

Musik som 'Kraft' og 'Rum' – Aspekter af Mersmanns fænomenologiske musikteori

Hvad er det, vi oplever, når vi hører klassisk musik? Tonerne forbinder sig på forskellige måder og fremkalder hos nogle mennesker store følelser, andre oplever billeder, og så er der nogen, der finder glæde i at følge tonernes eget forløb som var det en fortælling i musikalske temaer. En fortælling, der i sit forløb måske undergår spændende forvandlinger eller sættes over for noget, der i første gennemlytning er fuldstændigt anderledes, men som måske senere viser sig alligevel at have fællestræk.

Men man kan også høre noget helt andet.

Man kan høre rene spændingsforløb. Energier, der vokser og aftager i små eller store bølger. Spørgsmålet er dog, hvorledes man skal begrebsliggøre en sådan oplevelse. Ja, man kan ligefrem sætte spørgsmålstegn ved, om en sådan oplevelse overhovedet er en mulig oplevelse uden et begrebsapparat?

Det er dette sidste de følgende sider skal handle om. Musik som spændingsbølger. Hvordan skal man tale om dette? Hvilke ord og begreber skal det indfanges igennem?

Hvem har før beskæftiget sig med dette aspekt?

Sidste spørgsmål er let besvaret. For forståelsen af musik som energi er et kernepunkt i de musikbeskrivelser en lille håndfuld teoretikere fra starten 1900-tallet udgav. Gruppen fik tilnavnet 'energetikerne', og deres tekster blev over en kam betegnet 'energetiske'. Én af disse er Hans Mersmann (1891-1971). I hans store *Angewandte Ästhetik* fra 1926 findes en fremstilling af musikalske forløb, der griber fuldstændig bagom almindelige musikteoretiske fremstillingsformer og tilbyder intet mindre end en ny tankemodell for musikforståelse. En model, der begrebsliggør forskellige typer energiforløb, således at man kan tale om deres indbyrdes forskelligheder. Ja, således at man overhovedet kan *opleve* sådanne forskelligheder. Hans fremstilling har rod i dels de 'energetiske' musikteoretikere, dels i den filosofiske retning 'fænomenologi'.

Begge disse vil jeg kort berøre, førend udvalgte aspekter af Mersmanns omfattende musikteori gennemgås, og hans begrebsdannelser afprøves på virkelig musik: Carl Nielsens melodi til Harald Bergstedts tekst "Jeg ved en lærkerede" og J.P.E. Hartmanns melodi til B. S. Ingemanns "Til himlene rækker din miskundhed, Gud."

Energetikerne

Baggrunden for den såkaldte 'energetiske' bevægelse var nogle tanker udfoldet af den lettisk-tyske kemiker-kollega – og nobelpristager – Wilhelm Ostwalds (1853-1932). I år 1900 introduceres disse i Danmark i tidsskriftet *Tilskueren*. Her introducerer den danske kemiker og kulturhistoriker Emil Petersen (1856-1907) med titlen "Energie og Materie" sin jævnaldrende kollega Ostwalds tanker om at forstå verden som et system af energiudfoldelse og energiomveksling. Ostwald vender i sine skrifter op og ned på den normale virkelighedsopfattelse: at materie er det reelt eksisterende, og energi er noget afledt. Som han skriver: "Materien er det tænkte, et konstrueret Begreb, medens Energie er det egentlig virkelige, det, der overalt fremkalder Virkning (Petersen 1900, 319)."¹

Petersen omtaler denne nye opfattelse som "energetisk" (ibid. 316), og lancerer dermed et nyt begreb. Ideen om, at energien besidder en højere og fastere virkelighedsform end materien, er naturligvis vand på musikeres mølle. Endelig er der en tænkning, der gør det muligt at forstå den ellers så uhåndgribelige musiks væsen som en reel virkelighed. Og essensen af denne virkelighed udtrykkes i begrebet 'energi'. Ord skaber oplevelser! Hos den gruppe af musikteoretikere, der kom til at gå under navnet 'energetikerne' bliver energi i den ene eller anden form udtryk for musikkens væsen.

Særlig tre musikpersonligheder står frem som indflydelsesrige repræsentanter for det 'energetiske' synspunkt: August Halm (1869-1929), Ernst Kurth (1886-1946) og Hans Mersmann. Af disse er det aldersmæssige midterbarn, Kurth, den oftest citerede og den, der udadtil har haft størst indflydelse. Ernst Kurth annekterer begrebet 'energetik' i sit voldsomt suggererende sprogbrug. Et sprog, der fremstår som en blanding af mystisk og ren poesi, og hvor man kan finde udsagn som:

¹ Citeret efter Daniel Grimley 2010 *Carl Nielsen and the idea of modernism* Suffolk: Boyden Press, side 97.

”Harmonier er genspejlinger af underbevidstheden. Alt klingende ved musikken er kun en opadslynget udstråling af langt mægtigere urprocesser, hvis kræfter kredser i det uhørlige.[...] Dens virkelige, oprindelige, bærende og gestaltende indhold er psykiske spændingsudviklinger og disse overfører sig blot til den sanselige form i hvilken de trænger ind i øret.”²

„Den musikalske viljebevægelses urform er psykiske spændinger, som higer efter udløsning i bevægelse. [...] Musik er derfor ingen genspejling af naturen, men oplevelsen af selve dens gådefulde energier i os.[...]

Det energetiske indholds flyden over i sit sanselige udtryk, al musiks grundfænomen, betyder derfor dens tilbliven, tilmed endda dens frisætning fra de underbevidste spændinger, dens udløsning i [klingende] sanselighed.”³

Her hører vi om intet mindre end *udstråling af urprocesser* som i én eller anden forstand skal høres som *opadslyngede* og som fortsætter, selv om ingen hører det. Og det, vi rent faktisk hører, er i sig selv ren psykisk spændingsudvikling. Det kunne læses som om det er noget, der sker i menneskesindet. Men da bliver formuleringen, at disse psykiske spændinger overfører sig til øret, som kom de udefra, mærkelig. Har musikken da en psyke? Skal det forstås billedligt, eller mener Kurth, at musik i sig selv har en form for psyke, at musik i sig selv har en vilje eller i hvert fald en *viljesbevægelse*? Når vi forstår musik, er det, fordi de psykiske spændingsforløb, den er udtryk for, korrelerer med de spændingsforløb, den *menneskelige* psyke udviser. Musikkens energiforløb gør i sin klingende form den erfaring tilgængelig, at vi i os selv rummer de samme gådefulde energier, som former musikken.

Man kan også skære en hæl og klippe en tå og blot mene, at Kurths tanke må være den rationelle, at musikken *sker i mennesket*. Det vil gøre standpunktet nemmere at forstå. Og når musik er udtryk for underbevidstheden, for en psykisk spændingskraft, skyldes det jo det simple faktum, at musik er skabt af mennesker. Mennesker hvis egne psykiske dispositioner har været afgørende for musikkens udformning. Hvorfor musikken afspejler psykisk energi, ja musik er selve denne energis sanseliggørelse.

Forståelsen af musik som genspejling af den menneskelige psyke genfindes også sidenhen hos komponisten Per Nørgård (1932-); en komponist, der med sin musik og overvejelserne herover i snart et halvt århundrede har været den altdominerende danske komponistpersonlighed. Han beskriver et sted det musikalske kunstværk som ”en viis model af vor egen menneskelighed”⁴ og musik som et ”udtryk for processer, som konstant finder sted i vore nervesystemer.”⁵ Musikkens og menneskets indre synes at korrelere for såvel energetikere som Nørgård.

²Alle oversættelser er – med mindre andet er angivet – mine egne. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik – und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Berlin: Max Hesses Verlag, 1920, side 1: "Harmonien sind Reflexe aus dem Unbewussten. Alles Erklingende an der Musik ist nur emporgeschleuderte Ausstrahlung weitaus mächtigerer Urvorgänge, deren Kräfte im Unhörbaren kreisen.[...] Ihre wirklichen und ursprünglichen, die tragenden und gestaltenden Inhalte sind psychische Spannungsentwicklungen, und diese vermittelt sie nur in der sinnlichen Form, in der sie ans Ohr dringt“

³ Ibid. 4-5: "Die Urform musikalischer Willensregung [...] sind psychische Spannungen, die nach Auslösung in Bewegung drängen.[...]

Die Musik ist daher keine Spiegelung der Natur, sondern das Erlebnis ihrer rätselhaften Energien selbst in uns.[...]

