, at ingen af de udviklingstendenser, der findes i rakkernes begyndelse, får lov til at udvikle sig frit. I begge tilfælde bøjes progressionerne af, således at rækkeforløbet bliver cyklisk og gentager sig selv blot i omvendt form. Helt tydeligt er det i rækken med de korteste led, der når at gennemløbe sin cyklus tre gange og derved danner en buform med symmetriakser i knudepunkterne.

Denne symmetriske buform bliver normgivende for Ib Nørholms modskabelse. I materialets prædeterminerede lovmæssigheder finder han balancen mellem tilfældighedens kaos og anarkiet i den uregulerede vækst. Han former sin sats i prædeterminationens billede som et symmetrisk hele hvor otte led afbalancerer og modsvarer hinanden.

A Kor – Heraklitfragment, prædetermineret ork.sats	(1-40)
B Orkestergobelin	(40-47)
C Tenorsolo 5. sangs 5. digt	(48-78)
D Orkestercrescendo	(79-105)
D' Kordiminuendo epilog fra »Det«	(106-133)
C' Sopransolo 5. sangs 4. digt	(134-147)
B Orkestergobelin	(148-155)
A' Kor og bassolo 5. sangs 3. og 2. digt	(157-190)

Denne symmetri har sin akse i overgangen fra orkestercrescendoet til korets indsats t. 106. Men der er ikke tale om en traditionel, umiddelbart iøjnefaldende symmetri. Symmetriaksen er også en spejlingsakse der konverterer symmetriens led til hinandens parvise modsætninger. Dette gælder alle formled undtagen de to »orkestergobelin'er« (B) der er citater fra II. symfoni »Isola bella« og overtaget med den formfunktion de har dér: som adskilende ritorneller mellem formled – »gobelin'er skiller« (Ib Nørholm til forf. maj 1979). De øvrige formled er parvist hinandens komplement: Orkestercrescendoet (D) er udformet som en mangestemmig akkord hvor instrumenterne skifter mellem faste toner med stadig hurtigere rytme og i stigende instrumentationstæthed og styrke. Det leder direkte over i kordiminuendoet (D') der sætter ind med fuld styrke i begge kor som synger hver sin del af epilogteksten fra »Det« på én gang –: Kor I i en 8-stemmig homofon sats, Kor II i rytmisk fastlagt og melodisk relativt fixerede fraser. Teksten får ved denne sammenfletning et nyt indhold. Den bliver til en intens dialog mellem de to kor:

Kor I: »Det begynder«

– II: »i angst«

– I: »Det begynder igen«

– II: »og der er ikke andet at gøre end at sige det som det er«

– I: »Det begynder i mig«

– II: »Vi er bange«...

Efterhånden afsvækkes kontrasterne i forløbet, de to kors deklamation nærmer sig til hinanden og modsætningerne i dialogen forsones, glattes ud og falder til ro:

Kor II: »Det er det hele i en masse«

– I: »bliver ved«

– II: »Det er det hele«

– I: »som det tilfældigt begyndte«

– II: »Det er det. Det.«

Uden om disse to led står solosangene, tenorsoloen (C) og sopransoloen

(C'). Her ligger komplementariteten allerede i teksten: Tenoren synger om ensomheden der opleves som eksistensangst: »Når jeg siger »Jeg« beskriver jeg en betinget fornægtelse, indskriver jeg min mangel på eksistens i eksistensen...«. Sopranen synger om fællesskabet der opleves som harmoni mellem bevidsthed og biologi: »Her er jeg en krop, her er jeg et sprog, vi taler sammen, vi kender hinanden og taler fortroligt...«. Denne komplementaritet får sin musikalske form i det melodiske udtryk. Tenoren har en ekspresiv melodi, der er rytmisk stærkt differentieret med store spring og afbrydes af orkestrets fragmentariske akkompagnement. Sopranen synger lyriske fraser der varieres og udvikles roligt over et harmonisk akkompagnement med glidende akkordskift.

Rammen om det hele er de to korsatser (A) og (A'). (A) er Heraklitfragmentet sunget af Kor I og Kor II 8-stemmigt i en principielt unison sats, der fordeles mellem stemmegrupperne og »flosser i kanterne« ved stemmeoverlapninger, så der antydes en slags polyfoni. Koret akkompagneres af det tidligere omtalte (p. 182) prædeterminerede materiale i orkestret disponeret i store akkordblokke som skifter i for øret uforudsigelige rytmer, og forløbet sluttes af en talestemme, der reciterer slutningen af Heraklitfragmentet under de sidste kor- og orkestertakter.

