

Materiale og sprog

To aspekter af postmodernismen belyst gennem analyser af Poul Ruders »Manhattan Abstraction« og Olav Anton Thommessens »Beyond Neon«.

Af Jens Brincker

»... hvis man i dag vil nå ud til et bredt publikum og befolke dets drømme, så kan det indebære, at man må skabe en avantgarde og ... påstå, at det at befolke læsernes drømme ikke nødvendigvis er det samme som at trøste og berolige dem. Det kan også betyde at gøre dem besatte«.
Umberto Eco: Efterskrift til »Rosens navn« (1984).

Udgangspunktet for denne artikel er et foredrag om »modernisme og postmodernisme i nordisk musik« holdt på Nordisk Forskersymposium i Odense, 14.-22. august 1985. Ved den lejlighed søgte jeg at karakterisere forholdet mellem modernisme og postmodernisme ud fra tre synsvinkler: æstetisk, historisk og analytisk. Når den sidste, analytiske, del af foredraget ikke ligesom de to første tryktes i Dansk Musiktidsskrift sammen med de øvrige symposiebidrag¹, skyldtes det andet og mere end praktiske hensyn til omfang osv. Under arbejdet med Poul Ruders »Manhattan Abstraction« og Olav Anton Thommessens »Beyond Neon« blev det klart for mig, at disse to værker foruden at være hovedværker i 1980'ernes nordiske postmodernisme repræsenterer to forskellige holdninger til forholdet mellem materiale og sprog i det postmoderne kunstværk. Og denne iagttagelse fik mig til at udarbejde analyserne af de to værker til en konkretisering af de synspunkter, jeg førte frem i artiklen »Mod en postmoderne æstetik« i Musik og Forskning nr. 10, 1984-85.

Grundtanken i denne artikel var, at forholdet mellem rationalitet og mimesis i det nutidige kunstværk er væsensforskelligt inden for modernistisk og postmodernistisk æstetik. Med udgangspunkt i Adornos Schönberg-kritik (i »Den ny musiks filosofi«) og i hans Mahler-analyser (i »Mahler. Eine musikalische Physiognomik«) skildredes, hvordan forholdet rationalitet/mimesis fremtræder modsigelsesfyldt i Adornos musikfilosofi. I forbindelse med

Schönberg betones den samfundsmæssige formålsrationalitet, der slår igennem i selve det musikalske materiale og fører til systemtvang og uddrivelse af mimesis i de dodekafone værker, så det kunstneriske udtryk kun eksisterer på trods af materialets prædeterminerede karakter. I forbindelse med Mahler betones mimesis som den instans, der uafhængigt af, men ikke uvidende om den samfundsmæssige tvang giver det kunstneriske udtryk formkonstituerende kraft.

Denne modsætning hos Adorno blev søgt frugtbargjort ved inddragelse af Jürgen Habermas' Adorno-kritik (i »Theorie des kommunikativen Handelns« bd. 1 kap. IV, og andet steds). Her påpeges det, at opsplitningen af det moderne verdensbillede i tre excentriske, men delvist overlappende verdensbilleder –: et videnskabeligt og formålsbestemt, et socialt og normbestemt, og et subjektivt og udtryksbestemt verdensbillede – ikke indgår med fornøden konsekvens i Adornos musikfilosofi. Adornos materialeteori bygger altovervejende på en formålsrational betragtning og medtænker ikke muligheden for en subjektiv rationalitet, der kan legitimere det kunstneriske udtryk som værende dramaturgisk overbevisende (i modsætning til: videnskabeligt sandt). Derfor anklagen mod neoklassicismen for regression til tidligere tiders musikalske udtryk i Stravinskij-delen af »Den ny musiks filosofi«. Og derfor fraværet af materialebetragtninger i Mahler-bogen.

Inddragelsen af en subjektiv rationalitet og dermed af muligheden for at vurdere et kunstnerisk udtryk som dramaturgisk overbevisende eller sandfærdigt nødvendiggør en nøjere diskussion af musikkens karakter af kommunikationsmiddel eller sprog end den, der lader sig føre med Adornos musikfilosofi og æstetiske teori som udgangspunkt. Her tjente Hanns Eislers teori om et dialektisk forhold mellem musikkens materiale og sprog som et første skridt på vejen til at bygge bro mellem de tilsyneladende uformidlede modsætninger (formålsrationalitet og mimesis) hos Adorno. Eislers tanke er, at et quasi-sprogligt udtryk oparbejdes af komponisten under forarbejdningen af det musikalske materiale, derpå nedslides det og mister sin egenartede karakter under receptionen, hvorpå det forvandles til klichéer og indgår i det til enhver tid givne musikalske materiale sammen med kompositionsteknikker og repertoire af lydmuligheder. Derfra kan det ved en fornyet kompositionsproces oparbejdes til et nyt quasi-sprogligt udtryk.

Selv om det ligger uden for denne artikels rammer og forfatterens muligheder udtømmende at diskutere de teorier om musikken som et sprog, de sidste ca. 25 års beskæftigelse med musiksemiotik, -semiologi eller -semantik har frembragt, skal ansatzpunktet for analyserne af Poul Ruders »Manhattan Abstraction« og Olav Anton Thommessens »Beyond Neon« være musiksemiotikken i bredeste forstand. Dette skyldes ikke alene den tidligere fremhævede overbevisning om, at musikken med overgangen fra modernisme til

postmodernisme har gennemført den af Habermas postulerede paradigmevekslen fra naturbeherskelse til kommunikation – eller anderledes sagt: at Adornos berømte flaskepost-metafor ikke har gyldighed for det postmoderne kunstværk. Men også at musiksemiotik er en af de teorier, som indgår i den sonologiske forskning, der danner baggrund for Olav Anton Thommesens helaftens-komposition »Et Glassperlespill«, hvori »Beyond Neon« er 3. del.

Den norske musiksonologi bygger på tre grundantagelser:

- at det klingende, lyden, er det primære i musik,
- at en klingende struktur er en essentiel egenskab ved musik
- at musikken som klingende struktur kan formidle en udenomsmusikalsk mening eller tilstand.²

Disse tre aksiomer er i sig selv diskutabile, men skal ikke diskuteres i nærværende sammenhæng. Her må det være tilstrækkeligt at henvise til debatten om sonologi i det norske musiktidsskrift *Ballade* mellem Lasse Thorensen, Olav Anton Thommessen og Arnfinn Bø-Rygg og til de kritiske synspunkter, som Arnfinn Bø-Rygg har sammenfattet i afhandlingen »Modernisme, antimodernisme, postmodernisme«.³

Hvad derimod er interessant i nærværende forbindelse er den norske sonologis forsøg på at overføre Saussures opsplitning mellem et (sprogligt) tegns udtryksside (signifiant) og dets indholdsside (signifié) til musik, og at diskutere de to aspekter af musikken ud fra forskellige teoridannelser.

Udtrykssiden svarer i musikken til den klingende struktur, der i traditionel musikalsk sprogbrug kaldes den absolutte eller værkimmanente. I behandlingen af denne bygger de norske sonologer på Pierre Schaeffers teorier om klanggenstande (*L'object sonore*), der iagttages, når lytteren ikke interesserer sig for lydens oprindelse eller betydning (semiotisk sagt: lydets indholdsside), men praktiserer hvad Schaeffer kalder reduceret lytning (*ecoute reduite*). Disse klanggenstande kombineres til »klingende bevægelige formationer«, som opfylder bestemte funktioner i forhold til helheden. En afgørende *pointe* er her, at forskellige klanggenstande kan opfylde samme funktion og »have samme strukturelle position inden for helheden«, hvilket fører til den konklusion, at »mange forskellige løsninger kan opfylde den samme kompositoriske funktion inden for et værk som helhed«.⁴

Indholdssiden svarer i musikken til den udenomsmusikalske mening eller tilstand, som den klingende struktur ifølge det tredje aksiom kan formidle. Den karakteriserer de norske sonologer ved hjælp af semiotikkens tegn-teori, idet de fremhæver at musikalske tegn er motiverede, dvs. at der eksisterer årsags- eller lighedsrelationer mellem tegnets udtryk og dets indhold, i modsætning til de arbitrære tegn, hvor relationerne mellem udtryk og indhold er fastlagt ved konvention. De norske sonologer opfatter musikalske

tegn som indicier (med årsagsrelation mellem udtryk og indhold) eller som ikoner (med lighedsrelation mellem udtryk og indhold) og fremhæver dem som nogle af de vigtigste midler, komponister har til at formidle mening med lyd.

Det springende punkt i denne teoridannelse er sammenkoblingen af musikkens udtryks- og indholdsside. Den beskriver Lasse Thoresen således:

»Gennemgangen af sonologiens grundbegreber mandede ud i de musikalske funktioner, netop fordi de giver os nøglen til studiet af musikkens »indremusikalske« meninger, dvs. meninger, som principielt ikke siger noget udover selve teksturen.

Påvisningen af de »indremusikalske« meninger forudsætter, ligesom selve tekstur-begrebet, en bestemt lytterintention, den vi tidligere har kaldt »reduceret lytning«. Men med en forandring af lytterintentionen, vil vi kunne opfatte de »indremusikalske« meninger som metaforer for »udenomsmusikalske« fænomener.

Eftersom funktionerne, de »indremusikalske« meninger, er det nærmeste vi kommer i retning af en analogi til talesprogets syntaks, ser vi nu hvilken nær sammenhæng det syntaktiske og det semantiske har i musik. Forskellen i forhold til talesproget er betinget af, at talesproget opererer med arbitrære tegn, musikken med motiverede, og af at lexemet (dvs. ordet i dets abstrakte forstand, uafhængigt af bøjningsformer) ikke har noget sidestykke i musik. Følgelig eksisterer der i musik heller ikke nogen principiel forskel mellem morfologi og syntaks.⁵

Argumentationen forekommer ikke overbevisende. Den forudsætter en skizofreni hos lytteren, der formodes både at kunne opfatte den »indremusikalske« mening gennem en associationsfri lytning der med Adornos udtryk kunne kaldes strukturelt adækvat. Og at kunne opfatte denne »indremusikalske« mening som metafor for udenomsmusikalske fænomener i kraft af de enkelte musikalske tegns betydning som indicier eller ikoner.

Rent bortset fra at dette så at sige institutionaliserer personlighedsspaltning som en nødvendig forudsætning for den musikalske oplevelse, så overser argumentationen at to væsensforskellige processer her kobles sammen: Nemlig den dynamiske proces, som består i udfoldelse af den musikalske struktur, og den statiske proces som består i opremsning og gentagelse af musikalske tegn. Uanset hvad man mener om sonologiens begreb »det musikalske ikon«, som Lasse Thoresen bl.a. illustrerer med begyndelsen af tenorrecitativet »O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz« fra »Matthäuspässionen« (nr. 26), er det indlysende, at ikonets indhold ligger fast. Fænomenet »gråd«, som sonologien hævder afbildet gennem ikonet, skifter ikke karakter afhængig af den musikalske kontekst, som ikonet bringes i. Men det gør den »klanggenstand«, som er ikonets udtryksside. Intervallerne med den formindskede kvart som et af de vigtigste, fungerer forskelligt alt efter, hvilke harmoniske sammenhænge de bringes i.