Das überfließen von energetischen Inhalten in ihren sinnlichen Ausdruck, das Grundphänomen aller erklingenden Musik, bedeutet daher ihr Werden, zugleich aber ihr Freiwerden aus den unterbewussten Spannungen, ihre Erlösung in die Sinnlichkeit.“

⁴ Per Nørgård „Følsomheden er en revolutionær pligt“ 1974, <http://www5.kb.dk/da/nb/dcm/udgivelser/norgard/artikler.html?id=99>

⁵ Anders Beyer, „Om Nørgårds 5. Symfoni – et interview med Per Nørgård“ *DMT* nr.3, 1990/91, side 81.

Men *hvad* er det, der korrelerer? Hvordan skal man beskrive denne forunderlige udfoldelse af psykisk energi? I Mersmanns tekst gives bud på begreber, der forsøger at indfange og beskrive sådanne spændingsforløb.

Hans Mersmann: Musikteori og filosofi

Hans Mersmann var blandt de musikteoretikere, som det nazistiske regime fyrede fra en professorpost, fordi han havde beskæftiget sig med tidens nye *entartete* musik. Han udgav i sin levetid en lang række bøger, hvoraf, den 752 sider lange filosofisk funderede fremstilling af musik, *Angewandte Musikästhetik* (1926), står som et hovedværk. Værket fulgtes et par år senere op af den noget mindre omfangsrige *Musiklehre* (1929) med fokus på harmonilærens centrale områder. Nedenstående præsentation inddrager visse steder formuleringer også fra *Musiklehre*.

På trods af sine genuint unikke betragtninger, synes *Angewandte...* i dag næsten totalt glemt. For dansk teori er det ellers særlig interessant, da det er Mersmanns beskrivelse af de kræfter, der binder akkorder sammen, som har påvirket den danske teoretiker, Finn Høffding (1899-1997). Han introducerede i 1933 den tyske musikteoris begreber i en dansk harmonilærebog, og benyttede her det ord, som Mersmann brugte til at beskrive akkordernes sammenhængskraft. Han kaldte det *affinitet*. Den teori, der lå til grund for Mersmanns overvejelser var den såkaldte funktionsteori, som den tyske teoretiker Hugo Riemann (1849-1919) lancerede i slutningen af 1800-tallet. Det er en teori, der mener at man kan forstå ethvert harmonisk forløb som sammensat af kun tre 'funktioner'. Flere forskellige akkorder kan da forstås som udtryk for blot en enkelt 'funktion'. Det var funktionsteoriens begreber, Høffding introducerede. Og han overtog Mersmanns forståelse af, at 'funktion' skulle forstås som 'sammenhængskraft'. Altså som 'affinitet'. At en akkord kan tilskrives en given funktion betyder i den tolkning, at den på en særlig måde peger frem mod næste akkord, en opfattelse, der mere eller mindre udtalt har præget den danske teori om harmonik lige siden.

Muligvis er det kun i Danmark, at Mersmanns *Angewandte...* har haft betydning. Ingen af de store tyske og engelske leksika, hverken MGG (Beinroth 2004, 42-43) eller New Grove (Langner/Potter, 2001, 470) skænker i deres omtale af Mersmann denne skelsættende udgivelse nogen opmærksomhed.

Begrebet 'æstetik' skal i Mersmanns fremstilling forstås i en bredere betydning end normalt. Der er ikke tale om en normativ vurdering af kriterier for godt og skidt. Det, Mersmann udfolder, er snarere en musikkens *fænomenologi*. En klassificering af musikkens *virkemåder*. Skønt hans skrivestil er lige så suggererende og fabulerende som Kurths, er hans fremstilling langt mere systematisk; den tager afsæt i en lille håndfuld definerede, ofte polære, begrebspar, der som pejlemærker leder opmærksomheden ad særlige spor. Metoden ligner den, man finder i mange filosofiske værker. Og Mersmann fremhæver da også selv en filosofisk position, *fænomenologien*, som sit eksplicitte udgangspunkt.

Den fænomenologiske tilgang inkorporerer i sit metodiske fundament den Kurthske pointering af korrelation mellem indre og ydre. I Kurths tilfælde musik og psyke. For fænomenologien er det omverden og menneske. Eller rettere: Omverdenen accepteres som et fænomen forstået af menneskehjernen. Et fænomen, som menneskehjernen kan øve sig i at betragte. Denne betragtning kan man ifølge fænomenologien øve sig i at etablere på en måde, så man ser verden uden det filter af fordomme og forventninger, der normalt stiller sig farvende og til tider forvrængende mellem mennesket og verden. For filosofen Edmund Husserl (1859-1938) er denne måde at tilgå verden en forudsætning for forståelse overhovedet. Husserl introducerer denne tanke i 1900-1901 i værket *Logische Untersuchungen*. Den fænomenologiske undersøgelse skal fjerne filosofien fra symbolisme, tankespind og metafysiske overvejelser og bringe den på linje med naturvidenskaberne. Ja, filosofien skal ikke bare på niveau med naturvidenskaberne. Den skal danne *forudsætningen* for disse videnskaber. Den skal gøre dette ved at gå direkte til, som Husserl siger, "sagen selv":

”Vi vil overhovedet ikke stille os tilfredse med ”blotte ord”, det vil sige med en blot symbolsk ordforståelse. Betydninger, der kun gives liv af fjerne, slørede, uegentlige betragtninger [...], kan ikke tilfredsstille os. Vi vil gå tilbage til ”sagen selv””⁶

Mersmanns store *Angewandte Musikästhetik* må forstås i lyset af denne programmerklæring. Også Mersmann ønsker at fjerne sig fra alt tankespind:

”Det fænomenologiske standpunkt fjerner kunstværket fra alle associationer og subjektive relationer og vurderer det som fænomen. Det er altså det naturlige grundlag for en betragtning, som forsøger at sætte en eksakt analyse i stedet for en poetiserende omskrivning.”⁷

Mersmann går til sagen selv. Undersøger musikken uhildet af fordomme og forhåndsantagelser. Og oplever et vildnis af kraftbegivenheder og energiudladninger. Mersmann beskriver ikke dette som afspejling af en menneskepsyke. I Mersmanns beskrivelse lyder det mere som et jordskælv:

”Tektonik er summen af alle de umiddelbart gestaltende kræfter i kunstværket, der lader elementerne vokse ud i rummet som dets blotte lagdelinger. Bærere af disse tektoniske kræfter er i de øvrige kunstarter først og fremmest objektet;[...] I musikken vokser de tektoniske kræfter umiddelbart ud af elementernes struktur.”⁸

Her sammenlignes musikkens elementer med bevægelsen i de plader, der udgør jordskorpen og som konstant forskyder sig ind imellem hinanden. Lige så farverigt billedet er, lige så lidet indlysende er det. Så allerede her lærer vi det allerførste angående beskæftigelsen med Mersmanns teori: Det kræver en god portion forhåndsvelvilje at læse Mersmann. For mig er disse kringlede formuleringer imidlertid en stor del af charmen ved hans fremstilling. Så dette citat bliver ikke det eneste.

Men indrømmet: sætninger som, ”*gestaltende kræfter får elementer til at vokse ud i rummet som lagdelinger*” og ”*i musik sker denne vækst ud af elementernes struktur*” balancerer på en knivsæg mellem dybsindighed og meningsløshed. Mersmann formulerer sig udpræget poetisk. Ikke uden grund: Han forsøger at indfange og formulere en indsigt, som sproget ikke adækvat kan gengive; at italesætte et område uden for sprogets egentlige rækkevidde. Et område, som måske kan fremmanes mellem linjerne eller i øjenkrogen, om man vil. Jeg skal forsøge at tolke hans udsagn vel vidende, at det blot forbliver en *tolkning*:

Elementernes struktur: Han må tænke på sådan noget som akkordtyper, melodivendinger og rytmefigurer.

Vokser ud i rummet: Med dette må det være selve musikkens udfoldelse, han tænker på. At én frase bliver til to fraser. At den ene akkord efterfølges af en anden, til der måske opstår et lille mønster af akkorder, der kan gentage sig.

⁶ Husserl (1901, B.II, 7) „Wir wollen uns schlechterdings nicht mit ”bloßen Worten”, das ist mit einem bloß symbolischen Wortverständnis zufrieden geben. Bedeutungen, die nur von entfernten, verschwommenen, uneigentlichen Anschauungen [...] belebt sind, können uns nicht genug thun. Wir wollen auf die „Sachen selbst“ zurückgehen.“

⁷ Mersmann, 1926, 3: ”Der phänomenologischse Standpunkt löst das Kunstwerk aus allen Assoziationen und subjektive Beziehungen ab und wertet es als Phänomen. Er ist also die natürliche Grundlage einer Betrachtung, welche an die Stelle poetisierender Umschreibung eine exakte Analyse zu setzen versucht.“

⁸ Ibid. 1926, 13: ”Tektonik ist die Summe aller unmittelbar gestaltenden Kräfte im Kunstwerk, welche die Elemente als ihrer bloßen Schichtung heraus in den Raum wachsen lassen. Träger dieser tektonischen Kräfte ist eben in den andern Künsten zunächst das Objekt; der in Stein gebildete Menschenkörper gewinnt tektonische Bedeutung dadurch, daß der Künstler ihm Richtung und Ziel der Gestaltung entnimmt.[...] In der Musik wachsen die tektonischen Kräfte unmittelbar aus der Struktur der Elementer heraus.”[mersmanneksempel1.mp3](#)

Kraftudfoldelse! Det er, hvad musikkens udfoldelse er. Det er en kraftudfoldelse af melodien at den vokser og lader den ene frase følge den anden. Det er en kraftudfoldelse at akkord følger akkord og at disse indgår i mønstre.

