



Peter Wang

LILLE LISE

Et bidrag til musikkens fænomenologi

PubliMus

Skriftserie fra *SMKS*
Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek *SDUB*

Peter Wang
Lille Lise – og andre småtterier

PubliMus nr. 30-14

Esbjerg, okt. 2014

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole
Kirkegade 61
6700 Esbjerg
Tlf: +45 63119900 · Fax: 63119920 · e-mail: publimus@smksnet.dk

Redaktion:
Carl Erik Kühl, SMKS (ansvarshavende)
Anne Helle Jespersen, SDUB
Margrethe Langer Bro, SMKS
Jesper Dyhre Nielsen, SMKS
E-mail: ckuhl10@smksnet.dk

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN
Aarhus Universitet
Universitetsparken, bygn. 1163
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-36-2

Peter Wang

LILLE LISE – OG ANDRE SMÅTTERIER

Et bidrag til musikkens fænomenologi

En case story

I Kirsten Fredens og Elsebeth Kirks bog *Musikalsk Læring* bringes en lille lærerig historie, fra den musikpsykologiske arbejdsmark. Om den kendte børnemelodi *Lille Lise* skriver de to forfattere (Fredens og Kirk, p. 176-177):



Lil-le Li-se, lil-le Li-se fik en hu-e rød. Lil-le Li-se, lil-le Li-se fik en hu-e rød.

Holdt så me-get af den, sov med den om nat-ten. Lil-le Li-se, lil-le Li-se fik en hu-e rød.

Eks. 1

”Lad os tage et eksempel fra en kort musikalsk form, nemlig melodien til “Lille Lise”. Prøv at nynne den uden tekst, så opmærksomheden kun er på musikken, og ikke også på teksten. Find dernæst ud af, hvor mange forskellige fraser, der optræder, og giv dem bogstaver A, B, C osv. Nogle vil svare, at der er tre, nemlig således:

- A: *Lille Lise, lille Lise fik en hue rød,*
- A: *Lille Lise, lille Lise fik en hue rød.*
- B: *Holdt så meget af den, sov med den om natten,*
- C: *Lille Lise, lille Lise fik en hue rød.*

Sidste linjes melodi er imidlertid nodemæssigt nøjagtig magen til de to første linjer, så den melodiske form er: A,A,B,A ligesom den tekstmæssige. Grunden til, at mange oplever den sidste linje anderledes end de to første, er, at den nu opfattes på baggrund af B-delen og derfor farves af den. Om man svarer rigtigt eller forkert er bl.a. afhængigt af ens musikermæssige erfaring.”

Det er ganske vist rigtigt, at den sidste linje – som forfatterne skriver – opleves anderledes end de to første, fordi den opfattes på baggrund af det foregående. Det er derimod forkert, når forfatterne hævder, at AABA-lytningen er *rigtig* og at AABC-lytningen følgelig er *forkert*. Forfatterne drager ikke den fulde konsekvens af, at den sidste linje optræder i en helt anden kontekst end de to første – som i øvrigt også hver for sig har forskellig kontekst: Første linje har stilheden som prækontekst, hvorimod anden linje har første linje som prækontekst. Fjerde linje har både første, anden og tredje linje som prækontekst, og dette vejer mindst lige så tungt for den musikalske opfattelse, som at fjerde linje er fysisk magen til de to første.

Dette er i det hele taget et grundlæggende problem i den statiske formanalyse, der betragter musikalske begivenheder som isolerede og autonome legoklodser. Lad gå med, at man i den praktiske omgang med musik taler om A-stykke, B-stykke, Intro og Outro, hvilket selvfølgelig er meget smart, når en gruppe indstuderer et musikstykke. Det må bare ikke forveksles med en analyse, hvis formål er at formulere en bevidstgørende sproglig beskrivelse af, hvad det er, der foregår, når der lyttes til musik.

Om dette projekt kan man i øvrigt have forskellige meninger. Ovenstående *case story* giver indtryk af, at forfatterne anser den bevidste afkodning af musikstykkets struktur som selve lytningens formål – en opfattelse der i øvrigt har sat sig dybe spor i musikpædagogikken. Undertegnede deler ikke ubetinget denne opfattelse. Musiklytningen skal i almindelighed overlades til den ureflekterede dvælende tilstand, i hvilken det tillades musikken at indvirke direkte på sjælelivet. Auditiv formanalyse bør ikke påtvinges den læge lytter, selvom dens frugtbarhed ved uddannelse af professionelle musikere ikke skal bestrides. Den reflekterede lytning har en tendens til at blæse støvet af sommerfuglens vinger.