Når det alligevel er væsentligt at behandle den norske sonologi her, skyldes det dens status i ny norsk musik. Den vil ikke nøjes med at være en videnskabelig refleksion over nutidige musikværker. Den er også en kulturpolitisk strategi og doceres som sådan på Norges Musikhøjskole, hvor Olav Anton Thommessen og Lasse Thoresen er lærere og leder afdelingen for sonologi. Deres kulturpolitiske mål er at skabe ny musik med æstetiske kvaliteter og en umiddelbar tilgængelighed, som kan konkurrere med den kommercielle underholdningsmusik. Og midlet er en re-valuering af de klicheer, som anvendes af den kommercielle underholdningsmusik, og anvendelsen af dem i ny musik som meningsbærere for et alternativt kulturpolitisk budskab:

»Tiden er nu inde til at studere netop denne musik (dvs. den musikalske kitsch, JB); en musik som aldrig har frasagt sig sit virkningsmæssige fundament. Der findes et parallelt repertoire til dét, som der så ihærdigt undervises i på vore skoler som »Musikhistorie«. Dette alternative repertoire giver svar på en række væsentlige spørgsmål om kliché-dannelsen som grundlag for den kommercielle musiks sprog. Hvorfor skal vi interessere os for det? Fordi vi i den tidlige kommercielle musik finder en musik med mening, selv om den siden er blevet forladiget, og nu hovedsagelig tjener reaktionære mål i kulturbilledet«. ⁶

At uddrive djævelen med Belzebug synes at være målet for de norske sonologer. Hvordan det foregår i praksis kan f.eks. analysen af Olav Anton Thommessens »Beyond Neon« give et begreb om.

Inden dette demonstreres er det imidlertid nødvendigt endnu engang at diskutere forholdet mellem materiale og sprog i musikken – denne gang ikke ud fra semiologiens skarpe skel mellem det musikalske tegns udtryk og indhold, men i forlængelse af Eislers tidligere omtalte teori om et dialektisk forhold mellem den musikalske struktur og dens betydning.

Fordelen ved denne teori er, at den ikke som musiksemiologien i dens norske udformning og f.eks. hos Jean Jacques Nattiez⁷ resulterer i en dokumentation af i sig selv statiske indholdselementer knyttet til de enkelte musikalske tegn og dermed enten bliver inkommensurabel med den musikalske form som en dynamisk proces, eller reducerer musik til et lingvistisk metasprog. Men at den derimod fastholder musikkens dynamiske karakter i betragtningen både af materialets udformning og af dets betydninger.

Det første forsøg på at anskue, hvad man i traditionelle musikhistoriske termer kunne kalde: form og indhold som to dialektisk forbundne sider af en dynamisk proces, blev gjort af Boris Assafjew i afhandlingerne »Den musikalske form som proces« og »Intonationerne«. ⁸ Når dette første forsøg trods de metodologiske perspektiver, det åbner, ikke har fået nær så stor indflydelse på den vestlige musikvidenskab som de førnævnte lingvistiske teorier,

skyldes det utvivlsomt, at Assafjew aldrig fik skrevet tredje del af sin »intonationsteori«, nemlig den planlagte »Fragen der Form und des Stils als Erscheinung des Intonations«, så den praktiske anvendelse af intonationsteorien i musikalsk analyse skal deduceres ud fra de eksempler, som Assafjew har givet.

I Østeuropæisk sammenhæng har intonationsteorien spillet større rolle, og den danner grundlag for Jaroslav Jiráneks semantiske musikanalyse.⁹ Her diskuterer forfatteren Assafjews intonationsteori på linje med andre historiske eller nutidige forsøg på at nå til en systematisk analyse af forholdet mellem musik og sprog. Med udgangspunkt i Saussures begrebspar *langue-parole* opstiller han en analogi, hvorefter *parole* (altså den konkrete sproglige handling) svarer til »jene sinnlich konkrete individuelle musikalische Äusserungen (Werk)« mens *langue* (altså sproget som system svarer til »die gesellschaftlich institutionalisierte, relativ stabilisierte Sphäre von Musikbedeutungen, nämlich das Intonationsbewusstsein der Zeit«.¹⁰

Det er værd at bemærke, at »tidens intonationsbevidsthed« som »samfundsmæssig institutionaliseret« er et fænomen, der afhænger af både historiske, kulturelle, sproglige og sociale faktorer. Tidens intonationsbevidsthed i bestemt form er et diskutabelt begreb, for selv inden for et veldefineret sprogligt og kulturelt område som f.eks. de nordiske lande, eksisterer der mange forskellige musikkulturer med hver deres betydnings sfære. En national musikkultur brydes med en international, en finkulturel brydes med en populær, og publikum er splittet op i et uoverskueligt antal grupper, hvis intonationsbevidsthed repræsenterer potentielt lige så mange forskellige musikalske dialekter. For studiet af ældre tiders musik spiller dette måske ingen større rolle; men når man vil beskæftige sig med den samtidige musik og dens forsøg på at overføre musikalske betydninger fra en kulturkreds til en anden, kan det blive et kritisk punkt.

Væsentligere end denne nuance er imidlertid enigheden om at opfatte forholdet mellem det musikalske materiale eller »tidens intonationsbevidsthed« på den ene side og på den anden side det musikalske udtryk konkretiseret i værket som dialektisk. Denne kommer klart frem, når Jiránek opløser Assafjews intonationsbegreb i to kategorier:

- i semantiske udgangselementer som er statiske betydningsbærere, der karakteriserer et givet musikkulturelt miljø på grundlag af antropologiske, samfundsmæssige og musikalske forhold – om man vil: en subintonationssfære; og

- i semantemer der dannes af de semantiske udgangselementer ved deres dynamiske sammenknytning og bærer det konkrete musikalske udtryk – atter med Assafjew: intonationerne som resultat af intonationsprocessen.

Forholdet mellem disse to intonationskategorier karakteriseres sådan:

»Die als Subintonationsebene charakterisierte Kategorie der semantischen Eintrittselemente trägt die kleinsten, allgemein anwendbaren statischen Bedeutungseinheiten, die mit einzelnen Subzeichen (bzw. elementaren Zeichen) identisch sind. Die Intonationskategorie (altså: semantemerne, JB) trägt dagegen dynamische Bedeutungseinheiten, die durch die semantische Interferenz eines grösseren oder geringeren Subzeichenkontextes (bzw. Kontextes von elementaren Zeichen) gegeben werden und darüber hinaus individuell einmaligen Kunstäußerungen vorbehalten sind.«¹¹

Næste skridt består i den omtalte kategorisering af intonationerne. Her skelner Jiránek bl.a. mellem genreintonation og stilintonation. Genreintonationen karakteriseres som typisk for brugsmusikken og kun formidlet eller i overført betydning anvendelig i den autonome musik: den er langt snævrere forbundet med de semantiske udgangselementer end stilintonationen, og den forudsætter et konkret udvalg af semantiske udgangselementer ud fra deres funktion i den menneskelige hverdagspraksis. »Die Genreintonationen stellen in der Familie der Musikintonationen ein höchst statisches Glied dar«. (s. 90 f).

Genreintonationen er for mig at se så tæt knyttet til den musikalske kliché som bærer af musikkens mindste, alment anvendelige betydningsenheder, at den er problematisk som æstetisk mål for en kompositionsproces: Enten vil kompositionsprocessen føre til en dynamisering, som forvandler genreintonationen til f.eks. stilintonation og sprænger de funktionelle begrænsninger for genren, hvad man f.eks. kan iagttage i forbindelse med film- og TV-musik.¹² Eller også vil genrepræget være så stærkt, at det forhindrer lytteren i at opfatte en dynamisk proces. Dette sidste skal vi vende tilbage til i forbindelse med analysen af »Beyond Neon«.

Stilintonationen indgår også i den funktionelle brugsmusik, men først i den autonome musik bliver den til et specifikt, bevidst formidlet udtryk for tidens livsfølelser: dens forbindelse til de semantiske udgangselementer er formidlet og yderst komplekst og bygger på et udvalg af elementer, som modsvarer behovet for typisering af de grundlæggende livsfølelser i den givne epoke; og det dialektiske forhold mellem de semantiske udgangselementer og semantemerne er i stilintonationen maksimalt dynamisk.

Med begreberne semantiske udgangselementer, genre- og stilintonation har Jiránek på intonationsteoretisk grundlag etableret et systematisk udgangspunkt for analysen af det dialektiske forhold materiale-sprog. Sammenlignet med de musiksemiotiske forsøg, der som den norske sonologi tager udgangspunkt i den strukturelle lingvistik, giver det mulighed for at inddrage musikværkets karakteristiske udformning som en dynamisk proces i tolkningen af musikkens betydning. Sammenlignet med forsøgene på at lægge en generativ grammatik som Chomskys til grund for en musikalsk analyse, som finder sted inden for musiketnologien eller den »eurocentristiske« musik-

forskning (f.eks. Johan Sundbergs arbejde med datamaskine-genererede melodier efter Alice Tegnér's børnesange eller Leonard Bernsteins Harvardforelæsninger), forekommer den at nå målet på en mere direkte, musiknær måde, der ikke inddrager et kompliceret lingvistisk begrebsapparat, som kun vanskeligt lader sig anvende på musik uden stilistiske begrænsninger.

Jiránek har selv demonstreret sin analysemetode på udvalgte værker: Smetanas opera »Libuse«, Janáček's klaverværker og Alban Bergs violinkoncert. Her skal principperne bag den lægges til grund for analysen af Olav Anton Thommessens »Beyond Neon« og Poul Ruders »Manhattan Abstractions«.

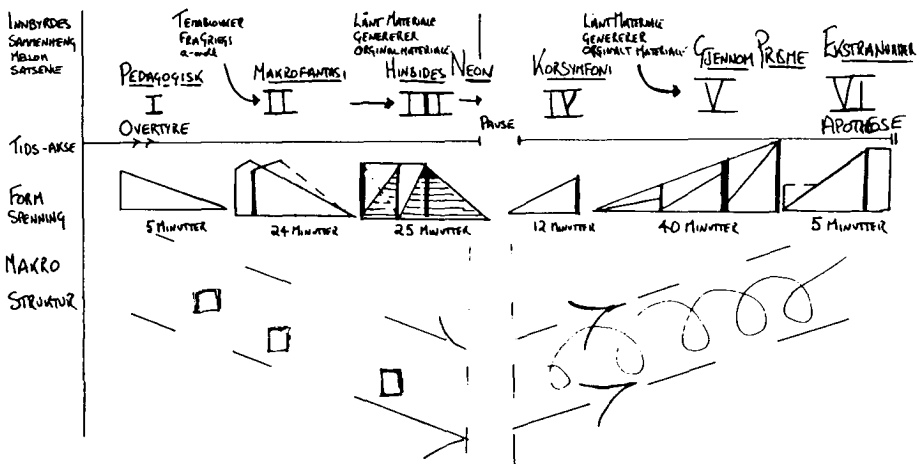
Beyond Neon

»Beyond Neon. Post-commercial Sound Sculptures for Horn and large Symphony Orchestra« er komponeret i 1981 som tredje del af helaftenskompositionen »Et glassperlespill«. Det samlede værk består af: 1) Forlyd (en kort pædagogisk ouverture), 2) Makrofantasi (for klaver og orkester over Griegs a-mol koncert), 3) »Beyond Neon«, 4) Korsymfoni (over Beethovens 8. symfoni), 5) »Gjennem Prisme« (kompositionens hoveddel – et 40 minutter langt orkesterstykke), og 6) Ekstranummer (apoteose over bl.a. »Dies Irae« fra Verdis Requiem).