Lagdelinger. Forholdet mellem enkeltakkorden og akkordmønsteret kan beskrives som en lagdeling. At akkorden isoleret høres på én måde og som del af et mønster høres på en anden måde. Det er somom sådan en akkord optræder på flere niveauer samtidigt. Man kan også opleve lagdelen i forbindelse med musikkens form. En verselinje gentages og danner en ny enhed. Som måske sættes op over for et omkvæd med en helt anden melodi. Når vi først vi kender vers og omkvæd ligger de i vores erindring som faste enheder, de bliver næsten en ting. Men prøv at genkalde oplevelsen af første gang man hørte en melodi, hvorledes sammenhængen her gradvist vokser frem sekund for sekund. At opfatte musik er et samspil af hele tiden at følge tonerne sekund for sekund og at huske det hørte, samt at have forventning om det kommende. Tiden lagdeles hermed i et væv af fortid, nutid og fremtid, der alle synes til stede på én gang.

Der er lagdeling i såvel musikoplevelsen som i musikken selv. Beskrivelsen af dette sker i det poetisk malende sprog, der på sin vis gør teksten om kunstværket til et kunstværk i sig selv. Et logisk stramt sammentømret musikteoretisk kunstværk.

Når man prøver at konkretisere det, risikerer vi nemt at lade os distrahere af en række elementer, der også peger i andre retninger og deraf følgende alternative oplevelsesmuligheder. Jeg vil alligevel vove forsøget med en lille sang, som jeg for eksemplets skyld har harmoniseret noget enklere, end man plejer. Sangen og dens akkorder skal her demonstrere den *kraftudfoldelse*, hvorved *elementstrukturen vokser ud i rummet* og de *lagdelinger*, der derved opstår. Siden skal den bruges til at eksemplificere de særlige begreber Mersmann indfører til beskrivelse af det energiforløb, musik kan høres som udfoldelse af.

Melodien er Carl Nielsens "Jeg ved en lærkerede". Og harmonikken har jeg kogt ned til kun fire akkorder, nemlig toneartens I, IV og V trin. Sat i en rækkefølge, der giver den såkaldte 'tonale kadence', et akkordmønster, man ofte finder i eksempelvis danske sange. Ja, det er faktisk et mønster, som der er en lang tradition for at betragte som *grundlæggende* for en meget stor del af den musik, vi omgiver os med.

Det er det akkordmønster, som er det centrale i den omtalte 'funktionsteori'. De tre forskellige akkorder forstås som tre 'funktioner'. De har fået navnene 'tonika' – akkorden på grundtonen – 'dominant' – akkorden en kvint *over* grundtonen – og 'subdominant' – akkorden en kvint *under* grundtonen. Da min version er manipuleret, findes der ingen indspilninger, der gengiver den. Man må derfor tage til takke med nedenstående computerlyd.

fra 1. til 6. trin "ud i rummet"

tersfsald

lagdeling, trinvis faldende højtoner

fraser

Jeg ved en lær-ke-re de, jeg si-ger ik-ke mer; den find-es på en he de et sted som ing-en ser

Eksempel 1⁹ [mersmanneksempel1.mp3](#)

Melodiens første frase (markeret med underliggende klamme) består af en række stigende tersfsald (tekstleddene "ved en", "lærke", "rede", "jeg si-", alle markeret med overliggende klammer). Tersfsaldet kan kaldes en 'elementstruktur'. Man kan sige, at det konstituerer melodien karakter. Denne "vokser ud i rummet" i sin stigende bevægelse. En bevægelse der står som en indledende *kraftudfoldelse*, som siden udjævnes. Udjævnningen sker igennem de *lagdelinger*, kraftudfoldelsen efterfølges af: tersfsaldet, der danner optakt til tredje takt ("jeg si-"), får tilføjet en faldende trinvis bevægelse til sin sluttone (tonerne f-e-d). Hvis dette nu kaldes et "lag", så kan man vel høre gentagelsen af dette mønster et skalatrin lavere ved optakt til

⁹ Tredjesidste akkord ville i becifringsangivelse normalt skrives C/G, for at angive, at vi har en C-dur-akkord med kvinten i bassen. Men da denne akkord *opleves* og derfor *tolkes* som et forudhold for dominantakkorden, med samme virkning som dominantakkorden, har jeg her beskrevet den som en sus4 akkord med sekst *i stedet for* kvint. For så kan jeg enklere beskrive harmonikken som C-F-G-C.

femte takt ("den find-") som en *lagdeling* af musikken. Og afslutningsvis ("et sted") er tertsfaldet nu fjernet, så kun den trinvis bevægelse står tilbage.

Summa summarum: vi har en første frase, der kaster musikken opad og ud i rummet mod sin højtone, fulgt af tre fraser, der gradvist leder musikken tilbage mod sin grundtone. I den bevægelse er det trinvis fald 'potenseret', eller 'lagdelt'. Det optræder i to niveauer. Dels som de fald, hver af de tre slutfraser indeholder. Dels som det samlede trinvis fald, som tonerne a ("jeg") g ("den") og f-e-d-c ("et sted som ingen ser") tilsammen udgør. Disse strukturer er skabt successivt i takt med afviklingen af første vers, hvor tertsfald, siden faldende trinvis bevægelse, etablerede forskellige genkendelige mønstre, der gjorde melodien sammenhængende. Idet vi går i gang med andet vers har alt dette samlet sig til en ny fast, allerede velkendt enhed, og et nyt 'lag' etablerer sig, skyder sig frem: nemlig de følgende gentagelser, der jo *også* samler sig til en helhed; en ny helhed vokset ud af elementernes struktur.

Harmonikken har jeg som sagt skåret ned til kun den tonale kadences fire akkorder. Den viser først en bevægelse fra C til F, en bevægelse som med funktionsteoriens betegnelser kunne beskrives som en bevægelse fra tonika til subdominant. Subdominanten sætter ind det sted, hvor melodien har nået sit toppunkt i bevægelsen "ud i rummet". Da melodien endelig synes at være ved at nå hjem, skifter harmonikken til G, dominanten, der underbygger denne hjemvenden idet den harmonisk synes at indvarsle den afsluttende tonika.

I Mersmanns begrebsverden er bevægelsen til subdominanten i sig selv altid en kraftudfoldelse. Han karakteriserer bevægelsen som en "frastødning". Som om subdominanten kastes – eller selv kaster sig - bort fra tonika med en igangsættende kraftpræstation. Bevægelsen fra dominanten tilbage til tonika er ikke overraskende udtryk for 'tiltrækning'. Dermed er subdominant og dominant karakteriseret af de polære begreber 'frastødning' og 'tiltrækning'. Hvad, der måske kan undre, er, at tiltrækningen i Mersmanns begrebsunivers beskrives som spændingsløs! *Tiltrækning* betegner en passiv gliden over i hinanden, som et åndedrag; *frastødning* betegner en voldsom aktivitet, en viljesakt. Vi skal siden vende tilbage til Mersmanns beskrivelse af kadencen.

Polære begrebspar

Det, at forstå de musikalske bevægelser igennem modsætningspar, er ikke kun noget, man finder i beskrivelsen af subdominant og dominant. Det gennemtrænger hele Mersmanns begrebsapparat. Og flere af modsætningsparrene har det tilfælles, at de kan benyttes beskrivende på alle musikkens parametre, eller 'dimensioner', som Mersmann kalder det. Begrebsparrene kan forstås som forskellige måder at beskrive præcis, hvad der skaber den *spænding*, som for Ernst Kurth er musikkens 'urform'. *Spænding* - udsiger Mersmann hermed - opstår af friktion. Den opstår af friktionen mellem to modsatrettede elementer. Disse elementer kan være mange ting. Nedenfor præsenteres *tre* af sådanne:

- 1) Ekspansiv – Centripetal
- 2) Kraft – Rum
- 3) Opstemning [Stauung] – Acceleration [Beschleunigung]

De to første hedder næsten det samme på tysk. Kun det tredje begrebspar, har jeg måttet overveje oversættelsen af, og er altså nået til ordene 'opstemning' og 'acceleration'.