Og alligevel: Forfatteren Hans Jørgen Nielsen havde bestemt en pointe, da han hævdede noget i retning af, at ”hvis den kildrende lyst ikke tåler bevidstheden om, hvad det er, der kildrer, står det galt til med lysten!”. Dette beror selvfølgelig på, at mennesket på én gang er et følende, sansende og drømmende og et tænkende, handlende og reflekterende væsen. Vi udforsker universet, fordi det *er* der, og fordi det på én gang kalder på vor, undrende betagelse og på vor køligt intellektuelle forståelse. Det samme gælder musikken, som er et af de mest spændende og gådefulde af alle fænomener. Hvad i alverden er det i grunden, der foregår, når vi lytter til musik? Dette spørgsmål kan den virkelige musikforskning ikke lade ligge ubesvaret. Den videnskabelige musikanalyses formål må være, at besvare dette spørgsmål. Her vil vi gøre det ved endnu engang at lytte til, hvad der foregår, når vi lytter til *Lille Lise*.

Analyse af *Lille Lise*

1. Fra det store til det små

Lad os begynde med at analysere *Lille Lise* linje for linje, dvs. i perioder på fire takter som de grundlæggende formelementer. Senere skal vi gå ned i mindre detaljer.

I første periode *frem sættes* et musikalsk udsagn. I anden periode *genfrem sættes* udsagnet. Genfrem sættelsen er for en isoleret empirisk betragtning magen til fremsættelsen, men er dog en anden, fordi den lægger sig ind i et spor, der allerede er afstukket i vor lyttende bevidsthed.

Frem sættelsen af et musikalsk udsagn vil vi kalde *eksponeringen* og genfrem sættelsen vil vi kalde *reaksponeringen*.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. The first phrase, labeled 'Frem sættelse af et udsagn' and 'Eksponering', spans the first four measures. The second phrase, labeled 'Genfrem sættelse af udsagnet' and 'Reeksponering', spans the next four measures. The notes in the first phrase are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4. The notes in the second phrase are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4.

Eks. 2

I dette tilfælde er reeksponeringen akustisk identisk med eksponeringen, men sådan behøver det ikke at være. I følgende eksempel er det klart nok, at det fremsatte udsagn bliver genfremsat, men også, at det sker på en lidt anden måde. Man kunne sige *mere insisterende* eller *belyst fra en anden vinkel*, ligesom når man i talen til værtinden forsøger med forskellige argumenter at dokumentere, at hun er den skønneste kvinde i verden:



Eks. 3

Dette interessante spørgsmål om, hvorvidt en periode, der – uden at være identisk med eksponeringen – lægger sig ind i dennes spor, kan fungere som reeksponering, skal vi senere vende tilbage til.

Tilbage til *Lille Lise*: I forhold til de to første perioder er *Lille Lise*'s tredje periode meget anderledes, hvilket selvfølgelig også kommer til udtryk i den statiske analyses betegnelse, B-del. Det vigtigste forhold er, at tredje periode tydeligt forløber i to halvperioder, hvoraf den sidste er en sekvens – et trin dybere – af den første. Vi vil derfor sige, at denne periode *polariserer* de to første ved netop at foretage noget *polært*, noget *andet* eller noget *kontrasterende*. Det svarer til, at man i talen for værtinden anfægter de to første udsagn om, at hun var den skønneste kvinde i verden (hvilket i øvrigt også ville være at fornærme de andre kvinder i selskabet, ikke mindst ens egen hustru):



Eks. 4

Polariseringen betegner noget (relativt) nyt, den er todelt og den polariserer sin prækontekst. Som følge heraf får den karakter af *fremstættelse* og modificeret *genfremstættelse* af et udsagn på underordnet formplan:



(Fortid: prækontekst) → **Polarisering**
Eksposering Reeksponering → (Fremtid: postkonstekst)

Eks. 5

Når vi nu kommer til fjerde periode, bemærkes det, at den begynder som en videre-sekvensering af de to 2-takts-perioder i polariseringen, yderligere ét trin ned. I den forstand er den en slags re-reeksponering på 2-takts-plan, hvilket dog straks dementeres af den følgende takt, hvor 2-takts-*modulet* nedbrydes til to 1-takts-moduler. Disse to 1-takstmoduler udgør med andre ord en polariserende fase i relation til det umiddelbart foregående, således:




A musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The melody consists of 10 measures. The first measure is a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure is a half note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third measure is a half note G5, followed by a quarter note F5, a quarter note E5, and a quarter note D5. The fourth measure is a half note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The fifth measure is a half note F4, followed by a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The sixth measure is a half note B3, followed by a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The seventh measure is a half note E3, followed by a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The eighth measure is a half note A2, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The ninth measure is a half note D2, followed by a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The tenth measure is a half note G1, followed by a quarter note F1, a quarter note E1, and a quarter note D1.

Polarisering
Eksp. Reeksp. Polarisering
Eksp. Reeksp.