Tilsammen udgør de seks værker ét formforløb, der bedst kan illustreres med OAT's sonologiske symboler for »fremadrettet« (accelererende) forløb (tegning), »nærværende« (konstant) forløb (tegning) og »tilbakekent« (retarderende) forløb (tegning) – se figur 1.¹³

De seks værker samler sig omkring pausen som midterakse i et forløb karakteriseret af en i hovedsagen »tilbagekent« 1. del og en »fremadrettet«

Figur 1



2. del. Dette forløb genfindes på talrige niveauer i kompositionen som en faldende indledning, et kerne- eller symmetripunkt, og en stigende afslutning. Og det karakteriserer også en del af det materiale, som OAT låner ind i sin musik. Norske kommentatorer har naturligt nok henvist til indledningen af Griegs a-mol koncert (eks. 1a), der forudsættes bekendt af tilhørerne i de første takter af Makrofantasiens. Med henblik på »Beyond Neon« forekommer det lige så relevant at pege på åbningsmotivet fra scherzosatsen af Mahlers 5. symfoni (eks. 1b), der har samme forløbskurve som Griegs indledning og det første tema i »Beyond Neon« (eks. 1c).



Eks. 1

Når netop Mahler-motivet fremhæves her som mulig »konkurrent« til Grieg, er det fordi »Beyond Neon« har nogle fællestræk med scherzoen fra Mahlers 5., som i det følgende skal diskuteres. Først og fremmest besætningen for stort orkester med obligat horn – altså netop ingen »hornkoncert« med en solist foran orkestret, men et solohorn anbragt i orkestret, der farver orkesterklangen indefra. Dernæst opbygningen af værket omkring to hornkandener svarende til horn-episoderne (takt 270-308 og 696-764) hos Mahler. Og endelig nogle vendinger i AOT's hornstemme, som rummer reminiscenser af Mahlers hornsolo (eks. 2).



Eks. 2

Ser man på de to satser som helhed, er det imidlertid åbenlyst, at OAT ikke prøver at re-komponere Mahlers sats på samme måde, som Berio gør det med scherzoen fra den 3. symfoni (jfr. bemærkningerne herom i artiklen »Mod en postmoderne æstetik, M & F 10 s. 38 f). Mahlers sats er ikke bogstavelig til stede i »Beyond Neon«, den fungerer som generel inspiration og efter min mening også som udgangspunkt for OAT's form.¹⁴

3. sats af Mahlers 5. symfoni er bygget op som en scherzo med to trioer. Den gennembyrdes to gange af de omtalte hornepisoder, som negerer scher-

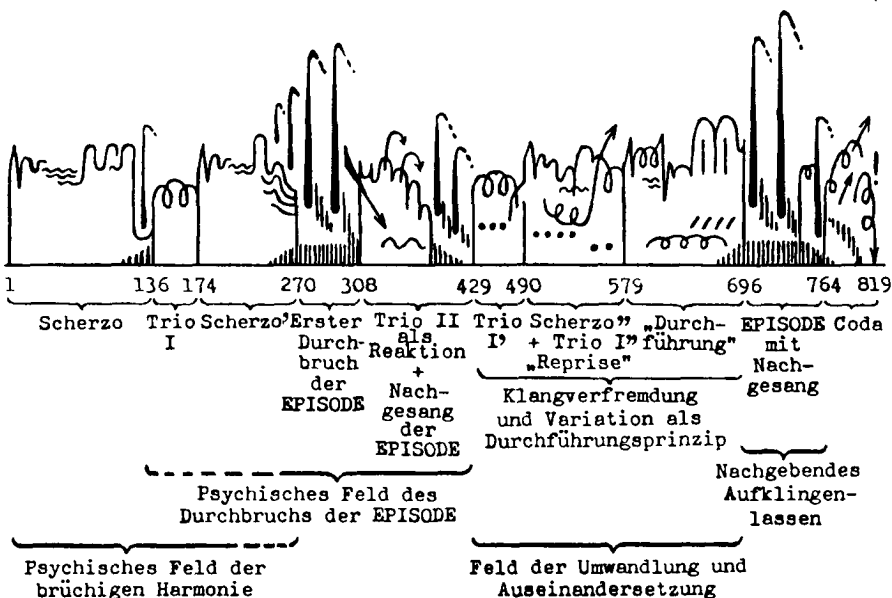
zoens jovialt-vulgære udtryk og skaber en konflikt, der efterhånden fører til en opløsning af formens faste konturer (figur 2). Vladimir Kabusicky påviser i sit musiksociologiske studie »Gustav Mahler und seine Umwelt«¹⁵, hvordan de to hornepisoder, der i formal henseende danner overgange til hhv. trio 2 og codaen, i semantisk henseende udgør et »erindringskompleks«, et budskab fra underbevidstheden, der i symbolsk-billedmæssig udformning bliver en æstetisk produktivkraft:

»Für denjenigen Hörer, der die Ländlerreigen und die Waltzermelodien nicht als die Hauptinhalte, sondern als das Medium des Geschehens ansieht, übertönen die Hörner der »Episode« unabweisbar die fröhlichen Töne, mit denen das Scherzo angefangen hat. Die Bangigkeit und Weltschmerz tragenden Ausdruckssymbole der »Episode« behaupten sich in dem gesamten Scherzo als wesensbildend ...«.¹⁶

Figur 2

Charaktertragende Tonart:

| D f i s D/B | B | A/D f B | d(B) | F A s a | f | D f a G D | d(in D) | D |



Modsætningen mellem det jovialt-vulgære udtryk for kontant livsappetit, som Karbusicky konstaterer i scherzodelens kæder af valse og ländlerere, og hornepisodernes udtryk for spleen og angst bliver formdannende i Mahlers sats, idet hornepisodernes udtryk psykologisk underminerer scherzodelenes, hvilket sluttelig fører til formens disintegration.

Umiddelbart synes en tilsvarende modsætning at karakterisere »Beyond Neon«. Her er Mahlers valse-jovialitet erstattet af den moderne kommercielle musiks mere hårdtslående, men i princippet identiske virkemidler: I stedet for den tredelte valsetakt dominerer jazz- og rockmusikkens foretrukne lige takt understreget af et jazz-set, der placeret separat i orkestret som en særlig instrumentgruppe over lange stræk reklamerer med disco-musikkens iørefaldende livsoptimisme, og giver »Beyond Neon« del i den udtrykkskvalitet, der upræcist men virkelighedsnært kaldes »rytmisk«.

Melodisk gennemsyres »Beyond Neon« af de karakteristiske klicheer fra TV- og film-musikken: det potenssymboliserende hornkald med kvart- eller kvintspringet som kerneinterval (jfr. Philip Taggs analyser¹⁷) og de brede »romantiske« strygerklange, det dramatiske styrt mod afgrunden og den triumferende erobring af skalaens højeste tinder.

Modpolen til denne kommercielle kliche-verden skal findes i de to hornkaden-der: kadencen for solohorn (takt 214) og kadencen for horngruppen (takt 328-369). Her forsvinder det konstante beat, og her nærmer solohornet sig udtrykket fra det mahlerske »erindringskompleks« (jfr. eks. 2).

Alligevel er der ingen parallellitet mellem de to satsers forløb. Hvor horn-episoderne hos Mahler netop er episoder – altså noget sekundært i forhold til scherzoformen – der bryder ind i forløbet og destruerer det, er hornkadencerne centrale for OAT's forløb (figur 3).

Figur 3

Exp. 1-10	Superim-positions1	Solo-cadenza	Superim-positions2	Spec-tional cadenza	Recapi-tulations	Coda
Scherzo-fragmenter	quasi quasi trio1 scherzo	horn-episode	scher- trio1 zorep. rep.	horn-episode	quasi trio2	Coda
takt 1	55 108	210	214 303	328	369	398

På fig. 3 er øverst anført betegnelserne for de enkelte formler i Asbjørn Schaatums analyse af Beyond Neon¹⁸ og neden under mine forsøg på at sammenholde dem med Kabusickys Mahler-analyse, jfr. fig. 2. Blandt de mest iøjnefaldende forskelle er indledningsafsnittet, eksposition I-X, der af mig betegnes som scherzo-fragmenter, og af OAT beskrives sådan:

»Stykket begynder med ti (...) korte satser. Disse fungerer som en slags forfilm til det, som kommer. Disse »klangfotografier« udgør ekspositionen.«¹⁹

Når jeg mener, at disse ti løsrevne brudstykker kan repræsentere et helt

formled, skyldes det, at jeg ikke kan nøjes med at opfatte dem som isolerede brudstykker, der foregriber det kommende. Jeg hører dem snarere som brudstykker af et latent forløb, der eksponerer kontrasten mellem satsens vigtigste parametre: klang, melodik og rytme; og hovedtemaets opbygning i en faldende indledning og en stigende afslutning omkring en symmetrikerne.

Forholdet klang/melodi bearbejdes i de første tre ekspositioner (takt 1-23), hvor den første (takt 1-7) bevæger sig fra solohornets og celloernes oktav f-f', der fordobles af andre instrumenter i forskudte crescendi og diminuendi, og munder ud i en præsentation af hovedtemaet (eks. 1c). Anden eksposition gentager dette forløb i modsat retning fra tema mod klang; men nu vider klangen sig ud fra oktav til akkord. Og denne udvidelse fra klangfarve til harmoni resumeres i tredje eksposition, hvor en akkord i hornene breddes ud og overlejreres med nye toner i de andre instrumenter. Parametrene klang, melodi og harmoni præsenteres i disse tre ekspositioner som ligestillede bærende af en musikalsk udvikling.

Hovedtemaets kontur er emne for de to følgende ekspositioner (takt 24-32). Her reduceres temaet til en melodisk kontur, faldende-stigende, ved at den stigende afslutning forlænges i eksposition IV, og ved at den melodiske kurve gattes ud til glissandi i strygerne i eksposition V.

Den faldende indledning bearbejdes i ekspositionerne VI, VII og VIII (takt 33-42), hvor rytmen nu for alvor inddrages som selvstændig parameter. Det sker ved at den stigende afslutning på hovedtemaet i eksposition VI afkortes og videreføres af en intensiveret rytme i jazz-set'et; i eksposition VII ved at hele hovedtemaets afslutning repræsenteres af en rytmisk »stigning« gennem stadig hurtigere nodeværdier i hele orkestret; og endelig ved at eksposition VIII i princippet gentager eksposition VI. Det formdannende symmetriprincip demonstreres her, samtidig med at rytmen inddrages som selvstændig parameter på linje med melodi, klang og harmoni. Med næsten pædagogisk tydelighed demonstrerer komponisten sin idé om at transformere et musikalsk udtryk fra én parameter til en anden.

Nogen egentlig tematisk udvikling er der ikke tale om i disse tre første grupper af ekspositioner. Det er der derimod i de to sidste ekspositioner, IX og X (takt 44-53). Her gentages hovedtemaets faldende indledning i træblæserne og breddes ud til kontur i celeste, samtidig med at konturen fastholdes som klang i strygerne. Den faldende bevægelse stivner så at sige til en statisk klangmasse, der transformeres til en rytmisk 8-dels bevægelse, som atter bliver udgangspunkt for en både rytmisk og melodisk intensivering. Et nyt tema, satsens »scherzo-tema«, er født. (Eks. 3).

Uden at polemisere imod komponistens opfattelse af disse ti ekspositioner som »en slags forfilm til det, som kommer«, hvad de selvsagt også kan være, vil jeg mene, at de i kraft af den her påpegede indre sammenhæng kan



Eks. 3

opfattes som fragmenter af et latent forløb hørt på samme måde, som man normalt hører filmmusik: Hist og her distraheres ens opmærksomhed fra lærredet af den underliggende musik, man opfatter nogle få takter, vender så tilbage til billedet og »mister« atter kontakten med det musikalske forløb, der måske afbrydes, måske overdøves af reallyd, indtil man igen vender sin opmærksomhed fra det visuelle mod det auditive element af den totale oplevelse.