Parrene er ikke alle selvindlysende. Og nogle af dem sammenstiller endda begreber, der slet ikke synes at være relaterede. Men for Mersmann giver det mening. Og jeg skal i det følgende prøve at formidle denne mening; dels igennem forklaringer, dels ved at applicere begrebsdannelserne på Nielsens melodi til "Jeg ved en lærkerede".

Jeg tager dem fra en ende af.

Ekspansiv-centripetal

Ekspansiv-centripetal er det hyppigst benyttede begrebspar. Og det er det par, der tydeligst er et modsætningspar. Det modsatte af at kastes *udad* af en ekspansiv kraft, er at bevæge sig *indad*, drevet af en centripetalkraft. Begrebsparret betegner altså en stadig pendlen mellem 'udvidelse' og 'sammentrækning'.

Det kan forstås helt elementært, som forholdet mellem en musik, der sætter i gang og folder sig ud (ekspanderer), indtil den på et tidspunkt synes at bevæge sig mod sin afslutning (centriperer). Ekspansiv og centripetal danner i deres friktion en musikalsk *spænding*.

Da jeg, som allerede nævnt, finder Mersmanns formuleringer læsværdige alene i kraft af deres poetiske energi, vil jeg lade ham selv opsummere forholdet mellem spænding, ekspansion og centripetalkraft. Finder man hans formuleringer irriterende kringlede eller på anden måde frastødende, kan man roligt springe det over:

"Spænding har to komponenter: En kraft, der presser¹⁰ sig bort fra sin basis og nødvendigheden af, at den vender tilbage til denne basis. Den første del, kraftprocessen, er positiv; i kraften, - være det sig en tone, en klang, et motiv, et tema eller en sats, - lever dets vækstprincip. Den har kimets drivkraft, den presser sig udover sig selv ud i tonerummet: tonen i intervallet, intervallet i den større melodiske enhed, treklngen i kadencen, motivet i udviklingen. Denne kraft er ifølge sit væsen ekspansiv. Den er grænseløs og uden mål, den presser sig ud i det ubestemte. Her sætter samtidigt modkraften, som binder den, ind. Modkraften er centripetal. Den forener, ordner, relaterer, den arbejder sig tilbage mod roden og bevirker sammensmeltningen til en højere enhed. Modsætningen mellem ekspansive og centripetale kræfter er et af de begreber, under hvilket man kan fatte alle musikalske hændelser. Den virker i alle grader og dimensioner. I samtidigheden af begge kræfter: Spændingsbegrebet har rod i den ekspansive vækst i rummet og den centripetale relation til basis."¹¹

Uden centripetalkraftens virke ville et musikalsk forløb aldrig få ende. Uden den ekspansive energi kom det aldrig i gang.

Vender vi tilbage til sangen om lærkereden kan vi her se/høre denne dobbelte bevægelse. Den stigende bevægelse af faldende tertser betegner en ekspansionskraft, som i princippet kunne have fortsat ad infinitum (eks.2), havde ikke en centripetalkraft ført melodien tilbage til sit udgangspunkt (eks.3).



Eks. 2. [mersmanneksempel2.mp3](#)



ved en lær-ke - re - de, jeg si-ger ik-ke mer; den find es på en
Eks.3 (intet musikeksempel. Syng selv!)

¹⁰ "presse" anvendes som oversættelse af det tyske ord "drängen" (trænge, mase, presse), som benyttes igen og igen i den tyske tekst. Begrebet angiver, at noget med kraft trænger sig igennem til noget andet. Men oversættelsen "gennemtrænge" ville alligevel implicere mere, end der ligger i det tyske begreb. Og omvendt har ordet "trænge" brugt alene helt forkerte konnotationer på dansk. "Presse" er heller ikke heldigt i sine associationer til et toiletbesøg eller en fødsel. Og så alligevel: Det er måske netop (af samme grund?) det bedste af de tilgængelige danske glosser, skønt dets brug i musikalsk sammenhæng på dansk er alt andet end naturligt.

¹¹ Mersmann 1926, 22:" Dieser zusammengesetzte Vorgang kann unter einem übermusikalischen Begriff gefaßt werden. Spannung hat zwei Komponenten: das Fortdrängen einer Kraft von i hrer Basis und die Notwendigkeit ihrer Rückkehr zu ihr. Der erste Teil dieses Kräftesvorgangs ist positiv; es lebt in der Kraft, sei es ein Ton, ein Klang, ein Motiv, ein Thema, ein Satz, das Gesetz ihres Wachstums. Sie hat die Triebkraft des Keimes, sie drängt über sich hinaus in den Tonraum: der Ton in das Intervall, das Intervall in die größere melodische Einheit, der Dreiklang in die Kadenz, das Motiv in die Entwicklung. Diese Kraft ist ihrem Wesen nach expansiv. Sie ist grenzenlos und ziellos, sie drängt ins Unbestimmte. Hier setzt gleichzeitig die Gegenkraft ein, welche sie bindet. Diese Gegenkraft ist zentripetal. Sie eint, ordnet, bezieht, sie wirkt auf die Wurzel zurück und führt die Verschmelzung der Gegensätze auf einer höheren Einheit herbei. Der Gegensatz expansiver und zentripetaler Kräfte ist einer der Begriffe, unter dem man das Wesen alles musikalischen Geschehens erfassen kann. Er wirkt in allen Graden und Dimensionen. In der Gleichzeitigkeit beider Kräfte: des expansiven Wachstums in den Raum und der zentripetale Beziehung auf die Basis wurzelt der Spannungsbegriff."

Centripetalkraften sætter sådan set ind allerede på "re" i ordet "re-de". Det, at melodien efter en intensstigende ottendedelsbevægelse under sig et øjebliks ro, bevirker den drejning, fra uendelig ekspansion til den centripetale bevægelse, resten af melodien udfolder.

Forholdet mellem ekspansion og centripetalitet eksisterer også i den tonale kadence. Subdominantens frastødning kan forstås som ekspansion, mens dominantens tiltrækning udtrykker centripetalitet.

"Den harmoniske spændingsbevægelse er [...] differentieret. Dens to funktioner: frastødning og tiltrækning er udtryksformer for spændingsforløbets fremadstræbende (ekspansive) og tilbagestræbende (centripetale) kræfter. Funktionernes klangcentre (hovedtreklange) er treklange på første (hvilepositionen, tonika), fjerde (frastødning, underdominant) og femte trin (tiltrækning, dominant)."¹²

Sidestillingen af 'dominant' og 'centripetalkraft' kunne antyde en anden måde at høre vores lille melodi på. En måde, der *ikke* hører drejningen omkring "jeg siger ikke mer" som en start på turen tilbage mod grundtonen. Det kunne være, at ekspansionen nu fortsatte i nedadgående retning. Og man kunne med en sådan lytning, argumentere for, at det først er ved ordene "et sted som ingen ser", at melodien endegyldigt centripeterer. Det er absolut muligt.

Jeg hører det blot anderledes.

Og dette er en præmis ved begreber af Mersmanns type. De synes umiddelbart, at være udtryk for fast definerede oplevelsesformer. Men brugt i praksis viser de sig fleksible og åbne for fortolkning.

En sådan åbenhed kan i sig selv opleves som en rigiditet. Den muliggør flere samtidige oplevelser af det musikalske forløb, hvilket jo netop afspejler musikkens styrke. Det, at musik hverken udtrykker "ja" eller "nej", men snarere "måske" eller endnu bedre "både og". I vores lille melodi kan vi bruge denne indsigt til at prøve at opfange dobbeltheden mellem subdominantens stadige 'ekspansion' helt frem til "et sted som ingen ser" og melodiens tilsyneladende *for tidligt* påbegyndte 'centripetalitet' ved ordene "jeg siger ikke mer"? Måske er denne dobbelthed med til at give forløbet en ekstra spænding?

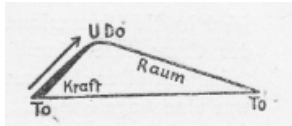
Kraft og rum

Det næste begrebspar udsiger den spændingsskabende friktion lidt anderledes. Her udtrykkes ikke modstillingen mellem udvidelse og sammentrækning, men mellem energi og inerti. Udtrykt igennem begrebsparret *kraft og rum*.