Eks. 6

Men, som nodeksemplet også viser, danner disse to 1-taksmoduler nu – *fremadrettet* – Eksp. og Reeksp., som polariseres osv. efter den samme logik, som allerede er beskrevet ovenfor:



A musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The melody consists of 10 measures. The first measure is a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure is a half note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third measure is a half note G5, followed by a quarter note F5, a quarter note E5, and a quarter note D5. The fourth measure is a half note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The fifth measure is a half note F4, followed by a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The sixth measure is a half note B3, followed by a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The seventh measure is a half note E3, followed by a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The eighth measure is a half note A2, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The ninth measure is a half note D2, followed by a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The tenth measure is a half note G1, followed by a quarter note F1, a quarter note E1, and a quarter note D1.

Polarisering
Eksp. Reeksp. Polarisering
Eksp. Reeksp. Pol.
E R P F

Eks. 7

Læg nu mærke til, at de sidste fire takter danner en selvstændig afrundet, afsluttet helhed, hvis sidste lille fase, vi betegner med F for *finalisering*. Hvad angår finaliseringen, er det af afgørende vigtighed, at den formmæssigt betragtet er resultatet af en proces, der gennem de beskrevne faser har nedbrudt og genopbygget ”musikalsk stof” eller – med et bedre ord – *musikalske begivenheder*.

Hele analysen kan nu sammenfattes som i Eksempel 8, hvor man skal lægge mærke til typografien og læse analysen fra linje til linje – helt igennem indtil linjen slutter – ligesom i en almindelig tekst:

(Fremsættelse af et udsagn) **Eksponering** (Genfremsættelse af udsagnet) **Reeksponering**

Polarisering Eksponering Reeksponering **Polarisering** Eksp. Reeksp. Pol. E R P F

Eks. 8

Heraf fremgår, at de sidste fire takter *ikke* – som det blev påstået i den indledende *case story* – er første linje, der som en legoklods er ”klikket på” til sidst, men er konklusionen på en proces, der gennem nedbrydning og genopbygning *rekonstruerer* den første linje. Første linje er i *eksponerende* fase, mens sidste linje er i *finaliserende* fase, hvilket er en betragtelig *kvalitativ forskel*, der vejer langt tungere, end at fjerde linje og første linje er akustisk identiske. De lyttere, der ikke kunne høre AABA-formen, men beskrev formen som AABC, havde måske ubevidst afkodet den indre konstruktive logik, der gennemstrømmer og styrer udviklingen i det lille mesterværk, som *Lille Lise* nu engang er.

2. Fra det små til det store

Men analysen mangler endnu et par detaljer: For at fuldstændiggøre denne analyse, der har bevæget sig ”fra det store til det små” er det nødvendigt at begynde helt forfra.

I begyndelsen af artiklen anvendte jeg begrebet *musikalsk begivenhed*, som på én gang er nødvendigt og vanskeligt. Ethvert tidsligt forløb, kort eller langt, kan karakteriseres som en *begivenhed*. Begivenheder kan som regel underdeles i del-begivenheder, ligesom de sædvanligvis selv indgår som del-begivenheder i større sammenhænge. Et interessant spørgsmål er, hvorvidt begivenheder kan gentages. I streng forstand kan de vel ikke, men alligevel kan de på en måde. Vi

kan godt i al almindelighed tale om juleaften uden at tænke på bestemte konkrete, årstalsfikserede versioner. Vi kan også tale meningsfuldt om, at foråret kommer igen, selvom vi udmærket ved, at det forestående forår ikke er det samme som det, vi havde sidste år. Karakteristik for begivenheder er, at vi kan *forvente* dem – ja, ligefrem glæde os til dem – som om de allerede er til stede et eller andet sted ude i fremtiden. Vort kendskab til fortiden og dens regelmæssighed udkaster en prognose for fremtiden og dermed også et vist projekt for hvilke begivenheder, fremtid bringer med sig. Vi kan også være ”til stede i begivenheder”, mens de foregår – tilmed i forskellige faser af deres forløb – og vi kan have lagt dem bag os som noget, der allerede er sket og derfor kan *erindres*.

Alle begivenheder besidder en vis varighed, som dels kan aflæses på et ur, dels kan opleves. Hertil knytter der sig det interessante problem, at den målte tid og den oplevede tid kan være ganske forskellige: 5 minutter kan være en evighed og hele livet kan være forbi på et øjeblik. Begreber som erindring og forventning knytter sig til *tidsoplevelsen*. Selv om det tog tre år at gå i gymnasiet, tager det ikke tre år at genkalde sig gymnasietiden i erindringen. I erindringen kan vi samle alt i ét punkt.