Denne lyttemåde er på ingen måde ukarakteristisk for den distraete omgang med kommerciel musik, som de fleste mennesker praktiserer. Den forudsætter en musikalsk struktur, som er så traditionel i satsteknisk henseende, at man uden videre kan orientere sig i den – på samme måde som de fleste fagfolk uden større besvær kan finde frem til gennemførigsdelen af en klassisk symfoni på grammofonplade ved at prøve sig frem med pick-up'en og høre småbidder af satsen forfra. Og så forudsætter den et musikalsk udtryk, som er statisk i den forstand, at det udvikler sig forudsigeligt. Altså ikke nødvendigvis ensformigt, men sådan at de væsentlige udtrykselementer optræder uformidlet og afløser hinanden uden at det får konsekvenser for forløbet som helhed.

Det tidligere diskuterede fænomen genreintonation lurer her i baggrunden, og man kunne formulere OAT's fremgangsmåde sådan, at han netop påkalder sig den kommercielle musiks genreintonationer ved i glimt at referere til genren filmmusik og til dennes normale reception. Problemet er så, hvordan indledningens ti ekspositioner kan fungere som »forfilm« i forhold til det kommende uafbrudte forløb.

Kompositionsteknisk er der smidt en række muligheder – tematisk materiale og parametertransformationer – på bordet, som komponisten tvangfrit kan udnytte. Udtryksmæssigt er der lagt op til en fragmentarisk oplevelse, som komponisten må forholde sig til æstetisk. Enten ved at samle det stykkevis og delte til en helhed. Eller ved at kvalificere det splittede, så det bliver udtryk for erkendelse.

Det er velkendt, at Mahler gennem hele sit livsværk valgte den sidstnævnte attitude. Deri var han modernisten frem for sine samtidige og de fleste af sine umiddelbare efterfølgere – med Ives, Satie og kredsen om Schönberg som de

mest karakteristiske undtagelser. Modernismens grundlæggende erfaring var netop erkendelsen af menneskets splittede verdensbillede.

Over for denne erfaring sætter Olav Anton Thommessens kritik af modernismen ind. Hans æstetiske mål er en musik, der samler fragmenterne til meningsfylde, og denne overordnede holdning bliver bestemmende for det videre forløb af »Beyond Neon«.

Det følgende store afsnit (takt 55-210) har betegnelsen »Superimpositions I« – altså overlejringer. Jeg har på fig. 3 foreslået det delt op i to afsnit, »quasi trio 1« og »quasi scherzo«, hvilket først og fremmest hænger sammen med den signalfunktion, det tidligere omtalte scherzo-tema (eks. 3, slutningen) har. Det optræder nemlig på betydningsfulde skillepunkter: ved overgangen fra indledningen til selve satsen som allerede nævnt, midt i kadencen for solohorn, hvor det deler hele satsen i to psykologisk balancerende halvdele²⁰, og så på to parallelle steder i afsnittene Superimpositions I og II (takt 108 og 303), hvor jeg har markeret indsnit mellem »quasi trio 1« og »quasi scherzo« (takt 108) og »quasi scherzo-reprise« og »quasi trio 1-reprise« (takt 303).

I begge tilfælde er der tale om et markeret skift i formforløbets bevægelsesretning. Fra takt 55-108 (quasi trio 1) foregår der et stigende forløb inden for satsens som helhed faldende tendens. I første halvdel af forløbet foregår stigningen kontrapunktisk mellem overvejende faldende melodilinjer og stigende rytmisk intensitet (takt 55-88). I anden halvdel fastholdes den rytmiske intensitet og river dele af det melodiske forløb med sig, så der bliver et kontrapunkt mellem hovedtemaets faldende I-del og dets stigende A-del. Til slut understreges A-delens tendens af en dynamisk stigning og bliver dominerende.

Her sætter så scherzo-temaet ind i solohornet (takt 111) og farver de øvrige stemmer, hvis karakteristiske kvart- og kvintintervaller hentet fra hovedtemaets I-del udvides til scherzotemaets septimer og noner. Intensiteten fastholdes, idet stigningen slår igennem i alle parametre på skift, sådan at helhedsindtrykket af satsen er spændt og energifyldt.

Kompositionsteknisk demonstrerer dette afsnit OAT's Xenakis-inspirerede fremgangsmåde: Hovedtemaets bevægelsestendenser transformeres til forskellige parametre, breddes ud eller intensiveres, og indgår som elementer i et kontrapunktisk forløb, hvor strygerne ofte har lange, glidende bevægelser, der hakkes i stykker af blæsernes sekvenserede temafragmenter. Hele komplekset stabiliseres af den konstante 4/4-dels takt, undertiden fremhævet af jazz-set'ets dunkende rytmer.

Det er denne teknik, som berettiger betegnelsen »Sound Sculptures« i værkets undertitel. Det samlede lydbillede bygger arkitektonisk op til en flerlaget masse-oplevelse, hvor solohornet væver sig ud og ind mellem lagene

og fremhæver dem klangligt uden egentlig at præsentere selvstændigt materiale. Spørgsmålet er så, hvordan denne lyd-skulptur opfattes?

OAT giver i den i note 12 citerede programnote sit bud herpå, hvor han hævder at:

»Vi i dag kan skabe en musik, som skal lyttes til i grupper og lag, i stedet for overordnet og hierarkisk. Dette betyder, at musikken handler om samtidighedsproblemer, og at tilhørerer selv kan bestemme sig for det, han vil høre på netop nu, i selve lydlegemet. Tilhørerer bliver ikke gelejdet gennem musikken af en komponist, som vil, at man partout følger én bestemt begivenhed ad gangen. Min musik benytter sig af samtidigheds-problemstillinger. Dette kan beskrives som formel kontrapunkt, hvilket betyder, at hele satstyper eksponeres samtidig og står i et kontrapunktisk forhold til hinanden. Det er forskelligt fra det, amerikaneren Charles Ives gjorde i sin tid, derved, at hans forskellige strukturer ofte ikke er samordnet med hinanden. Mine er. Store satssegmenter roterer i forskellige hastigheder i forhold til hinanden og skaber hele tiden nye kompositoriske situationer«. ¹⁹

Det centrale i dette citat er begrebet »formel kontrapunkt« mellem satstyper, der på den ene side eksponeres samtidig, på den anden side (i modsætning til Ives) er samordnede med hinanden og skaber nye kompositoriske situationer. Hvordan kan denne konstruktion sikre tilhørerer oplevelse af en skulpturel helhed?

Det kan den i kraft af satstypernes samordning. Trods deres ydre forskellighed handler de om det samme – nemlig om hovedtemaets musikalske substans og dets udfoldelsesmuligheder. Ligesom et kalejdoskop viser de samme farvede glasstumper, uanset hvordan man drejer det, sådan er de »nye« kompositoriske situationer, som OAT påberåber sig, kun konstellationer af allerede givne elementer. Tilhørerer befinder sig i en situation, hvor alle veje fører til Rom. Det er ikke muligt at fare vild og forvirre sig i »Beyond Neon«, for modsætningerne er kun tilsyneladende. Man fristes til at vende OAT's udtryk »formel kontrapunkt« imod ham selv og hævde, at det i modsætning til f.eks. Ives' reelle kontrapunkt ikke er mere kontrapunktisk end en kanon.

Derfor kan OAT også hævde, at tilhørerer ikke ledes gennem stykket af en komponist ..., selv om solohornet netop sætter spotlight på skiftende satstyper og dermed kan fungere som »en slags klangport for tilhørerer ind til orkesterteksturen«. Modsigelsen her er kun tilsyneladende, fordi solohornet så at sige påtager sig rollen som den neutrale guide, der henleder tilhørerens opmærksomhed på forskellige elementer i landskabet uden at tage parti for eller imod.

Dette bliver til overmål klart, når solohornets scherzo-tema (takt 52, jfr. eks. 3) sammenlignes med det horn-tema, der i Mahlers scherzo-sats har den

tilsvarende signalfunktion (takt 130-136). Mens OAT's scherzotema som omtalt springer ud af hans hovedtema og gentager det, negerer Mahlers hornkald det kække motiv, der indleder hans scherzo, og sætter spørgsmålstegn ved dets udtryk (eks. 4).



Eks. 4

Det er karakteristisk for afsnittet Superimpositions 1 i »Beyond Neon«, at det overalt forsøger at samle indledningens fragmentariske oplevelse til en helhed, der arkitektonisk danner et imponerende bygningsværk, men udtryksmæssigt er påfaldende ensartet. De umiddelbart opfattede klicheer fra indledningens ti ekspositioner ligger ikke blot til grund for det næsten 160 takter lange forløb. De dominerer det også i så høj grad, at hovedindtrykket af afsnittet bliver en insisterende gentagelse af et udsagn med stadig nye argumenter.

Der er næppe tvivl om, at afsnittet dermed opfylder OAT's overordnede æstetiske mål: at virke »meningsfuldt« og sammenhængende i modsætning til den splittede og »meningsløse« modernisme, han opponerer imod. Men det skal betvivles, hvilken »mening« OAT får frem på denne måde: Om det originale udtryk, som undertitlen »Postcommercial« vækker forventninger om, egentlig kommer frem? Eller om der er tale om en gentagelse af den kommercielle musiks udtryk på en ny og – i forretningsmæssig henseende – mindre hensigtsmæssig måde?

Besvarelsen af dette spørgsmål hænger selvfølgelig sammen med den rolle, de to hornkadencer har i helheden. Deres arkitektonisk centrale placering er allerede omtalt. Hvad er deres psykologiske betydning for musikens udtryk?



Eks. 5

For første hornkadences vedkommende rummer svaret ingen sensationer. Solohornet bearbejder hovedtemaets faldende indledning og gennemfører en tematisk udvikling, der understreger temaindledningens »tilbagelænte« karakter ved at substituere nogle af de stigende tertser i sekvensen med falden-

de sekunder (eks. 5). Derved manifesterer sekvensrækkens overordnede tendens, den kromatisk faldende skala, sig direkte; men det tydeliggør kun udtrykket og skaber mulighed for nye sekvenseringer ved oktavforlægning (eks. 6). Det tilføjer ikke noget nyt. Derfor kan scherzo-temaet, der jo i sig selv er en manifestation af hovedtemaet, udøve sin signalfunktion i midten af hornkadencen uden at virke som et fremmedlegeme.



Eks. 6

Dette betyder selvfølgelig ikke, at kadencen for solohorn er betydningsløs i helheden som en blot og bar virtuoskadence, der kunne bære ad libitum-betegnelsen. – Inden for udtrykkets begrænsninger har den en klar dramaturgisk funktion ved at være det sted, hvor temaets faldende tendens definitivt dominerer over dets stigende. Her finder peripetien sted, og nedtællingen er begyndt. Men der gøres intet forsøg på at transcendere de allerede afstukne rammer. Fra nu af er vejen så forudsigelig, at man undertiden føler sig fristet til at praktisere den distræte, fragmenterede lyttemåde, som i receptionen ville negere forstavelsen »post« foran -kommercielle lyd-skulpturer.