'Kraft' giver nærmest sig selv: den er energi, den er ekspansiv, den er udfoldelse, det er den, der katapulterer de musikalske begivenheder i gang. 'Rum' er sværere at få hold på. Begrebsligt er det jo på ingen måde relateret til 'kraft'. Mersmann beskriver 'rum', som afspænding, udfladning. I sin *Musiklehre* fra 1929 sidestiller han begrebet med 'tid'. Opstillet som begrebspar synes de næsten analoge til ekspansiv og centripetal: "Kraften er grundlæggende ekspansiv og presser ud over sig selv; Er rummets moment overvejende, så er dermed samtidig givet en centripetal tendens."¹³ Kraft *er* ekspansiv. Rum *indikerer* centripetal tendens. De to første begreber er tættere sammenknyttet end de to sidste. Ekspansionen i "Jeg ved en lærkerede" er udtryk for 'kraft'. Det efterfølgende lange centripetale forløb udtrykker 'rum'.

¹² Mersmann, *Musiklehre*, Max Hesses Verlag/Berlin 1929, 10: „Der harmonische Spannungsvorgang ist also differenzierter. Seine beide Funktionen: Abstoßung und Anziehung sind Ausdrucksformen für die fortstrebenden (expansiven) und rückstrebenden (zentripetalen) Kräfte des Spannungsverlaufs. Die Klangzentren der Funktionen (Hauptdreiklänge) sind die Dreiklänge der ersten (Ruhelage, Tonika), vierten (Abstoß, Unterdominante) und fünften Stufe (Anziehung, Dominante).“

¹³ Mersmann 1926, 103: „die Kraft ist wesentlich expansiv und drängt über sich hinaus; überwiegt das Moment des Raumes, so ist damit zugleich eine zentripetale Tendenz gegeben.“



Eks. 4 Illustration fra Mersmann 1926, 49

På samme måde som ekspansiv/centrifugal kunne det, kan også kraft/raum udsige noget om kadenceenergien. I eks. 4 ses en grafisk fremstilling af den energimæssige – og også tidslige – fordeling af kraft og rum. "Udo" står for "underdominant", altså "subdominant". Bevægelsen til subdominanten er en kraftudfoldelse. Resten af kadencen er i princippet blot 'rum'. Figuren nævner intet om dominanten. Det synes som om subdominanten selv efter sin frastødning fra tonika tendentielt kan omdanne sin energi til 'rum'; således som jeg har ladet subdominanten gøre det i eksempelmelodien.

Andetsteds kan man læse, at kraft *driver* til udvikling i et stadigt åbnende forløb, mens rum er det lukkede udviklingsløse forløb.



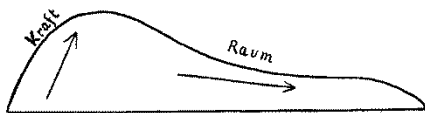
Eks. 5.

At kalde de sidste syv takter af vores melodi for udviklingsløse ville være forkert; men samtidig kan man, når først denne lyttemåde er aktiveret, jo *godt* høre, at det, der sker i disse takter, er en form for afvikling af energi. Første takt er 'åben', en udkastning af muligheder. De øvrige takter lukker. De bærer i sig bevægelsen hjem. De to stigende pile i eks. 5 skal påvise en tohed i 'kraft'-delen. Melodien når sit kraftmæssige toppunkt på "re" i takt 2. Harmonikken når den først på F6 i takt 3. Igen kan tolkningen åbne for oplevelsen af friktion mellem harmonik og melodi. Kraft og rum kan nuancere lytteoplevelsen igennem begreberne ekspansion og centripetalitet. Hvis man knytter centripetalitetsoplevelsen direkte til kadencen, kan den fremstå som en afsluttende retningsbestemmelse af det 'rum', der sætter ind efter den indledende kraftudfoldelse.

Opstemning og Acceleration

Det tredje begrebspar, *Opstemning og acceleration* sammenligner Mersmann i 1929 med 'kraft' og 'rum'. Rum-begrebets tids-betydning omtales, og vi får nok en version af figuren fra eks. 4:

"[O]pstemning [...] og acceleration er i musikken en til stadighed genkommende og yderst karakteristisk proces. Denne skal nu betegnes gennem en anden modsætning: *Kraft og Raum* [...] (dette begreb står i overført betydning for begrebet tid) [...] Modsætningen kan tydeliggøres i følgende grafiske billede:"¹⁴



Eks.6: Illustration fra Mersmann, 1929, 7.

¹⁴ Mersmann, 1929, 7. I 1929 tilføjer Mersmann et nyt begrebspar, 'koncentration'/'opløsning'. Dem har jeg for overskuelighedens skyld fjernet fra den danske oversættelse. Og for korrekthedens skyld, har jeg ladet dem blive i den tyske original. Begreberne spiller ikke en rolle i 1926: „Ballung und Lösung, Stauung und Beschleunigung sind ein in der Musik immer wiederkehrender und für sie im höchsten Grade charakteristischer Vorgang. Er soll jetzt noch durch einen anderen Gegensatz bezeichnet werden: *Kraft und Raum* [...] (dieser Begriff steht in übertragenem Sinne für den Begriff Zeit) [...] Der Gegensatz kann in folgendem graphischen Bilde deutlich gemacht werden:"

Det, der i 1926 står helt centralt, præsenteres i 1929 som en terminologisk udvidelse af nok et andet begrebspar. Vi så, at 'kraft' var 'ekspansiv', og at 'rum' indikerede 'centripetalitet'. Nu gøres kraft analog med noget, der kaldes 'opstemning', mens rum fremstår som en analog betegnelse for noget, der kaldes 'acceleration'. Opstemningen er en energiophobning, en kraftkoncentration, en slags fjeder, der kan udløses i en ekspansiv bevægelse. I den acceleration hvor kraften frigives. Hvor den kan vokse ekspansivt, eller flyde ud som rent 'rum', eller måske 'centripetalt' føre musikken tilbage til sin rod.

Mersmann benytter *opstemning* og *acceleration* som begreber, der betegner den særlige måde, musik typisk udvikler sig generelt. Dvs. dens melodik, rytmik, harmonik, form etc. Gennem de to begreber udsiger Mersmann noget om et givent musikforløbs *evolution*, som han kalder det. Noget hverken kraft/rum eller ekspansiv/centripetal udsiger. Begreberne betegner det fænomen, at musikalsk bevægelse sjældent forløber fuldstændigt lineært og ensartet. Nodeværdier kan blive gradvist hurtigere, forløb kan fortættes, alt sammen elementer, som Mersmann opfatter som udtryk for *acceleration* (i begrebslig forstand; det *behøver* ikke involvere forøget tempo). Modsat kan melodien bundethed til en enkelt eller få toner eller en særlig harmoni, modstillingen mellem harmonisk bevægelse og et ensartet rytmisk forløb, eller - formalt - den langsomme sats placeret mellem to hurtige, betegnes som en *opstemning* af kraft. Mersmann beskriver begreberne flere steder i sin fremstilling.

Med Mersmanns egne ord, hedder det om *Opstemning* bla:

"Opstemning angiver en koncentration af energien. Den ensartede udstrømning af kraft hæmmes, et værn skubber sig ind, som standser strømmen; Kraften presser sig imod den med potenseret energi. Udtrykket for en sådan opstemning er bogstavelig talt melodien forbliven på samme tone eller dens kredsen omkring kun få toner."¹⁵

Og om *acceleration*:

"Er opstemning koncentration, så er *acceleration* decentrering af spændingen. Den beror på en forskydning af kræfterne i modsat retning, en opløsning af tyngden, som ofte bliver synlig gennem en overvægt af motoriske impulser over den egentlige melodiske kraft. Accelerationsværdier forvandler den skridende eller flydende melodik til en glidende og svingende."¹⁶

Hvad vil dette så kunne udsige om vores melodi?

Eks. 7

Tilsyneladende nøjagtig det samme, som de øvrige begreber udsagde. Men det er kun tilsyneladende. For hvor de to andre begrebspar pointerede et klimaks og en derpå følgende regression, så viser dette her begrebspar det i en vis forstand *modsatte* aspekt af melodien: At den indledende ekspansion samtidig er en

¹⁵ Mersmann 1926, 173: „Stauung bedeutet eine Konzentration der Energien. Das gleichmäßige Ausströmen der Kraft wird gehemmt, ein Wehr schiebt sich ein, das den Fluß unterbindet; die Kraft drängt mit potenzierte Energie dagegen an. Ausdruck einer solchen Stauung ist in wörtlichen Sinne das Verharren der Melodik auf demselben oder ihr Kreisen um wenige Töne.[...]“

¹⁶ Ibid., 174: „Ist Stauung Konzentration, so ist Beschleunigung Dezentration der Spannungen. Sie beruht auf einer Verschiebung der Kräfte in umgekehrter Richtung, einer Auflösung der Schwere, die oft durch ein überwiegen motorischer Impulse über die eigentliche melodische Kraft sichtbar wird. Beschleunigungswerte verwandeln die schreitende oder fließende Melodik in eine gleitende und schwingende.[...]“

energiopstemning. Bevægelsen op til treklangens kvint (fra "jeg" til "re") fungerer som en stadig mere sammenpresset fjeder, der katapulterer musikken videre og ned til sin afslutning. Takt 3-8 står i denne tolkning ikke længere som negativ modpol til takt 1-2, men som udløsning af takt 1-2.