Karakteristisk for begivenheder er, at de er noget *oplevet*. Man kan faktisk rejse det svimlende spørgsmål, om der overhovedet sker noget som helst, hvis det ikke bliver oplevet. Måske er hele verden bare et stort stillestående, statisk fire-dimensionalt rum, hvor der ikke sker noget som helst, men hvor de begivenheder, vi opfatter som følgende efter hinanden i virkeligheden er samtidige – som genstande, der ligger ved siden af hinanden.

Når vi taler om musik og om musikoplevelse, må vi i gøre os klart, at vi taler om noget oplevet, altså om et bevidsthedsfænomen. For musikken eksisterer intet andet sted end i vor bevidsthed! Hvis jeg sætter en cd i gang med Mozarts store g-mol-symfoni og derefter går ud af stuen, er det et spørgsmål, om g-mol-symfonien overhovedet spiller; jo, der er vel ikke grund til at betvivle, at der kommer en masse lyd ud af højttalerne, men det er spørgsmålet om denne lydmasse er g-molsymfonien, før jeg – eller en anden – ”sætter lydene sammen” til en meningsfuld helhed. Gud ved, om min kat, der ligger i sofaen og spinder, også hører g-mol-symfonien?

Et meget mærkeligt fænomen er *musikværket*. Hvor findes det i virkeligheden? Værket er ikke partituret, men det er heller ikke selve den konkrete opførelse og det er heller ikke summen af alle de opførelser, der findes. Dirigenten Otto Klemperer indspillede engang en grammofonplade med Bachs Matthæus-Passion, hvor indledningskoret varede over 11 minutter. Mange år senere forestod dirigenten John Elliot Gardiner en cd-indspilning, hvor det samme musikstykke varede mindre end 7 minutter. Ikke desto mindre er det i en eller anden forstand det samme musikværk, der er tale om.

Man kan blive sindssyg af at tænke over sådanne spørgsmål, og det var vel også derfor, kirkefaderen Augustin kortslyttede sin filosoferen over tiden og dens gang med den berømte sætning:

Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio.

(Hvad er da tiden? Hvis ingen spørger mig, så ved jeg det godt, men hvis en eller anden spørger mig, så ved jeg det ikke.)

I denne artikel benytter vi begrebet musikalsk begivenhed, som om vi ved, hvad det er. Den kortest tænkelige musikalske begivenhed er vel en enkelt lyd, der pudseligt lyder i stilhedens uendelige hav – et klap i hænderne, et hammerslag osv. Men selv det har en vis varighed, som man kan spekulere over.

I *Lille Lise* er den første tone faktisk også den første begivenhed, altså – i den terminologi, der er introduceret ovenfor – en *eksponering*. Den anden tone er tilsvarende en *reaksponering*, og den tredje kan man vel betegne som en *re-reaksponering*. Det er, som om vi lever i en begivenhed af tonegentagelser, der ikke udvikler sig. Godt at den afbrydes ved den *fjerde tone*, som endeligt bringer noget nyt. Gentagelsens glæde afløses af forandringens fryd.

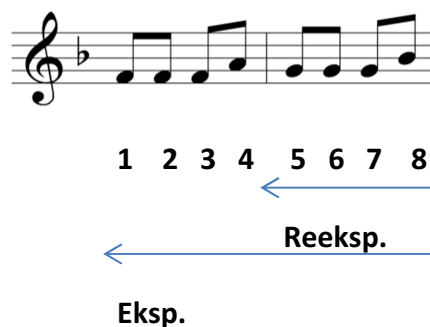
Hvad nu med den *femte tone*? Umiddelbart vil vi nok sige, at den jo bare er begyndelsen på det næste lille 1-taktsmodul, men strengt taget er det ikke noget, vi ved endnu – i hvert fald ikke, hvis tonerne spilles således, at der ikke markeres nogen taktart! Vi begynder måske at få en anelse om det, når vi hører den *sjette tone*, og vi bekræftes i dette, når vi høre den *syvende*, men endelig vished har vi ikke, før vi har hørt den *ottende*. Nu og først nu har der dannet sig

et tidsligt *mønster*, som vi har betegnet eksponering (Eksp.) og reeksponering (Reeksp.):



Eks. 9

Mellem disse to begivenheder hersker der nu den ejendommelige sammenhæng, at **Reeksp.** nok er en (sekvenseret) reeksponering af **Eksp.**, men samtidig en forudsætning for at **Eksp.** overhovedet kan være en selvstændig eksponerende begivenhed. Sagt lidt anderledes: **Eksp.** er ikke nogen afsluttet begivenhed før **Reeksp.** ved at reeksponere den, har afsluttet den som sådan. Det er – i dette tilfælde – reeksponeringen, der *med tilbagevirkende kraft* kreerer den eksponering, som den selv reeksponerer! Vi skal strengt taget helt hen til og med tone 8, før vi er klare over, at vi har oplevet de to begivenheder, vi nu kan kalde **Eksp.** og **Reeksp.**:



Eks. 10

For at tydeliggøre dette fænomen, som er vigtigt for en præcis forståelse af musikkens formbegreb, kan det belyses med et eksempel, hvor tonerne 5-6-7-8 ikke umiddelbart foretager denne reeksponering, og tonerne 1-2-3-4 derfor heller ikke foretager nogen eksponering.