Gennem hele det med Superimpositions 2 betegnede afsnit udfoldes hovedtemaets faldende tendenser nu fuldt. Den akkumulerede energi, som de overvejende stigende tendenser skabte i Superimpositions 1, får udløb i to tempi: takt 214-303 i det af mig som »quasi scherzo-reprise« betegnede afsnit, hvor udblæsningen så at sige sker for fuld kraft styret af lange, faldende melodilinjer i strygterne over faldende orgelpunkter; og i den som »quasi trio 1-reprise« betegnede del (takt 303-328), der har en overledende funktion med momentane opspændinger, som forbereder indsatsen af kadencen for horngruppen takt 328.

Det er imidlertid ikke alene formalt, at denne kadence forberedes. Melodisk varsler solohornet allerede fra takt 315, at noget nyt er i gære. De mange zig-zag linjer afløses af blødere melodikurver, som nærmer sig den Mahlerske gestus, der klirrer igennem kadencen for horngruppen. Men nu er det for sent. Den »klagende karakter«, som Vladimir Kabusicky påviser i Mahlers hornmotiver og identificerer som en böhmisk folkesang²¹, passer nu alt for godt ind i »Beyond Neon« som et traditionelt udtryk, der kun forstærker satsens almindelige udtryk af udmattelse. Hvad der hos Mahler som en undertone af fortvivlelse spores allerede ved indsatsen af trio 1 og underminerer optimismen, får først adgang til Thommessens udtryksunivers på et tidspunkt, hvor højdepunktet er vel passeret.

Alligevel er der tale om et i forhold til det givne udgangspunkt nyt materiale, en præ-kommerciel variant om man vil, og den må ifølge kompositionens eksistentielle logik harmoniseres med omgivelserne – også på det kompositionstekniske niveau. Det sker i det følgende formled, Recapitulations, af mig betegnet som »quasi trio 2«. Betegnelsen refererer til Kabusickys opfattelse af Mahlers trio 2 som »Reaktion und Nachgesang der Episode« (jfr. fig. 2), for et rytmisk motiv, der i kadencen for horngruppe virker som reaktion på Mahler-reminiscenserne (eks. 7), bliver dominerende i det følgende afsnit og bremser forløbet ned til det punkt, hvor det i codaerne (takt 399-ud) brister i fragmenter, så kun den rytmiske puls og bassens orgelpunkt er tilbage. Satsen slutter med en udfading, og vender samtidig tilbage til sit udgangspunkt – det fragmentariske.



Eks. 7

Begrebet genreintonation har tidligere været anvendt for at karakterisere det udgangspunkt, som OAT knytter til med inddragelsen af den kommercielle musiks udtrykselementer i »Beyond Neon«. Genreintonationen var ifølge Jiránek snævert forbundet med de semantiske udgangselementer og var det mest statiske »medlem af intonationernes familie«. For mig at se er der ingen tvivl om, at OAT ikke blot tager udgangspunkt i genreintonationen, men også begrænser sig til den ved at koncentrere sit musikalske udtryk så stærkt om den kommercielle musiks form for mening, at en dynamisk bearbejdelse af de semantiske udgangselementer til et nyt og specifikt udtryk udelukkes. Selv hvor kontraststoffet fra Mahlers scherzo lukkes ind i satsen – omkring kadencen for horngruppen – sker det på en måde, der virker bekræftende i forhold til det generelle udtryk.

Dette er ganske konsekvent i forhold til OAT's æstetiske mål – at skabe en musik der forener kunstmusikkens tekniske avancement med populærmusikkens »meningssammenhæng« og umiddelbare tilgængelighed. Men det er tvivlsomt, om forsøget fører til andet og mere end en populærmusik sat på kunstmusikalske nævnere.

Sonologien synes at forudsætte en art identitet mellem musikkens morfologi og sprogets syntaks. Altså at den komplicerede musikalske sats af sig selv kan berige musikkens udtryk og dermed give lytteren en højere kunstnerisk oplevelse end popmusikkens forfladigede, med en menneskelig frigørelse som resultat i stedet for den kommercielle musiks formodet reaktionære påvirkning. Vi har konstateret, at det »formelle kontrapunkt«, som OAT

bruger i »Beyond Neon«, ikke er midlet til at højne eller uddybe den slags musikalske udtryk, som han anser for at være tilstrækkeligt meningsfulde for sine kompositoriske formål. Og vi må derfor frygte, at hans anvendelse af sonologien som kulturpolitisk strategi placerer ham i et tomrum: Dér hvor den kommercielle musiks publikum foretrækker at lytte til budskabet uden at skulle tage kunstmusikkens komplicerede teknik med i købet. Og hvor kunstmusikkens publikum finder budskabet forenklet og utroværdigt.

Manhattan Abstraction

Genreintonationen var, som det blev iagttaget i forbindelse med »Beyond Neon«, karakteriseret af et statisk forhold mellem de semantiske udgangselementer og semantemerne – dvs. mellem de isolerede musikalske udtrykselementer og deres udfoldelse. I modsætning hertil er stilintonationen karakteriseret af et dynamisk forhold mellem de semantiske udgangselementer og semantemerne. Dvs. at de enkelte musikalske udtrykselementer anvendes formidlet i stilintonationen, og at de indgår i et hierarkisk system, hvor de integreres i de forskellige musikalske udtrykslag. Deraf følger, at stilintonationen har fælles grundlag med den enklere genreintonation og ligesom denne rummer umiddelbare og uvilkårlige udtryk for livsfølelse, men at dette umiddelbare udtryk formidles til et specifikt udtryk for – i vort tilfælde – moderne livserfaring.²² Denne formidling har vi tidligere hævdet havde karakter af en dialektisk proces, som førte fra materiale til sprog og som oparbejdede et originalt udtryk af de betydningselementer eller klicheer, som er en del af materialet. I det følgende skal denne dialektiske proces eftervises i Poul Ruders »Manhattan Abstraction«.

»Manhattan Abstraction« er færdigkomponeret i 1982, og blev indsendt til Radiosymfoniorkestrets komponistkonkurrence, hvor nærværende forfatter stiftede bekendtskab med det. Efter prisbelønning og opførelse af værket tog jeg kontakt med komponisten og lånte både partitur og partitel, hvoraf det fremgår, at »Manhattan Abstraction« repræsenterer en syntese af en række værker, Poul Ruders har komponeret i slutningen af 1970'erne og begyndelsen af 80'erne, idet materiale fra bl.a. hans klaverkoncert, værkerne »Four Compositions« og 2. klaversonate, samt fra hans strygekvartet nr. 2 indgår i partituret. Fælles for disse værker er, at de ligesom mange af Ruders tidligere værker fra »Middelaldervariationer« (1974) bygger på et serielt grundlag, der tager udgangspunkt i den engelske klokkeringning, change-ringning.

Systemet består af en række permutationer af elementerne i en række, som bytter plads indbyrdes efter hvert gennemløb af rækken, således at alle elementer kommer til at indtage alle pladser i rækken to gange, før udgangspositionen er tilbage igen (se figur 4). Systemet, hvis opbygning og psykologiske aspekter kan studeres nærmere i Dorothy L. Sayer's kriminalroman »The

Figur 4

1234567
 2143657
 2416375
 4261735
 4627153
 6472513
 6745231
 7654321
 7563412
 5736142
 5371624
 3517264
 3152746
 1325476
 1234567

nine Taylors«²³, er pur kombinatorik uden nogen musikalsk betydning i sig selv. Musikalsk interessant bliver det først, hvis man som de engelske ringere anvender det på forskelligt stemte klokker, eller som Poul Ruders på musikalske formler.

Denne anvendelse er materialegrundlaget for »Manhattan Abstraction«, som kan iagttages direkte i komponistens partitel. Udgangsidéen er en situation ca. en trediedel inde i stykket ved ciffer 40, hvor fire sådanne klokkesystemer optræder samtidigt i et frit kontrapunkt: Et system med syv elementer på hver 4 8-dele hentet fra Ruders klaverkoncert; et andet system med 12 elementer hver dækkende en 4/4-takt bortset fra det sidste på 5 takter hentet fra »Four Compositions«; et syv-leddet kontrapunkt komponeret til dette; og fem sekster placeret i bassen som et stigende forløb. Denne sammenfletning af fire forløb skal diskuteres nærmere her.

Satsen begynder med en énstemmig melodi, som er udvundet af det førnævnte syv-ledede citat fra klaverkoncerten (eks. 8). De syv led permuteres efter klokkesystemet, men kun nogle af tonerne i hver 4-tone gruppe spilles (i eks. 8 er de markeret med opadvendte halse). Det serielle system høres altså ikke, men ligger som et abstrakt grundlag, hvorfra komponisten frit vælger de toner, der udgør materialet.



Eks. 8

Efter det 14. gennemløb er systemet udtømt, således at det 15. gennemløb vil blive lig det første. Den derved opståede fare for monotoni afværger komponisten ved at blande elementerne i en rækkefølge, som ikke tidligere er brugt, og transponere dem en tone op. Så opstår et nyt system, som danner grundlag for en videreførelse af melodien. Men når først det er introduceret, lader han det første systems indbyggede logik komme til udfoldelse. En ny stemme sætter ind med melodien utransponeret ligesom forfra, så der opstår en grotesk kanon med over 50 takter mellem indsætserne. Først efter et stykke tid griber komponisten ind i systemet: Han lader den sidst tilkomne stemme springe frem til den første, så imitationen foregår med 1/8 afstand, og synliggør dermed kanon'en, der fortsætter afsnittet ud til ciffer 29.

Umiddelbart ligner denne beskrivelse en traditionel redegørelse for et serielt system og kan næppe gøre krav på interesse i en post-moderne sammenhæng. Nogen musikalsk status skal heller ikke tillægges den, for selve kompositionsprocessen er faktisk ikke begyndt endnu. For Poul Ruders er *particel*'en et materialegrundlag tilvejebragt efter systematiske principper, som sikrer visse tonale og motiviske egenskaber; men netop kun et grundlag for den kompositionsproces, der finder sted, mens *particel*'en udformes til partitur.

Kompositionen foregår ved at den enstemmige melodi, som udgør materialet, udformes som duet mellem to instrumentgrupper (se fig. 5). Violiner og klaver sætter ind med de første to takter, der isoleret udgør en melodisk sluttet frase med svævende rytme og en vis tonal hældning imod G. Denne frase besvares af fire unisone klarinetter og vibrafon, der med karakterbetegnelsen »fff brutale« slynger tonerne e', a' og a'' ud. Hermed er lanceret en kontrast – den afrundede strygermelodi med G-affinitet over for det fanfareagtige blæsermotiv centreret omkring a – der i det følgende søges udjævnet. De tonale modsætninger nærmer sig en h-modalitet som fællesnævner, og de to stemmer overtager hinandens udtryk: klarinetfanfaren afkortes og forsynes med en eftersætning, der minder om violinernes mere sangbare kurve; violinerne inddrager fanfremotiver der virker som spejlbilleder af klarinetternes indledning. Hvad der i begyndelsen tog sig ud som to kontrasterende udsagn viser sig efterhånden at være én melodi sunget af to partnere, og sådan manifesterer den sig ved ciffer 3, hvor de to instrumentgrupper overlapper hinanden på tonerne e, h, g og fis, der fordobles og holdes som akkord af trompeterne.