Modsætningen til dette formlid er det afsluttende, klart differentierede kodale led (A'), hvor koret synger 1. strofe fra 5. sangs 2. digt fordelt på 6 fraser, der vokser ud af hinanden ved stemmekryds (i 1. og 3. samt 2. og 4. frase), ved permutation (i 5. frase) eller ved ombytning af dame- og herrestemmer (i 6. frase). Hver frase varer 2 eller 3 takter og forlænges i en 2- eller 3-takts periode hvor korets slutakkord klinger som et denatureret ekko frembragt med ringmodulation. Og over disse fremmedgjorte klange synger bassolisten 3. digt fra 5. sang, mens en talestemme ved nogle af fraseovergangene reciterer de sidste strofer fra korets tekst. Hele forløbet veksler mellem rolige 3- og 2-takts fraser der afspejler den langsomme 5/4-takts opdeling, og orkestret ledsager sangen med lange udholdte klange der veksler i akkordik og instrumentation med skiftene mellem kor og solist. Her i rammeleddene for satsen er det som om komponisten ønsker at modstille to grundbegreber i hans egen tids musikhistorie: Det komplicerede og uforudsigelige stilles over for det differentierede og enkle. Sammenfattende lader denne sats sig beskrive som en komplementær bueform, der samler teser og antiteser til et symmetrisk hele: til en syntese.

## »Modskabelse« – en tolkning

Den tålmodige læser, der har fulgt teksten så langt som hertil, har måske stillet sig det spørgsmål, hvad Ib Nørholms IV. symfoni i grunden har med Københavns universitet og med universitetets 500 års jubilæum at gøre? De foregående analyser og beskrivelser har ikke haft til hensigt at besvare dette spørgsmål, men alligevel er det forfatterens opfattelse, at de leder på sporet af et svar. For nok er »Modskabelse« ikke nogen traditionel hyldest til Alma Mater i universitetskantatens forstand, men af den grund er værket ikke universitetet og den ånd, universitetet helst står som udtryk for, fremmed.

Ib Nørholms forsøg på at skabe en symfonisk helhed af musikkens og tekstens materiale har på afgørende punkter skæbnefællesskab med de videnskabelige bestræbelser, et moderne universitet gør sig. I en tid, hvor anerkendte værdihierarkier er rendt over ende af pluralisme, tilspidises kravene til videnskabelig og kunstnerisk moral, hvis ikke pluralisme skal blive til et anarki hvor »godt« ikke kan skelnes fra »dårligt« eller »sandhed« fra »løgn«. I denne situation er det lige så forkert at holde fast ved udlevede traditioner som at kaste sig ud i tøjlesløshed. Det ved videnskabsmanden, hvis han fortjener sit navn. Det husker universitetet hvis det er sine bevillinger værd. Og det føler kunstneren hvis han er ærlig over for sine inderste fornemmelser.

Ib Nørholms forsøg på i en afrundet form at skabe en syntese af pluralismens stilmidler gennem tre symfoniske satser er først og fremmest et ærligt forsøg. Det er ærligt i sin bekendelse til værkbegrebet – måske den centrale æstetiske kategori i de sidste 500 års vesteuropæisk musikhistorie. Forpligtelsen til at meddele sig helt og afrundet har undertiden været anfægtet i nyere kompositionsmusik, også af Ib Nørholm selv. Men forpligtelsen har gjort sig gældende trods alle anfægtelser, og komponisten har levet op til dens krav om form.

Men ærligheden gælder ikke blot traditionen. Ib Nørholm er også ærlig over for de fornyelser, traditionen har været genstand for. De mister ikke deres kerne af betydning, selv om de måske har været overvurderede. Fænomener som tolvtonemusik, serialisme og prædetermination er ikke relikvier fra en nu glemt musikhistorisk periode. De repræsenterer stadig kompositionstekniske muligheder og kompositoriske udfordringer, man ikke kan lade ligge uden at svigte en del af sig selv. I »Modskabelse« optræder de side om side med kontrapunktet og den lyriske melodik – ikke som en symbiose mellem to væsensforskellige kunstopfattelser, men som en syntese, der retfærdiggøres af komponistens troskab mod materialets karakter og hans åbenhed over for situationens krav.

Uden at formulere noget, der prætenderer at have naturlovens gyldighed, har Ib Nørholm i »Modskabelse« givet sit svar på pluralismens udfordring – ved at gå til sine muligheds grænse. Den musikhistoriske betydning af dette svar skal ikke vurderes her og nu. Men universitetet vil genkende sig selv og sin inderste stræben i den »ånd og sandhed«, hvormed svaret er givet.