Eks. 11

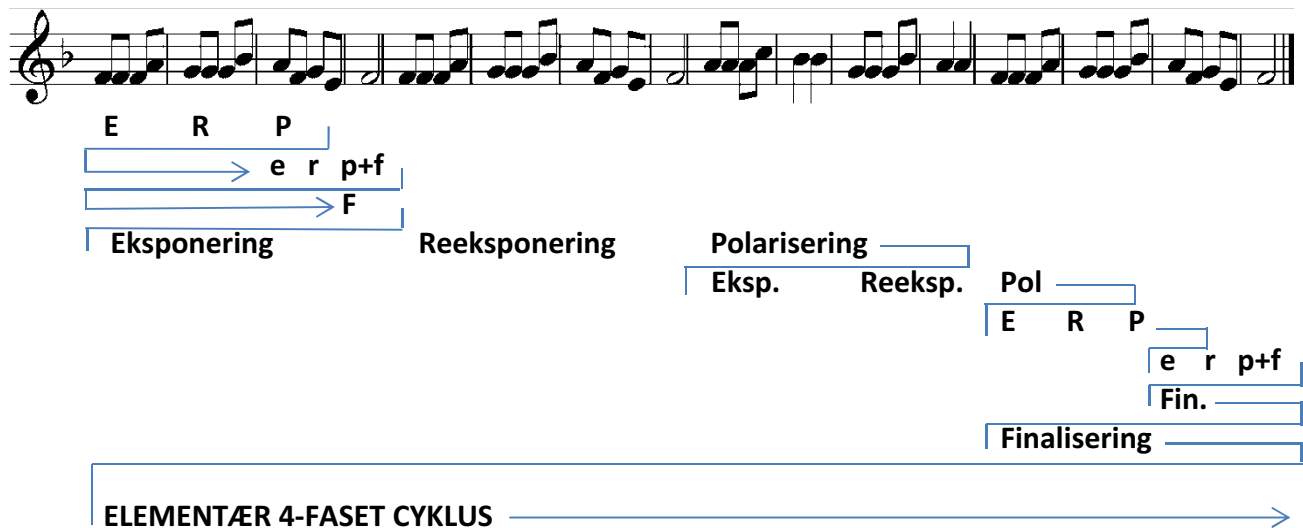
Lad det være sagt med det samme, at det normalt ikke nødvendigt at beskæftige sig indgående med disse subtile detaljer, når man analyserer musik, men det er vigtig at "have dem i baghovedet", fordi de faktisk er betydningsfulde for mange af analysens vigtige problemer. Den lille diskussion af eksemplerne 9 og 10 afslører en af de virkelig grove fejl i konventionel statistisk musikanalyse, nemlig tendensen til at "kigge i facitlisten" ved at udfolde hele musikværket som et færdigt bygningsværk og *kigge* frem og tilbage efter mønstre, i stedet for at respektere *lytningens* retning.

Men tilbage til *Lille Lise*: Det er tydeligt, at melodien tredje takt formidler en nedbrydningsproces af de første to takter til $\frac{1}{2}$ -taktmoduler. Det er også tydeligt, at t. 3 i melodisk henseende polariserer t. 1-2. Det er ligeledes temmelig klart, at todelingen af t. 3 har en vis karakter af eksponering (**E**) og reeksponering, (**R**) som polariseres og finaliseres i halvnoden i t. 4 (jf. analysen under "Fra det store til det små"):



Eks. 12

Hele analysen kan nu sammenfattes således:



Eks. 13

Det er meget vigtigt at følge pilene og læse analysen linje for linje oppefra og ned, ligesom man læser en tekst (følg typografien). Når en linje er færdig og blikket søger *tilbage til* begyndelsen af den næste linje, symboliserer denne bevægelse *bevidsthedens tilbagesøgende og -fortolkende karakter*. Pilene tilstræber at give et billede af bevidsthedens erindrende, fortolkende og projicerende bevægelse fra nutid, via fortid til fremtid. For noget af det, der kendetegner musikoplevelsen er netop disse successive erindrende fortolkninger af fortiden, hvoraf fremtiden projiceres i nu'et. Det nærværende øjeblik i musikken kan med et udtryk af Per Nørgård karakteriseres som brændpunktet mellem fortid og fremtid. Og – som tidligere nævnt – består oplevelsen af musikkens ”tönend bewegte Formen” netop i begribelsen af den indre logik, der binder tonerne sammen, og som betinger det velkendte fænomen, at man umiddelbart kan synge med på en standard-melodi, selvom man ikke kender den i forvejen.