Fire gange ialt gennemspilles sådanne små karakter-duetter, der hver gang munder ud i understregning af en h-modalitet samlet til akkord i trompeterne. Femte gang et forløb begynder er ved ciffer 7, hvor komponisten efter det 14. gennemløb ændrede materialegrundlaget ved at variere rækkefølgen af systemets elementer og transponere dem, samt efter et par gennemløb at føje

Figur 5

Poul Ruders:

Manhattan Abstraction

-1982

a symphonic skyline for large orchestra

Vivace
Sempre avanti! $\text{♩} = 92$

1

Clarinetti
+ Clarinetto in B♭
+ Fagotto

Vibr. sempre con pedale.
senza scattare e con bacchette di legno

2

Clarinetti

3

Clarinetti

Trombe
I/II
III/IV
[tutte in do]

4

Clarinetti

Trombe

Skinner come prima

5

Clarinetti

Clarinetti in B♭

en ny stemme til. Den nye materialesituation markeres som en tonal destabilisering. Tonerne gis og cis trænger ind i den etablerede h-modalitet, der dog samtidig stabiliseres ved at den tidligere toptone a" nu rykker op på h".

Ved ciffer 8 sætter så den nye stemme ind med melodians fjerde tone, der indleder en utvetydig h-modal vending fis-h-a-d. Indsatsen sker imidlertid ikke som en imitation, men som en spaltning af de to duetterende stemmer. De fire klarinetter – nu uden vibrafon – spaltes i to oboer og to klarinetter, der overlappende hinanden spiller motiver fra hvert sit materialelag. De svares af violinerne, delt i 1. og 2. violin uden klaver, der tilsvarende har motiver fra hver sin stemme i partitel'en. Dvs. at udvidelsen af materialet fra én- til to-stemmighed ikke automatisk medfører en ny satstype i kompositionen, men derimod ytrer sig som en spaltning og forgrovning af de to allerede eksisterende stemmer.

Her medtænker komponisten utvivlsomt en instrumentationseffekt: Når det foregående afsnit spilles unisont af fire klarinetter plus vibrafon og ca. 30 violiner plus klaver på skift i uregelmæssige rytmer, fortetissimo og i et rivende tempo (halvnode lig mm 92) er det forudseeligt, at udførelsen vil blive præget af intonationsskævheder og rytmiske unøjagtigheder i enkelte instrumenter. For tilhøreren vil disse fejl skabe det indtryk, at de to stemmer er på vej til at spaltes i flere. Og dette indtryk bekræftes nu, hvor hver stemme deles i to rytmisk delvist overlappende og momentvis stærkt dissonerende stemmer.

I begyndelsen af forløbet efter ciffer 8 er det dissonansen, der tiltrækker sig opmærksomheden. Materialets bitonale karakter slår igennem i de akkorder, som trompeterne stadig samler sammen. De forvandles gradvist til clusters i hornene, og under denne forvandling selvstændiggøres de nytilkomne stemmer rytmisk, så satsen mere og mere får karakter af et 4-stemmigt kontrapunkt. Man føler det næsten, som om man oplever en velkendt situation ved middagsbordet, hvor en tilfældig uoverensstemmelse mellem børnene søges bilagt, men takket være forældrenes indblanding udvikler sig til et godt familieskænderi.

Skilt bliver de dog ikke ved denne lejlighed. Efter nogen tids rasen griber komponisten som deus-ex-machina ind i forløbet. Ved ciffer 12 sker ændringen i materialet, så kanon'en mellem de to stemmer i partitel'en bliver opfattelig. En overensstemmelse er i sigte, og den udvikles kompositionsteknisk ved at stemmerne parvist imiterer hinanden, mens flere og flere instrumenter føjes til som bærere af de harmonier, kontrapunktet skaber. Hornenes clusters forbindes af orgelpunkter i fagotten, trombonerne supplerer dem med akkorder, og der tyndes ud i kontrapunktet, så satstypen nærmer sig en melodi i meget tæt imitation over et harmonisk akkompagnement med stadig klarere præg af H-dur.

Det essentielle i dette forløb er efter min mening påvisningen af, at selv et så enkelt og velordnet system som change-ringing med syv klokker rummer kimen til konflikt og spaltning. I samme øjeblik systemets elementer fortolkes som udtryk for menneskelige følelser, forvandles det til en latent slagmark for modstridende associationer og anskuelser. Og det væsentlige ved Poul Ruders kompositionsproces er, at de modsætninger, som latent er til stede i materialets semantiske udgangselementer, intoneres under kompositionsprocessen og bliver til et specifikt udtryk for konflikt.

Allerede det indledende afsnit af »Manhattan Abstraction« demonstrerer således den dynamiske kompositionsproces, der fører fra materialets udtrykselementer til det samlede kompositoriske udtryk. Denne proces lader sig forfølge videre på grundlag af partitel og partitur.

Materialegrundlaget for det følgende afsnit – ciffer 29 til 40 – er som nævnt et citat fra 1. sats af værket »Four Compositions« for kammerorkester, der også indgår i Poul Ruders 2. klaversonate. Det består af en 16-takters melodi med en klar 6-tonalitet, der deles op i 11×1 plus 5 takter som et 12-leddet forløb, der kan permuteres efter change-ringing mønster (eks. 9 a). Denne melodi forsyner Ruders med et nyt kontrapunkt, der ligeledes er 16 takter langt, men deles op i syv led, som permuteres efter samme princip (eks. 9 b). Til dette to-stemmige kompleks føjes efter første gennemløb (ciffer 32) en basstemme, som består af den lille sekst E-c gentaget hver tredje 4-del, så den modarbejder 4/4-dels pulsen i de overliggende stemmer. Den rytmiske spænding provokerer i slutningen af 2. gennemløb bassen, så den river sig løs fra sit fundament og forskydes opad i en skalamæssig parallelføring af sekster (eks. 9 c). Disse fem sekster permuteres nu med 5/8 mellemrum efter chan-

Eks. 9

ge-ringing system, sådan at forløbet efter to gennemløb (ialt 32 takter) udvides fra to-stemmigt til 3-stemmigt kontrapunkt og fortsætter sådan i endnu to gennemløb indtil ciffer 40.

En del af kompositionsprocessen foregår her i materialelaget med tilkomponeringen af først kontrapunktet (eks. 9 b) og siden basstemmen (eks. 9 c) til det givne udgangspunkt. I overensstemmelse hermed ligger partituret tættere ved *particel*'en end før. Den lånte stemme fra »Four Compositions« (eks. 9 a) ligger i hornene (a 4, brillante) mens kontrapunktet spilles af oboer, engelsk horn og violiner unisont. Nogle elementer af kontrapunktet fremhæves dog særligt: De tre elementer som i eks. 9 b har nr. 4, 5 og 6 og består af stigende figurer fra *cis'* over *a'* og *h'* til *e''* eller *dis''* fordobles af cornetten og rørklokkerne, hvorved deres pågående fanfarekarakter understreges.

I første gennemløb virker de som et højdepunkt i midten af perioden. Men i kraft af systematikken i klokkeringningen bytter de plads med andre elementer, så indtrykket i de følgende gennemløb bliver, at nogle fanfarer i cornet og rørklokker spredes ud over hele forløbet på uberegnelig måde og truer den førende hornstemme, samtidig med at dennes tonale stabilitet undermineres af de skiftende sekster i bassen. Ved klangligt at fokusere på et bestemt udtrykselement i kontrapunktet og lade systematikken udfolde sig åbent skaber Poul Ruders her en konflikt, der fører til et rolleskift mellem de to bærende stemmer: Kontrapunktet bliver til hovedmelodi og hornstemmen rykker tilbage i tilhørernes bevidsthed som en slags *cantus firmus*.

Betragter vi de to her gennemgåede afsnit under ét, viser de sig at fungere som to opspændende partier, der i Ernst Kurths formdynamiske terminologi kan karakteriseres som stoller i en barform. Forbindelsen mellem dem etablerer instrumentationen, idet oboer og violiner, der har melodistemmerne i det første afsnit, fortsætter med kontrapunktet i det andet, mens hornstemmerne i første afsnit melodiseres fra clusters og orgelpunkter til hovedstemme. Rivaliseringen mellem instrumentgrupper som er et af de dramaturgiske virkemidler i opspændingen, binder de to afsnit sammen og lader dem virke som et samlet hele. I samme retning trækker den motiviske udvikling. Det fanfaremotiv, som klarinetterne havde i satsens allerførste takter, og som med mellemrum præger indledningen, hvor det dog kun spiller en sekundær rolle, genoptages af cornetten i 2. afsnit og bliver til en dramatisk effekt. Tilsvarende udvikles harmonikken fra fastfrosne meloditoner i akkordform til selvstændige klange, der rytmisk ude af trit med helheden men dog regelmæssigt understreger det konfliktfyldte og spændte ved forløbet.

Udladningen kommer ved ciffer 40, hvor indledningens materiale føjes til de tre allerede eksisterende materialelag, men nu i originalsikkelse som 8'dels melodi (jfr. eks. 10 a). Den spilles af fløjter, klarinetter, harpe og

celeste, og den trækker indledningsmelodien med sig, fordi klaveret med sff-anslag markerer de toner, der indgik i indledningens duet. Samtidig ligger en ny melodi i 2. violinerne, der spiller et nyt udvalg af 8'dels melodiens toner som et kompromis mellem den originale melodi og indledningen (i eks. 10 er denne nye melodi noteret med opadgående halse, mens indledningsmelodien er markeret med accenter). Sammen med denne – i sig selv tredelte –



Eks. 10

melodi kører stadig hornstemmen fra foregående afsnit nu betegnet »Quasi Cantus Firmus« og transponeret en hel tone ned fra G til F, og dennes kontrapunkt stadig spillet af oboer, engelsk horn og 1. violiner med cornet og rørklokker på fanfarestederne – men nu transponeret en hel tone op. Og endelig basakkorderne, der stadig ligger i celli og kontrabasser forstærket af fagotter, V. og VI. horn og tromboner – men transponeret en halv tone ned.

Lyden er imponerende. Et brag af en abesang sætter ind med et mylder af uafhængige stemmer, der skinger dissonerende imod hinanden. Alle de konflikter, som latent har ligget i materialet, slippes løs på én gang. Men konflikterne tvinger komponisten til at gribe regulerende ind og skabe mulighed for orden i sit selvskabte kaos.

Denne proces begynder allerede 4. takt efter ciffer 40, hvor man konstaterer at cornetten for første gang gentager en fanfare nodetro. Ifølge materialets systematik skulle cornetten i de fire takter efter ciffer 40 have to fanfarer med forskellig sluttone (eks. 9 b nr. 4 og 6 transponeret en tone op). Faktisk slutter fanfaren begge gange på tonen fis'', der kun skulle optræde første gang. Det skyldes utvivlsomt betydningen af fis i de melodier, som stammer fra klaverkoncerten. Et overordnet harmonisk hensyn får komponisten til at regulere forløbet, og det samme hensyn gør sig gældende efter ciffer 42, hvor kontrapunktet til hornenes cantus firmus (eks. 9 b) transponeres ned, så det atter kommer på niveau med hornstemmen. Samtidig glattes hornstemmen ud. Den mister sin rytmiske identitet og bevæger sig i rolige nodeværdier med tonegentagelser og kvart- eller kvintspring som de hyppigste intervaller. Og

få takter senere ændres bassen til et orgelpunkt på tonen D. Satsen skifter karakter og synes at nærme sig en form for harmoni på tonale præmisser.