Og man kunne nuancere sin lytning. For er der ikke et særligt forhold mellem "findes på en hede" og "sted som ingen ser"? Er det ikke som om én og samme bevægelse genkommer? Som om "hede et" i sig selv er en lille fjeder, der strammes og som udløses i "sted som ingen ser"?



Eks.8

Der er tale om oplevelsesnuancer, der kan være sammenfaldende eller kan supplere hinanden.

Hos Mersmann optræder opstemnings- og accelerations-processerne som to bevægelser, der afbalancerer hinanden, som en særlig udformning af, eller supplement til de øvrige energier såsom den ekspansive/centripetale bevægelse, samt udfoldelsen af kraft og rum. (Det gælder stadig, at læsere, der ikke deler min fascination af Mersmanns sprog, blot kan springe citaterne over):

"I kunstværket virker opstemning og acceleration oftest sammen, nok engang forstået som et komplementært supplement til ekspansive og centripetale energier. Der består udvendigt set en naturlig forbindelse mellem opstemning og stigende, mellem acceleration og faldende melodisk evolution. [...]

Sammenvirkningen af opstemmende og accelererende kræfter i den melodiske evolution viser sig i den naturlige følge at efter en indledende opstemning, indsætter en senere acceleration. [...] Opstemning og acceleration har således rod i, men er på ingen måde den eneste fremtrædelsesform for, kraftforskydninger."¹⁷

De tre centrale begrebspaar kan gensidigt belyse hinanden. Ligesåvel som Mersmann kan indsætte 'kraft' og 'rum' som forklaringsmodus for 'opstemning' og 'acceleration', kan han gøre det omvendte og præsentere 'opstemning' og 'acceleration' som måder, hvorpå bevægelsen bevæger sig imellem – og dermed udligner - de forskellige energier fra 'kraft' til 'rum'. Musikalske fænomener som 'motiv', 'tema' og 'periodedannelser' forstår Mersmann i dette perspektiv som den musikalske vækstproces' kontinuerligt foranderlige "lagdelinger."

Som eksemplerne har vist, er der en analogi mellem de tre modsætningspar:

'Ekspansiv', 'kraft' og 'opstemning' udtrykker forskellige sider af energiophobning, mens 'centripetal', 'rum' og 'acceleration' betegner forskellige sider af energiudløb, hvilket – som beskrivelserne af 'acceleration' tydeligt indikerede - ikke nødvendigvis er synonym med 'afmatning'. Begreberne er ikke blot forskellige ord for det samme. Begrebsparrerne beskriver hver sit aspekt af den spænding, den *energi*, der udfolder sig i det musikalske forløb. Dette vil jeg prøve at vise igennem en analyse af "Til himlene rækker din miskundhed Gud".

Til himlene rækker din miskundhed, Gud

¹⁷ Ibid., 175: „Im Kunstwerk wirken Stauung und Beschleunigung meist zusammen, wiederum im Sinne einer komplementären Ergänzung expansiver und zentripetaler Energien. Eine natürliche Verbindung besteht äußerlich zwischen Stauung und steigender, zwischen Beschleunigung und fallender melodischer Evolution.[...]

Das Zusammenwirken stauender und beschleunigender Kräfte in der melodischen Evolution zeigt sich in der natürlichen Folge, daß auf eine anfängliche Stauung eine spätere Beschleunigung einsetzt.[...]

Stauung und Beschleunigung sind zwar Wurzeln, aber keineswegs einzige Erscheinungsformen der abdrängenden Kräfte.“

Jeg har nedenfor skrevet en tolkning ind i noderne. Tolkningen ligger i tre lag. Et lag for hvert begrebspar. Skønt de tre lags begrebspar i nogen grad er analoge, så angår de, som vi har set, alligevel lidt forskellige aspekter. De tre linjers fordeling mellem parrene er derfor ikke 100% sammenfaldende.

Diagram illustrating the structure of the first line of music. The notation is in 2/4 time. Above the staff, three brackets define conceptual layers: 'Ekspansiv' (covering the first two measures), 'Centripetal?' (covering the last two measures), and 'Acceleration' (covering the middle two measures). Below these, two more brackets define 'Kraft' (covering the first two measures) and 'Rum' (covering the last two measures). The lyrics are: 'Til him-le-ne ræk-ker din mis-kund-hed, Gud, din tro-fast-hed når di-ne sky - er;'.

Diagram illustrating the structure of the second line of music. The notation is in 2/4 time. Above the staff, three brackets define conceptual layers: 'Ekspansiv' (covering the first two measures), 'Centripetal' (covering the last two measures), and 'Acceleration' (covering the middle two measures). Below these, two more brackets define 'Kraft' (covering the first two measures) and 'Rum' (covering the last two measures). The lyrics are: 'din ret-færd's hånd o-ver bjerg-e-ne ud__ er strakt o-ver da-le og by - er'.

Eksempel 9: Til himlene rækker...

To versioner, der ikke igennem overdreven følelsesfuldhed presser energien fuldstændigt ud af melodien, kan høres her:

https://www.youtube.com/watch?v=9lpnLnv5B_I

<https://www.youtube.com/watch?v=pGKeKpG79ml>

Jeg selv ville spille den endnu mere håndfast, med et drive frem mod det første "Gud" og resten som et flow herfra. Det er naturligvis denne tilgang til melodien, der ligger bag min tolkning, som jeg nu skal nu søge at sandsynliggøre.

Lad mig straks indrømme, at den – ligesom "Jeg ved en lærkerede" – er nøje udvalgt. Og den har da også en struktur, der minder om strukturen i "Jeg ved..". Begge indledes de af en stigende bevægelse, der efterfølgende afbalanceres. Hartmanns melodi når i dette endnu højere end Nielsens. Helt op på oktaven "rækker" Hartmanns miskundhed, mens Nielsen lod melodien udsvinge toppe på kvinten, med seksten som en efterfølgende høj tone.

I analysen af "Til himlene" begynder vi med de nederste klammer, dem, der angiver 'kraft' og 'rum',

Mersmann fortæller, at kraft har "kimets drivkraft, den presser sig udover sig selv ud i tonerummet." Rum er "lukket, udfoldet, uskikket til udvikling." Den model (se ovenfor, eks. 4 og 5), der illustrerer kraft-rum dualiteten er karakteriseret ved en brat opstigning og en længere udfladning. I *Angewandte..* (1926, 49) illustrerer selvsamme model den tonale kadence. Den bratte stigning markerer bevægelsen til subdominanten, som er en kraftudfoldelse, mens D-T-forløbet beskrives som det lange gradvise fald, som 'rum'. Kraft er altså brat stigning. Rum er den efterfølgende afbalancering. Med de ører markerer den del af melodien, der forløber under teksten "Til himlene rækker din miskundhed, Gud" en eksplosiv stigning, ren kraft! Og herfra kan resten af forløbet høres som en udklang af denne vældige energiudfoldelse. Det sker i bølger: "din retfærdige hånd over bjergene ud" bygger også op. Men jeg hører i kraft/rum-perspektivet denne opbygning som en krusning af rummet. Det er en bevægelse, der ikke bringer os fremad, men tilbage. I den høring udfolder melodien en samlet todelt bevægelse fra indledende kraftudfoldelse til efterfølgende rum. Præcis som figuren i eks. 4-5 viser det.

Opstemning/Acceleration betegner lidt andre aspekter. Om dette har vi bl.a. kunnet læse, at "det betyder en kraftopstemning, når en melodisk støder på den grænse, dens harmoniske sammenhæng sætter." Treklangsbyrningen er i dette perspektiv en ophobning af energi. En energi, der fra "miskundhed, Gud" får frit løb, idet melodien kommer ud over C-dur-klangen og herfra flyder frit frem til "skyer". Jeg hører "din retfærdige hånd over", som en fornyet energikoncentration, en ny fjeder, der presses sammen. Som et

eksempel på Mersmanns formulering, at "udtrykket for en sådan opstemning er bogstavelig talt melodien forbliven på samme tone eller dens kredsen omkring kun få toner". En sådan kredsen har vi. En kredsen, hvori den opstemmede energi virker som en fjeder, der i sin udløsning illustrerer netop den bevægelse, teksten fremmalder: "over bjergene ud." Tolkningen passer med udsagnet om, at der "udvendigt set [består] en naturlig forbindelse mellem opstemning og stigende, mellem acceleration og faldende melodisk evolution."