Hele dette spil mellem lytningen i den fysiske tid, fortolkningen af det aflyttede i den indre tidsbevidsthed osv. fremgår af Eksempel 13, hvor det skulle være nogenlunde tydeligt, hvorledes erindrungen griber tilbage og

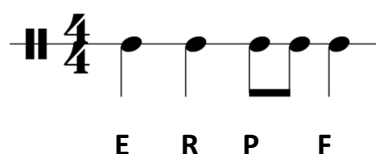
forvandler fortiden til statiske tidsbilleder, af hvilke fremtiden projekteres ved udlægning af ”spor”.

Denne fortolkning af fortiden som *statisk erindret tidsbillede* finder principielt sted i de momenter, hvor en fase er gennemløbet og afsluttet og dermed fremstår som en helhed. Dette finder sted på alle planer. Når et musikstykke er færdigt og afrundet, er *alt* det, der høres til sidst i finaliseringsfase.

Analysen anskueliggør også, hvorledes musik er en tilblivelsesproces, hvor ”formen” gradvist opstår, og ikke er noget færdigt foreliggende. Sammenlignet med arkitekturen, som musikken i visse henseender er nært beslægtet med, så svarer musikoplevelsen mere til iagttagelsen af bygnings-processen end til studiet af den færdige bygning. Analysen afdækker tillige forskelligheden mellem t. 1-4 og t. 13-16, som består i de to perioders forskellige genese, som ikke forsvinder i den fysiske lighed mellem perioderne, men tværtimod er til stede som kvalitative egenskaber: T. 1-4 er i *eksponeringsfase*, mens t. 13-16 er i *finaliseringsfase*, hvilket er langt vigtigere, end at de to formafsnit er melodisk og akustisk identiske.

Lad det være understreget, at det ikke altid er nødvendigt at gå så detaljeret til værks, når man analyserer, men at det meget klogt og lærerigt at gøre det engang imellem og især i musikværker, der rummer vanskelige og egenartede formstrukturer. Det skal vi senere se eksempler på.

Den udviklingsproces, der her er beskrevet, kalder jeg *Den elementære 4-fasede cyklus*. I sin mest elementære skikkelse høres den elementære 4-fasede cyklus i en rytme, der er så udbredt, at man kan betragte den som en musikalsk arketype:



Eks. 14

Andre småtterier

Den gennemgåede arketyperiske struktur er så hyppigt forekommende, at den nærmest springer i øjnene ved ethvert opslag i en almindelig sangbog som *555 Sange*. Ofte forekommer der dog forskellige større eller mindre variationer eller – om man vil – ”uregelmæssigheder”, der – uden at bryde med det 4-fasede cykliske princip – modificerer det i større eller mindre grad. Det skal vi høre nærmere i nogle eksempler.

Aflyttet på det storformale plan er det tydeligt, at *Visen om Tordenskjold* danner et 4-faset cyklisk forløb af stor lighed med *Lille Lise*:



Eks. 15

Men for det første er reeksponeringen ikke en nøjagtig gentagelse af eksponeringen, men en tert-transponering af denne; som melodisk udsagn betragtet er den dog i bund og grund ”det samme”, bare sagt på en lidt anden måde – lidt mere insisterende, om man vil.

Ændringer af denne art er almindeligt forekommende, hvilket rejser et bemærkelsesværdigt spørgsmål: Hvor meget kan en reeksponering afvige fra en eksponering uden helt at miste sin karakter af reeksponering? Dette spørgsmål kan ikke besvares generelt, men kun konkret fra tilfælde til tilfælde. Erfaringsmæssigt viser det sig dog, at afvigelser i ”fysisk lighed” kan være betragtelige, uden at den reeksponerende karakter går fløjten.

En anden forskel på *Lille Lise* og *Visen om Tordenskjold* forekommer i polariseringsfasen, hvor der i *Visen om Tordenskjold* er en meget tydelig 4-faset cyklisk tendens, som slet ikke kunne spores i *Lille Lise*:



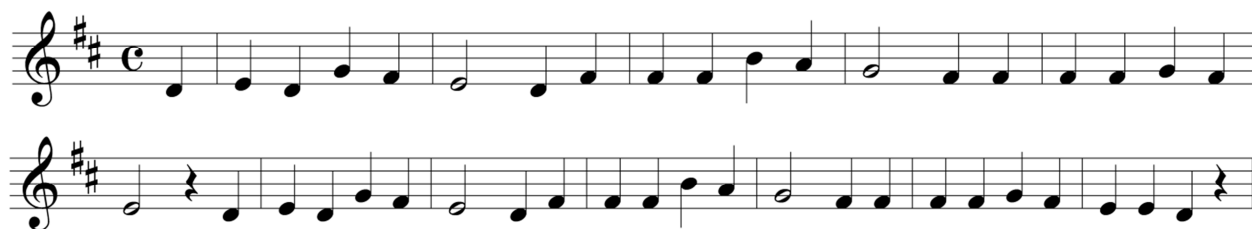
Eksponering Reeksponering Polarisering Finalisering
E R P F

Eks. 16

Konsekvensen af dette er, at polariseringsfasen virker en smule afrundet eller afsluttende, hvilket i betydelig grad forstærker den efterfølgende finaliserings karakter af gen-optagelse (reprise!) af visens begyndelse. Sagt lidt anderledes: Hvis det var forkert at kalde *Lille Lise* en AABA-form, er dette ”knap så forkert” i *Visen om Tordenskjold* (hvilket dog ikke skal opfattes som en opfordring til at vende tilbage til de statiske formbegreber).

Der kan gives mange eksempler på, at polariseringsfasen svæver et eller andet sted imellem at være todelt som i *Lille Lise* eller 4-faset cyklisk som i *Visen om Tordenskjold*. Derpå skal vi senere høre et eksempel fra børnesangen *Pjerrot sa'e til Månen*, men først skal vi høre et eksempel, hvor komponisten har valgt at drage en vidtgående konsekvens af, at hans melodi har en 4-faset cyklisk polariseringsfase:

J. A. P. Schulz: *Sig Månen langsomt hæver*



Eks. 17

Som nedenstående analyser viser, er det tydeligt, at polariseringsfasen i t. 5-6 er 4-faset cyklisk ligesom i *Visen om Tordenskjold*. Men i *Sig Månen langsomt hæver* drager komponisten nu den konsekvens, at han lader polariseringen

fungere som en foreløbig afslutning (med halvslutning) – en mulighed, der netop er betinget af, at polariseringsfasen har det lille finaliserende aspekt i t. 6:

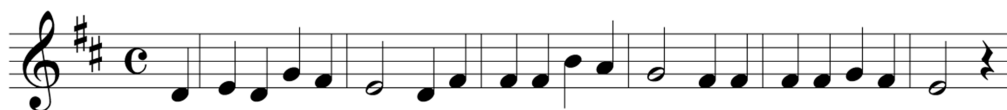


A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The staff ends with a fermata over the final note. Below the staff, the following labels are centered under their respective measures: 'Eksponerering' (measures 1-4), 'Reeksponerering' (measures 5-6), and 'Polarisering' (measures 7-8). Under 'Polarisering', the letters 'E R P + F' are written.

Eksponerering Reeksponerering Polarisering
E R P + F

Eks. 18

Man kan sige det på den måde, at t. 5-6 er polariserende, *mens de høres*, hvorimod de er finaliserende, når de efterfølgende *ér hørt*, og dermed *erindres*. Dette kan analytisk beskrives som nedenfor, hvilket viser, at et formled kan have en dobbelt funktion som følge af dets forskellighed i oplevelse og erindring:



A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The staff ends with a fermata over the final note. Below the staff, the following labels are centered under their respective measures: 'Eksponerering' (measures 1-4), 'Reeksponerering' (measures 5-6), and 'Polarisering' (measures 7-8). Under 'Polarisering', the letters 'E R P + F' are written. A blue bracket is drawn below 'E R P + F' and labeled 'Finalisering'.

Eksponerering Reeksponerering Polarisering
E R P + F
Finalisering

Eks. 19

Såfremt der ikke følger noget umiddelbart efter, kan man stille sig tilfreds med, at den lille finalisering ved **F** fungerer som en egentlig finaliseringfase. Det vil man ikke kunne på det tilsvarende sted i *Lille Lise*.

Men ikke desto mindre kan forløbet i Eksempel 18 godt virke en smule – i bogstaveligste forstand – afstumpet, som om der faktisk er tale om et utidigt afbrudt 4-faset forløb, og at der altså i en vis forstand ”mangler noget”. Dette fremgår af, at man snildt kan tilkomponere en ”manglende” finalisering, som eventuelt kunne lyde sådan:



Eks. 20

Disse betragtninger skal selvfølgelig på ingen måde opfattes som nogen kritik af melodien, men snarere som en henledning af opmærksomheden på en udtrykskvalitet: Dette, at der så at sige ”mangler noget” formidler netop en vis fornemmelse af *savn* og en deraf følgende *særlig melankoli*.