Men så let går det ikke. Allerede ved ciffer 45 forlader bassen orgelpunktet til fordel for et 2-leddet ostinatomotiv, seksterne vender tilbage, nu som mixturklange i trompeter og vibrafon, og kontrapunktet til cantus firmus transponeres op til udgangstonearten og lægges en oktav op. Nye konflikter tegner sig uafsladeligt; men helhedsindtrykket af denne abgesang er dog, at de tonale kræfter i det lange løb får overtaget. Bassen bliver mere og mere dominerende i klangbilledet, de rytmiske bevægelser glattes ud eller forskydes op i de højeste instrumenter, hvor de virker som interferenser mellem overtoner, og instrumentationen bliver lettere. Samtidig augmenteres kontrapunktet til cantus firmus, så det mister sin fanfare-karakter og virker som harmonisk indhylningskurve, mens bassen atter bremses af lange orgelpunkter. Der falder ro over satsen, og der skabes rum til udfoldelse af de lyriske udtryk, som hidtil har været undertrykte.

Vigtigst blandt disse er en bratsch-melodi, som optræder ved ciffer 57. Intervalmæssigt repræsenterer den cantus firmus transponeret en halv tone ned; men udtrykmæssigt viderefører den det sangbare lyriske udtryk, som 2. violin udvandt af fløjternes 8-dels melodi (jfr. eks. 10 a – de opadvendte halse) og senere udviklede i duet med bratscherne skjult under messingblæsernes larm.

Her oplever vi det fænomen, som Assafjew kalder »omintonation« – dvs. at et motiv eller tema i løbet af udviklingen mister sit oprindelige udtryk og får et nyt (eks. 11). Dette lyriske udtryk forberedes som nævnt frem til ciffer 57 af satsens langsomme harmonisering og rytmiske udglatning, og det præger resten af abgesang'en frem til ciffer 65, hvor der første gang sker et afgørende brud mellem partitel og partitur.



Eks. 11

Problemet er det, at komponisten indtil nu har fjernet sig mere og mere fra den tætte kontrapunktiske sats, der udgør materialet fra ciffer 40. Bearbejdelsen af de musikalske udtryk – intoneringen – har ført ham til et punkt, hvor satsen er faldet til ro i et stabilt lyriske udtryk, og der er behov for atter at

samle energi til den fornyede kontrapunktiske aktivitet, som forudses i partitel'en 22 takter efter ciffer 65, hvor 8-dels melodien holder op og efter kun seks takters overledning erstattes af en ny melodi hentet fra strygekvartet nr. 2. Af disse 22 takter komponeres kun den første. Derefter forlades partitel'en, og Poul Ruders komponerer et 75 takter langt forløb på »fri hånd«. Det fungerer som codetta eller nachstolle i forhold til den allerede hørte barform, og samtidig forbereder det de seks takters overledning til ciffer 78, hvor det nye stof sætter ind i partitel'en.

I dette frit komponerede afsnit vender Ruders tilbage til indledningens teknik og bryder en melodi op mellem flere instrumentgrupper, sådan at dens indre modsætninger bliver tydelige. Han kombinerer dette med fanfarenemotivet til en ny opspænding, og takket være den kan et nyt kontrapunktisk forløb begynde med udgangspunkt i materialet fra 2. strygekvartet, der afbrudt af blæserakkorder i accelererende rytmer dominerer yderdelene i den tredelte form, der udgør værkets anden halvdel.

Storformalt afbalancerer denne langsomme anden del værkets hurtige første del som en overvejende statisk aba-form efter den dynamiske barform. Og satsteknisk fungerer den ligesom første del som en kompositorisk realisering af et kontrapunktisk grundmateriale.

Det er ikke min hensigt at analysere denne del detaljeret på samme måde som første del. I betragtning af, at partitel'en til »Manhattan Abstraction« er vanskelig at reproducere og partituret ikke er udgivet, tjener det næppe noget formål at fortsætte dokumentationen. Og skønt anden del selvfølgelig er væsentlig for forståelse af værket som en æstetisk helhed, føjer den intet væsentligt nyt til erkendelsen af den kompositionsteknik, som det har været denne analyses formål at afdække.

Nemlig kompositionen som en dynamisk proces, der på grundlag af et givet materiales umiddelbare udtrykselementer oparbejder et originalt udtryk ved at intonere materialet og evt. at omintonere nogle af dets elementer. Vi karakteriserede denne proces som dialektisk – dvs. at det ikke blot er materialet, der bestemmer udtrykket, men at udtrykket også kan virke tilbage på materialet og ændre dette. Et tydeligt eksempel herpå så vi i afsnittet ciffer 65 til 77, hvor komponisten ikke kunne bruge sit præformulerede materialegrundlag og forlod partitel'en til fordel for en frihånds-tegning af den satstype, der kunne realisere hans overordnede formale hensigter det pågældende sted i forløbet. Netop denne dialektik adskiller et værk som Poul Ruders »Manhattan Abstraction« fra de klassiske serielle kompositioner, hvor et sådant indgreb i materialet næppe ville være ideologisk acceptabelt, og placerer det langt nærmere ved Alban Bergs violinkoncert end ved Weberns og Webern-nachfolgens serialisme. Imidlertid er det ikke hensigten dermed at placere »Manhattan Abstraction« i en Mahler-Berg-tradition.

Trods den modernistiske kompositionsteknik er »Manhattan Abstraction« straight post-modernisme, fordi det først og fremmest komponerer musikalske udtryk. Deri ligner det Olav Anton Thommesens »Beyond Neon«. Men forskellene på de to værker forsvinder ikke af den grund.

Postmodernisme og modernisme

Det er tidligere blevet hævdet, at musikken med overgangen fra modernisme til postmodernisme har gennemført den af Habermas påståede paradigmevekslen fra naturbeherskelse til kommunikation. Vi har konstateret, hvordan dette resulterer i, at sprogaspektet af musikken spiller større rolle end materialeaspektet for det postmoderne kunstværk. Og vi har konkretiseret dette gennem påvisning af, hvordan sprogaspektet enten kan være styrende for komponistens udformning af materialet som i Olav Anton Thommesens »Beyond Neon«, eller hvordan der kan eksistere et dialektisk forhold mellem sprog og materiale som i Poul Ruders »Manhattan Abstraction«. Derved adskiller postmodernismen sig fra den stærkt materiale-orienterede musikalske modernisme; men derved ligner postmodernismen også præmodernismen, dvs. den klassisk-romantiske musik, som modernismen rebellerede imod. Det rejser spørgsmålet, om postmodernismen er en tilbagevenden til de æstetiske idealer, som modernismen forkastede? Eller om den er udtryk for en ny æstetik? Anderledes sagt: Om postmodernismen er en antimodernisme, eller en videreførelse af det, Habermas har kaldt »det moderne projekt«?

For at besvare dette spørgsmål er det nødvendigt at diskutere, hvad der æstetisk adskiller modernisme fra præmodernismen, og her er nøgleordet »Det skøjne«. I den præmoderne, dvs. den klassisk-romantiske musik fra sidste halvdel af 1700-tallet til begyndelsen af 1900-tallet, havde skønheden den funktion at formidle mellem det gode og det sande. Denne formidling var ikke selvfølgelig, for det europæiske menneske havde i hvert fald siden Machiavellis »Fyrsten« (udgivet 1532) vidst, at der gjaldt én moral for herskeren og en anden for de undertrykte.

Oplysningstidens filosoffer og den franske revolution var hver på sin måde storstilede forsøg på at bygge bro over den stadig større kløft mellem den videnskabeligt konstaterbare sandhed og det etisk gode; men i begyndelsen af 1800-tallet måtte enhver selvstændigt tænkende europæer erkende, at hvad Brecht senere kaldte »die menschliche Unzulänglichkeit« også i dette tilfælde var en hindring, som ikke lod sig overvinde. Det demokratiske projekt – størst mulig lykke for flest mulige borgere – forvandlede til en utopi, men også som utopi havde det en samfundsmæssig funktion: Nemlig at fungere som ideologisk sammenkitning af de borgere, hvis objektive interesser i stadig mere skrigende grad stred imod hinanden.

Utopier skal holdes i live, hvis de skal have nogen betydning. Og dette blev kunstens – ikke mindst musikkens – opgave. Næsten som et program tager Beethoven denne opgave op og lægger den frem i sin niende symfoni, samtidig med at hans løsning er nær ved at sprænge rammerne for den symfoniske form. Og det er velkendt, hvordan Beethovens formulering af den samfundsmæssige utopi virkede både som inspiration og undertiden også som en lamrende udfordring på de komponistgenerationer, som fulgte efter ham:

»Wer in der Nachfolge Beethovens Symphonien komponierte, musste versuchen, sich gerade dadurch als Erbe zu behaupten, dass er eine Stilkopie vermied, ohne hinter den Reflexionsgrad, der durch Beethoven in der Auseinandersetzung mit dem Problem der symphonischen Form erreicht worden war, zurückzufallen.«²⁴

Omkring 1870 var modsigelserne i samfundet blevet så umiskendelige, at en del kunstnere ikke længere magtede at skjule dem. De franske symbolister – Verlaine, Rimbaud, Mallarmé – indvarslede den drejning i kunsten, som tværs hen over impressionismen skulle blive til modernisme og manifestere sig som det, Arnold Hauser har kaldt en »principielt 'grim' kunst«:

»Die Aversion gegen den Sensualismus der älteren Kunst, der Wunsch, ihre Scheinwelt aufzulösen, geht so weit, dass man sich nicht einmal ihres Zeichensystems mehr bedienen will, und sich wie Rimbaud eine eigene Kunstsprache schaffen möchte. Schönberg erfindet sich sein Zwölftonsystem, und von Picasso ist mit Recht bemerkt worden, dass er jedes seiner Bilder so male, als ob er die Kunst der Malerei neu entdecken wollte.«²⁵

Ved at fraskrive sig skønheden til fordel for en principielt grim (hässlich) kunst, der endog giver afkald på at benytte den ældre kunsts tegnsystemer, fralægger de moderne kunstnere sig ansvaret for den borgerlige utopi og fremstiller i stedet modsætningerne i det borgerlige samfund. Modernismens budskab er først og fremmest, at det moderne verdensbillede er splittet i tre sfærer: en objektiv, en normativ og en subjektiv, og at kunstneren ikke længere føler sig hjemme i de to første.

Arnold Schönberg er måske den komponist, der klarest har givet udtryk for dette ved at tabuisere de velklange, der tidligere symboliserede skønheden, og ved at emancipere dissonansen fra kravet om opløsning til konsonans. Men Schönberg erkendte også, at denne tabuisering kun var en historisk nødvendighed i situationen. Konsonanserne var stadig en del af det akustisk tilgængelige materiale, og de kunne med tiden blive rensset for de associationer, som skønhedens ideologiske funktion havde belastet dem med, så det igen ville blive muligt at vurdere samklangenes struktur på grundlag af deres funktion i den musikalske sammenhæng. Men, forudså han, grundlaget for denne vurdering ville ikke være klangenes dissonansgrad:

»Schönheit, ein unerklärtes Begriff, ist als Grundlage für ästhetische Unterscheidung ganz nutzlos, und dasselbe gilt für Gefühl. Solch eine »Gefühlsästhetik« würde uns zur Unzulänglichkeit einer veralteten Ästhetik zurückbringen, welche Klänge mit der Bewegung von Sternen verglich und Tugenden und Laster von Tonkombinationen herleitete.«²⁶

Schönberg støder med dette citat fra kapitlet »Apollinische Bewertung einer dionysischen Epoke« frem til postmodernismens afgørende æstetiske problem: Hvordan kan en musik, der tager udgangspunkt i »tidens intonationsbevidsthed« og dermed inddrager den kommercielle musiks ideologiske anvendelse af den musikalske skønhed, udøve en æstetisk skelnen uden at vende tilbage til det, Schönberg kalder en »Gefühlsästhetik«?