Ekspansiv/Centripetal-tolkningen lægger sig forskudt i forhold til opstemning/acceleration. For hvor 'acceleration' betegner energifrigivelse betegner 'centripetalkraften' en følelse af *tilbagevenden*. Af en grænse, der er nået. Den grænse nås, der hvor kraftudfoldelsen stopper. Ved højtonen, hvorfra melodien falder ned igen. Måske. Jeg har sat spørgsmålstejn. For harmonisk vender vi ikke tilbage til tonika. Tonen, der bærer teksten "skyer" er ikke C. Den er harmoniseret med en femtetrinsakkord, der på dette sted lyder som en ny tonika. Vi er *ikke* vendt hjem endnu. Og dog hører jeg altså "din trofasthed når dine skyer" som indslag af et ordnende, et lukkende – centripetalt – princip. Hvilket fører til, at "din retfærds hånd over bjergene ud er" høres som nok en ekspansion. Men Mersmann gjorde jo også opmærksom på, at de to kræfter ikke bare "virker i alle grader og dimensioner." De virker også i "samtidigheden af begge kræfter." Ja, spændingsbegrebet kan forstås ikke bare som en friktion mellem det ene, der følger det andet, men også som en *samtidig* friktion mellem de to energier. Det "har rod i den ekspansive vækst i rummet og den centripetale relation til basis." Det spørgsmålstejn, der står efter første centripetaltolkning, afspejler tolkningens utilstrækkelighed. For musikken er *samtidig* stadig ekspansiv. Heri ligger den stadige energi i "trofasthed når dine skyer" på trods af dens status som en midlertidigt afsluttende frase, der synes at runde en del af melodien af.

De tre begrebspaar er ikke redundante. De peger hver især på forskellige oplevelseskategorier i det formale forløb, som normalt ikke italesættes. Og derfor ikke eksisterer som oplevelsesmulighed. Og det er dette, der er det vigtigste i beskæftigelsen med en teori som Mersmanns: nye begrebsliggørelser åbner for nye oplevelsesmuligheder.

Den tonale kadence

Den tonale kadence er et par gange bragt i spil. Og med den skal et sidste element af Mersmanns tænkning præsenteres. Vi ved allerede nu, at Mersmann oplever subdominanten som *frastødning* fra tonika og dominanten som *tiltrækning* til tonika. Men der er mere at sige. Det viser sig nemlig, at Mersmann oplever et *perspektivskifte* i kadencen. Lidt a la det perspektivskifte, man kan sige, at såvel 'opstemnings' som 'ekspansiv' tolkningen af "Til Himlene" udtrykte i forhold til den overordnede kraft-rum-tolkning. I det forløb, der kunne karakteriseres som rum, kunne i et nyt perspektiv en fornyet opstemning/ekspansion høres. Et bedre eksempel er måske "Jeg ved en lærkerede," hvor én tolkning angav centripetalkraftens indtræden flere før den afsluttende kadence, altså i et forløb, der stadig var harmoniseret med subdominantakkorden, F. Det, denne tolkning udtrykker, er, at *samtidig* med, at subdominanten udspringer af *frastødning* fra tonika, så var subdominanten også del af forløbet tilbage til tonika.

Føjer man en 'perspektiv'-forståelse til kadenceoplevelsen åbner man for, at hver enkelt led i kadencen forstås i igennem sit eget perspektiv, der kan ændre sig efterhånden som kadencen skrider frem. I en sådan forståelse, kan tonikas bevægelse til subdominanten *ligesåvel* høres som 'tiltrækning': For tonika bevæger sig jo en kvint ned til subdominanten, ligesom dominanten i *sin* 'tiltrækning' bevæger sig en kvint ned til tonika. Så subdominanten står i en dobbeltrolle. Bevægelsen hen til den ligner dominantens bevægelse til tonika. Men samtidig er den også i forhold til tonikaen, som toneartens grundtone, et voldsomt udsving, en 'frastødning'. Mersmann tolker et sted forløbet således, at efter udsvinget til subdominanten træder centripetalkraften ind og

"relaterer alle enkeltfunktionerne til tonikas udgangs- og ende-punkt. I sit forhold til subdominanten træder altså gennem en forlægning af perspektivet den samme kraft i omvendt virkende retning ind. Tonikas tiltrækningsproces til underdominanten bliver i omvendingen [af

kræfterne] til en frastødning af subdominanten fra tonika. Deri ligger den dybe oprindelige enhed i funktionerne.”¹⁸

Perspektivet ændres. Tonika-subdominant-bevægelsen forandres fra at være en potentiel ”D-T”-bevægelse, til at være en frastødning af subdominanten. Er det så blot centrifugalkraften, der bevirker, at subdominanten bevæger sig til dominanten? Mersmann skriver, at ”[ø]ret fornemmer også mellem dem en funktionsenergi, og fastslår også mellem dem udvirkningen af en tiltrækkende kraft. Subdominanten presser sig frem mod dominanten, tiltrækker denne, ligesom dominanten tiltrækker tonika.”¹⁹ Perspektivændringen giver subdominanten en drift mod dominanten. Ja, ligefrem en *fremdrift* mod dominanten. Det vidste vi naturligvis godt. Det er jo sådan, den tonale kadence er: T-S-D-T.

Men Mersmann har noget særligt i tankerne. Han vil nu *forklare* subdominantens dragning mod dominanten, ved at påpege dens lighed med vekseldominanten. Vekseldominanten ligger en kvint over dominanten og fører som dominantens dominant naturligt videre til dominanten. *Fordi* vekseldominanten virker således, og *fordi* de fleste af tonerne i vekseldominanten (i C-dur: fis-a-c-d) er identiske med de toner, der er i en subdominant med tilføjet sekst (i C-dur: f-a-c-d) bliver ligheden imellem den til forklaring på subdominantens drift mod dominanten. Han illustrerer med følgende eksempel, hvori tallene over systemet fortæller noget om akkordstrukturen, og bogstaverne under systemet angiver funktioner. 6-tallet betyder, at tertsen ligger i bassen, ⁶₅ betyder, at der både er en kvint og en sekst over bastonen, og 7-tallet angiver en tilføjet septim. ’To’ er tonika, ’Udo’, subdominant (eller: ’underdominant’), ’Do’ er dominant og (Do:) er vekseldominant.



Eks.10: Mersmann 1926, 48).

Og han konkluderer:

”De to kadencer fremtræder kun som *intensitetsforskelle af den samme funktionsfølge* (min kursiv). Idet subdominanten bliver til ’anden dominant’ (vekseldominant), uden at give pris på sin oprindelige funktionskraft, slutter kredsen sig. Subdominanten er stadig frastødning set fra dens forudgående tonikas standpunkt og allerede tiltrækning i forhold til den følgende dominant.”²⁰

Den faldende kvintbevægelse, som mellem dominant og tonika tolkes som tiltrækning, bliver mellem tonika og underdominant tolket som frastødning. Tolkningsforskellen skyldes kadencens samlede enhed, hvor tonikas rolle er væsensforskellig i begyndelse og afslutning: Som startakkord er tonika afsæt for en ekspansiv energi, der imidlertid trækkes tilbage af samme tonikas afsluttende centripetalkraft.

¹⁸ Mersmann 1926, 47: ”Die zentripetale Grundkraft der Kadenz bezieht alle Einzelfunktionen auf den Ausgangs- und Endpunkt der Tonika. In ihrem Verhältnis zur Unterdominante also tritt durch Verlegung der Perspektive die gleiche Kraft in umgekehrter Richtung wirkend auf. Aus dem Anziehungsvorgang der Tonika an die Unterdominante wird in der Umkehrung eine Abstoßung der Unterdominante von der Tonika. Darin liegt die tiefe ursprüngliche Einheit der Funktionen.“

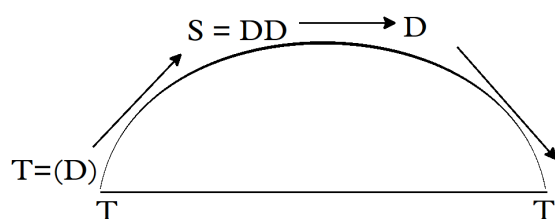
¹⁹ Ibid., 48: „Das Ohr nimmt auch zwischen ihnen einen Funktionsenergie wahr, stellt auch zwischen ihnen das Wirken einer anziehenden Kraft fest; die Unterdominante drängt zur Dominante, zieht diese an wie die Dominante die Tonika.“