I Olav Anton Thommessens »Beyond Neon« søges svaret givet ved kombinationen af en moderne kompositionsteknik og et repertoire af udtrykselementer hentet fra den klassisk-romantiske musik eller dennes forlængelse i den kommercielle filmmusik. To verdensbilleder – et objektivt og et subjektivt funderet – søges her bragt i overensstemmelse i håbet om, at kompositionsteknikken vil give udtrykselementerne en dybere mening, end de har fra begyndelsen. Men håbet beskæmmes. Kompositionsteknikken er ingen syntaks, der kan negere udtrykselementernes oprindelige indhold. Det modsatte finder sted: Udtrykselementerne negerer den grundlæggende modernistiske erfaring, som kompositionsteknikken er udsprunget af, og foregøgler en ubrudt helhed, som giver et falsk billede af virkeligheden.

Derfor er Olav Anton Thommessens dilemma ikke kompositionsteknisk, men æstetisk. Ved at hente sit udtryk fra den kommercielle musiks klicheerepertoire indgår han i en alliance med præmodernismens ideologiske forlængelse, som han ikke kan komponere sig ud af. Hans kulturpolitiske målsætning er dømt til at mislykkes – enten fordi hans musik misforstås af det publikum, som forstår udtrykket og opfatter det som legitimering af kompositionsteknikken, eller fordi den gennemskues af det publikum, som forstår kompositionsteknikken og finder udtrykket inadækvat. Olav Anton Thommessens drager i felten imod modernismens meningsløshed, men han glemmer at modernismen var »meningsløs«, fordi den gennemskuede virkeligheden som meningsløs i den givne historiske situation. Og virkeligheden kan man ikke komponere om ved at tilskrive den en meningsfylde, den mangler. Man kan højst håbe på at inspirere mennesker til at ændre den ved at skabe billedet af en mod-virkelighed.

Denne modvirkelighed prøver Poul Ruders at skabe ved at acceptere den samfundsmæssige tvang i sit materiale og fravriste det et originalt udtryk gennem kompositionsprocessen. Også han tager udgangspunkt i »tidens intonationsbevidsthed«, men han sætter sig for at ændre den ved at arbejde dynamisk med udtrykket, så det indgår i en dialektisk proces med materialet

og ændrer karakter. Det gør hans musik mindre tilgængelig, for man kan ikke lytte til den som filmmusik. Den moderne musik er ikke alene en kompositionsteknisk forudsætning for Poul Ruders »Manhattan Abstraction«, men vil også i vid udstrækning være en oplevelsesmæssig forudsætning for det publikum, som skal få udbytte af at lytte til værket. Men ikke den eneste forudsætning. Forbindelsen til hverdagens musikalske udtryk er en anden forudsætning, og dermed placerer »Manhattan Abstraction« sig i et Archimedes' punkt mellem to musikalske kulturer og demonstrerer den dialektik, som er mellem dem.

Betegnelsen »postmodernisme« er siden sin anvendelse i 1950'erne som karakterisering af en arkitektonisk moderetning blevet brugt om malerkunst, litteratur, musik og meget andet, og er blevet mildt sagt udvandet af denne brug. Fælles for alle postmoderne retninger er kun, at de genopdager ornamentet som betydningsbærer, og at de anvender stilelementer fra tidligere historiske epoker som betydningsbærende ornamentter. Det har givet stof til diskussioner om postmodernismen er en antimodernisme, som udtrykker en regression til forgangne tiders virkelighedsopfattelse, eller om postmodernismen viderefører modernismens forsøg på at gennemskue en kompliceret virkelighed med inddragelse af flere virkemidler end dem, modernismen begrænsede sig til.

Svaret afhænger af den postmoderne kunsts tilgang til de virkemidler, den inddrager. Hvis virkemidlerne bliver styrende for værkets udformning, vil de også blive bestemmende for dets samfundsmæssige funktion, og postmodernismen vil udarte til antimodernisme. Kun hvis virkningen udspringer af materialet og kunstnerens tekniske beherskelse af det, kan værket pege ud over den bestående virkelighed og blive frigørende.

Kort før jeg skulle holde det foredrag, som har været inspirationen til nærværende artikel, havde jeg en samtale med Poul Ruders, hvorunder jeg fortalte ham, at jeg ville bruge en analyse af »Manhattan Abstraction« i forbindelse med en diskussion af fænomenet postmodernisme. Han reagerede nogen tid senere ved at sende mig et citat fra Umberto Eco's »Efterskrift til 'Rosens navn'«, hvoraf de sidste linjer er bragt som motto her. Citatet lyder i sin helhed:

»Om postmodernismen er næsten alt sagt allerede fra begyndelsen (i essays som John Barth's »The literature of Exhaustion« ... om den amerikanske postmodernisme). Jeg er ikke altid helt enig i de postmodernistiske teoretikeres (inklusive Barth's) vurdering af, hvornår en forfatter eller en kunstner er blevet postmodernistisk, og hvornår han ikke er det, men det teorem, som retningens teoretikere udleder af deres præmisser, interesserer mig: »Min ideelle postmodernistiske skribent hverken efterligner eller fornægter sine forfædre fra det 20. eller det 19.

århundrede. Han har fordøjet modernismen, så den ikke længere er en byrde for ham ... Denne skribent har muligvis ikke noget håb om at nå ud til James Michiner- og Irving Wallace-dyrkere, for slet ikke at tale om massemediernes trepanerede analfabeter, men han må gerne have et håb om i hvert fald ind imellem at nå et bredere publikum end kredsen omkring dem, som Thomas Mann kaldte de urkristne, kunstens disciple ...«. Sådan udtrykte Barth temaet i 1980, denne gang under titlen »Literature of replenishment« (Post-modernist fiction, Atlantic 1980). Naturligvis kunne diskussionen genoptages med større sans for det paradoksale, som Leslie A. Fiedler gør det ... Det er klart at Fiedler er ude på at provokere. Hun roser »Den sidste mohikaner«, eventyrlitteraturen, den gotiske roman, makværker som kritikken så ned på, men som alligevel formåede at skabe myter og udstyre mere end en generation med en billedverden. Hun spørger, om der stadig vil blive skrevet ting som »Onkel Toms hytte«, der kan læses med samme lidenskab i køkken, dagligstue og børneværelse. Hun anbringer Shakespeare på linje med underholdningslitteraturen på trods af at vi ved, hun er for god en kritiker til selv at tro på det. Hun vil ganske enkelt nedbryde de skranker, der er opstået mellem kunst og underholdning. Hun forstår instinktivt, at hvis man i dag vil nå ud til et bredt publikum og befolke dets drømme, så kan det indebære, at man må skabe en avantgarde, og hun giver os derved mulighed for at påstå, at det at befolke læsernes drømme ikke nødvendigvis er det samme som at trøste og berolige dem. Det kan også betyde at gøre dem besatte«. ²⁷

Noter:

1. Dansk Musiktidsskrift nr. 1 1985/86 s. 4-11.
2. Jfr. Lasse Thoresen: »Musikk som tegn og struktur« i: Ballade 1980 nr. 3 s. 24 f.
3. Arnfinn Bø-Rygg: Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Arbejdsrapporter fra Rogalands Distrikthøjskole. Stavanger 1983, specielt s. 98-102.
4. Citaterne er hentet fra Lasse Thoresens artikel, jfr. note 2.
5. Samme steds s. 31. Udtrykket »indremusikalske« meninger er uheldigt valgt, for det, der er tale om, er netop hvad Lasse Thoresen tidligere kalder en klingende struktur, der ikke på forhånd kan antages at have noget med mening i sproglig forstand – altså diskursiv, logisk sammenhængende mening – at gøre.
6. Olav Anton Thommessens: »Opgør med avantgardismens rødder« i: Ballade 1978 nr. 2, s. 23.
7. Jfr. kritikken af Nattiez' musiksemiotiske studier i Jaroslav Jiránek: Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik, Berlin (DDR) 1985, s. 54 ff; Reinhard Schmieder: Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik. München 1980, s. 228 ff; eller Arnfinn Bø-Rygg op. cit. s. 84 ff.
8. Skrevet i hhv. 1925-30 og 1941-42. Udgivet samlet på tysk af Diether Lehmann og Eberhard Lippold som »Die musikalische Form als Prozess«, Berlin (DDR) 1976.
9. Udgivet i Prag 1979 under titlen »Tajemství hudebního významu«, tysk oversættelse af Jiri Fukac: Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik, Berlin (DDR) 1985.
10. Op. cit. s. 71.
11. Op. cit. s. 87 f.
12. Jfr. analysen af signaturerne til TV-serien »Dollars« i Jens Brincker: »Musik til billeder« i: Ralf Pittelkow (red.): Analyser af TV. København 1985 s. 169 ff.
13. Illustrationen er anbragt uden kildeangivelse i Asbjørn Schautuns artikel »Olav Anton Thommessens: 'Beyond Neon' i Ballade 1984 nr. 2 s. 27-32 og gengives her som et autoritativt udtryk for komponistens intention, da håndskriften tydeligt viser hen til Olav Anton Thommessens som tegneren.
14. Ved opførelsen af »Beyond Neon« under Nordiske Musikdage den 25. oktober 1984 skrev komponisten i programmet: »Jeg begyndte at tænke på, at Mahler havde rettet søgelyset mod hornene i scherzo-satsen

i sin femte symfoni. Dette var løsningen. Solisten skulle sidde inde i orkestret og fungere som en slags klangport for tilhørerens ind i orkestereteksturen«. Citeret fra Svend Ravnkilde (ed.). Nordiske Musikdage København 20.-27. oktober 1984. Programbog udgivet af Dansk Komponistforening, København 1984. Upagineret.

15. *Impulse der Forschung* bd. 28. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1972, hvorfra fig. 2 stammer (s. 15).
16. *Op. cit.* s. 7.
17. Philip Tagg, *Kojak: 50 seconds of television music: towards the analysis of affect in popular music*. Göteborg 1979.
18. *Ballade* 1984 nr. 2 s. 27, jfr. note 13.
19. *Jfr. note* 14.
20. Takttallene forvirrer her, fordi tempoet i 2. halvdel er langsommere end i 1.
21. *Op. cit.* kap. 2 og 3.
22. *Jfr. Jiránek, op. cit.* s. 92 f, hvis karakterisering af stilintonationen er parafraseret her.
23. Dorothy L. Sayers »The Nine Taylors« er Poul Ruders inspiration til at bruge systemet.
24. Carl Dahlhaus: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* bd. 6, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 s. 126.
25. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1975, s. 998.
26. *Die Formbildenden Tendenzen der Harmonie*. Mainz 1957 s. 190.
27. Umberto Eco: *Efterskrift til 'Rosens navn'* oversat af Nina Gross. København 1985 s. 65 ff.

Summary

Proceeding from the author's article »Towards a post-modern aesthetic of music« (*Musik og Forskning* no. 10), the present article discusses music as material and as language. Some of the theories of semiotics of music are criticized with respect to their application to sonology of music with special regard to Olav Anton Thommessen's work at the Norwegian Academy of Music, and the theory of intonation is recommended as a more appropriate way of treating the dialectic relations between material and language in postmodern music.

After these theoretical considerations, the article analyses two post-modern orchestral works: Olav Anton Thommessen's »Beyond Neon« (1982) and Poul Ruders, »Manhattan Abstraction« (1981-82) and discusses their aesthetic approach to post-modernism.