²⁰ Ibid., Die beiden Kadenzen erscheinen lediglich als Intensitätsunterschiede der gleichen Funktionsfolge. Indem die Unterdominante zur zweiten Dominante (Wechseldominante) wird, ohne ihre ursprüngliche Funktionskraft preiszugeben, schließt sich der Kreis. Sie ist noch Abstoßung vom Standpunkt der ihr vorausgehenden Tonika und schon Anziehung, hingewendet zu der ihr folgenden Dominante.“

Underdominantens rolle som frastødning er også kun middelbar. Det er dens rolle set i forhold til den forudgående tonika. I forhold til den efterfølgende dominant er rollen en anden. Her træder et nyt aspekt af subdominanten frem: at den har en drift mod at fuldbyrdes i en kromatisk hævet bastone. Herved bliver den til en akkord, der ligger en kvint over dominanten og dermed står i samme forhold til dominanten, som dominanten står i til tonika. Akkorden kaldes 'vekseldominant', og den opleves stærkt ledende mod dominanten. Det, at vekselldominantens bastone ligger en *lille* sekund – og ikke (som i subdominanten) en *stor* sekund – under dominantens grundtone gør, at den leder endnu kraftigere imod dominanten, end subdominanten gør. Det er selve det, at subdominanten i sig selv overhovedet leder til dominanten, der gør, at øret opfatter IV-V som en logisk funktionel sammenhæng. Den tætte sammenhæng mellem subdominant og dominant belyses yderligere af, at subdominanten med blot en ændring af bastonen kan blive til en akkord, der selv er dominant til dominanten. Det er somom subdominanten kan høres som et *forstadie* til vekselldominanten. Somom vekselldominanten blot er en *forstærkning* af subdominanten. Somom de to akkorder er to sider af samme sag!

Dette aspekt viser noget om vekselldominantens status i det energetiske forløb: "Den nærmestliggende funktion er vekselldominanten, som, idet den forbereder og betinger dominanten, jo blot optræder som forstærkning af underdominanten, som en inkarnation af dens væsen."²¹

Den forløbet I-IV-V-I, eller med funktionstegn: T-S-D-T, kan derfor illustreres ved en halvcirkel. Ikke en cirkel, eftersom den tonika, man ender ved, jo er en „anden“, 'centripetal-tonikaen', end den ekspansive tonika, der sætter forløbet i gang. Fra tonikas ekspansive frastødning til den centripetale tilbagevenden gennem dominantens tiltrækning formår Mersmann igennem omtolkningen af underdominant til vekselldominant at påvise en ubrudt linje:



Eks.11 Reproduktion af Mersmanns grafiske kadencefremstilling (1926, 49).

Så Mersmann tolker altså subdominant og vekselldominant som to sider af samme sag. Ja, ikke blot det: han tolker vekselldominanten som en fuldkommengørelse af subdominanten, og anser åbenbart subdominantens blotte *mulighed* for at transformere sig til vekselldominant, som rationalet bag den sammenhængskraft, den har i kadencen.

Kan dette høres? Kan det eftervises?

²¹ Ibid., 200: „Die nächst liegende Funktion ist die Wechseldominante, welche, indem sie die Dominante vorbereitet und bedingt, ja nur als Verstärkung der Unterdominante, gleichsam als Inkarnation ihres Wesens erscheint.“

²² Mersmann, 1929, 67: „Von hier ist ein neuer Rückblick auf den harmonischen Funktionsbegriff möglich. Er wurde früher als Ausdruck zweier gegensätzlicher Strebungen, Abstoßung und Anziehung, gedeutet. Diese beiden Strebungen entsprachen den (expansiven und zentripetalen) Kräften des Spannungsvorgangs überhaupt. [...] So wird, was wir hier Dominante nennen, zur bedingenden Kraft des harmonischen Spannungsverlauf, die Abstoßung und Anziehung, fortstrebende und rückstrebende Tendenz in sich verschmilzt.“

Efterviser det kan man næppe, da forståelsen af relationen mellem subdominant og vekseldominant er betinget af så meget andet, end om bevægelsen "lyder godt". For en traditionel funktionsteoretiker, vil der være afgrundsdyb forskel mellem de to akkorder. Subdominanten forstås som en *hovedakkord* på linje med tonika og dominant. Vekseldominanten derimod, er blot en mulig måde at forstærke dominantens indtræden på. Vi har teoretisk set at gøre med forskellen mellem en harmonisk *grundsøjle* og en harmonisk *udsmykning*. Men på den anden side set: Teori er kun en forklaringsmodel. Ingen kan bevise, at dur-mol-harmonikken i sig selv gør som funktionsteorien siger. Forholdet er omvendt. Funktionsteorien prøver efter bedste evne at beskrive, hvad harmonikken gør. At der er en funktionsteori, med sine dogmer og meninger udelukker ikke, at andre teorier kunne finde andre måder, at forklare dur-mol-harmonikkens logik på. Der er vel også indenfor harmonisk teori trosfrihed her i landet?

Så lad os prøve at følge Mersmann og høre "Jeg ved en lærkerede" med indskudt vekseldominant:

Musikeksempel 2:

C F6 D7 G6(sus4) G7 C

T S6 DD7 ⁶/₄D D7 T

Jeg ved en lær ke - re de, jeg si-ger ik ke mer; den find - es på en he de et sted som ing-en ser

Eks. 12 Jeg ved en lærkerede [mersmanneksempel3.mp3](#)

Ligesom Mersmanns formuleringer kræver en velvillig læser, gør også dette eksempel! For kan man overhovedet harmonisere forløbet "findes på en hede et" med en D-dur-akkord? Carl Nielsen gør det ikke. Tonen f kommer til at lyde som et indslag i en højtopbygget jazz-akkord, en D-dur med septim og forhøjet none. Men jeg vil trods disse forbehold mene, at pointen kan hentes i land. At man så at sige kan vende sine ører om. Og i stedet for, som man traditionelt har lært at gøre, at høre D⁷ som blot en *skærpelse* af subdominanten, så høre den som den *fuldbyrdelse* af subdominantenergien, der betinger den "naturlige" fortsættelse til det afsluttende dominantforudhold på "sted som ingen ser".

I denne version kan man altså fra et Mersmannsk perspektiv konkluderende sige følgende om "Jeg ved en lærkerede":

rum

kraft

eksp. 2

centripetal

centr. 2

opstem. 1

acc. 1

opst. 2

acc. 2

T=(D) C F6 D7 G6(sus4) G7 C

T S6 DD7 ⁶/₄D D7 T

Jeg ved en lær ke - re de, jeg si-ger ik ke mer; den find - es på en he de et sted som ing-en ser

Overordnet kan man opleve en todeling af kraft – rum. Bevægelsen fra T til S udtrykker en kraftudfoldelse, som i den følgende proces – tektonisk lagdelt faldende melodibevægelse og kadencebevægelsen S-DD-D – modsvares af en udfoldelse af ren tid, - den tid, det tager at falde på plads – hos Mersmann karakteriseret som 'rum'. Denne karakteristik kan også udtrykkes i begrebsparret 'ekspansiv'/'centrifugal'. Imidlertid åbner subdominantens fuldendelse i vekseldominant for oplevelsen af nok en ekspansion, en klanglig ekspansion, underordnet den første ekspansion. Og denne *anden* ekspansion centripetaliserer naturligvis også. Oplevelsen af opstemning og acceleration kunne også todeles. Og derved tilføjes endnu en energinuancering til forløbet. Nemlig oplevelsen af en energigentagelse karakteriseret som 'opstemning2', der naturligvis efterfølges af en 'acceleration2'. Hele dette forløb af intensivering og

afspænding udgør en samlet bue, hvor kadenceharmonikkens transformationer igennem perspektivomtydning i sidste ende samler de forskellige niveauer af energiudladning til en helhed.

Formålet med denne præsentation er ikke at revolutionere den almene teoriundervisning. Mersmanns tankesæt og begrebsbrug er alt for flertydig og åben, til at kunne danne afsæt for deciderede læresætninger og målestokke for "rigtig" og "forkert" brug af begrebsapparatet.

Formålet er at åbne nye muligheder for lytning. At genaktivere en hundrede år gammel erfaring, for at den kan indgå på linje med alle de andre erfaringer, vi har med at opleve og beskrive musik. Tankegangen er den tilsyneladende modsatte af normalen: nemlig at teori og teoretiske begreber ikke blot er en afspejling af en forudeksisterende oplevelse, men at de omvendt er *betingelser* for særlige oplevelser. Teoriens begrebsliggørelser kan forstås som *mulighedsbetingelser* for musikoplevelse. Jo flere begreber man stifter bekendtskab med, jo flere måder kan musikken høres på.

Mit håb for denne gennemgang er altså blot dette; at åbne endnu et oplevelsesrum.

Svend Hvidtfelt Nielsen 2/7/2021

Gennemset og rettet 2/9/21