I t. 7-8 vælger komponisten imidlertid at gribe tilbage til melodien fra eksponeringen i t. 1-2, som på ingen måde virker finaliserende, men tværtimod gen-optagende af noget bekendt fra fortiden, og dermed reeksponerende på overordnet formplan.



Eks. 21

Man kan også sige det på den måde, at der med t. 7-8 udlægges et *spor* – eller en antydning af noget forventeligt – som i større eller mindre grad kan følges eller indfries. I dette tilfælde har komponisten tilmed valgt at følge det udlagte spor ganske nøje helt frem til melodians afslutning med helslutning.

I børnesangen *Pjerrot sa'e til Månen* gør andre bemærkelsesværdige forhold sig gældende.

Pierrot sa'e til Månen

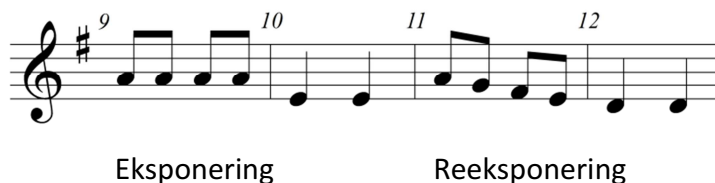


Eks. 22

Det kan indledningsvist konstateres, at melodien polariseringsfase i t. 9-11 har en relativt 4-faset cyklisk struktur af lignende type, som vi hørte i *Visen om Tordenskjold* – ”relativt 4-faset”, idet takterne også kan opfattes som en ”normal” 2-delt polariseringsfase som i *Lille Lise*.

Denne betragtning fortæller meget om, hvor stor betydning selv de mindste detaljer kan have for en strukturel helhed. For at belyse dette, vises i Eksempel 23 og 24 nogle eksempler på, hvorledes beskedne rytmiske og melodiske forandringer kan medføre betragtelige ændringer i den formmæssige oplevelse af melodien.

I Eksempel 23 høres, hvorledes en såre beskeden rytmisk ændring af takt 12 kan fremme oplevelsen af de fire takter som en ”normal” 2-delt polariseringsfase:



Eks. 23

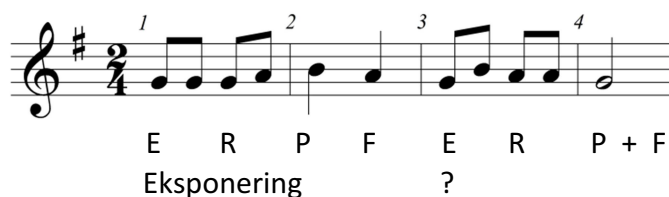
I Eksempel 24 vises en rytmisk variant af de samme takter, men som fremmer en opfattelse af en 4-faset cyklisk struktur:



Eks. 24

Det er imidlertid et andet aspekt af melodien *Pjerrot sa'e til Månen*, der først og fremmest skal belyses nærmere, nemlig et specielt forhold i de første fire takter.

Det er åbenlyst, at t. 1-2 er en lille 4-faset cyklus og at t. 3-4 også er det. Men det er også tydeligt, at t. 3-4 ikke reeksponerer t. 1-2, men at de to cykler forbinder sig med hinanden på en anden måde:



Eks. 25

I klassisk formlære vil man sige, at de to cykler er en *forsætning* og en *eftersætning*, som tilsammen danner en *afrundet periode*. Der er bestemt heller ingen grund til at forkaste disse klassiske begreber, men der kan være grund til at supplere dem med betragtninger fra nærværende teoridannelse. Her udgør de fire takter klart en cyklisk helhed, som dog først er tydelig, ”når det hele er forbi” – oplevet under deres forløb er de fire takter klart nok en to-hed! Selvom det måske umiddelbart kan lyde lidt ”spekulativt”, vil jeg endda hævde, at de fire takter *retroauditivt* udgør en 4-faset cyklus, konstitueret på følgende måde:



1 2 3 4

E R P F

Eksponering ? E R P + F

Eksp. Reeksp. Pol. Fin.

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of four measures. Measure 1: quarter notes E4, F4, G4. Measure 2: quarter notes A4, B4. Measure 3: quarter notes C5, B4. Measure 4: quarter notes A4, G4. Above the staff, the numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above the first four notes. Below the staff, the letters E, R, P, and F are aligned with the notes in measures 1, 2, 3, and 4 respectively. A second line of text below that reads 'Eksponering ? E R P + F', with a blue bracket underlining the entire line. A third line of text below that reads 'Eksp. Reeksp. Pol. Fin.', with a blue bracket underlining the entire line.

Eks. 26

Dette kræver en forklaring: T. 3-4 danner en cyklisk helhed, som er så forskellig fra t. 1-2, at den ikke reeksponerer disse. Men *retroauditivt* gør t. 3-4 noget andet ved t. 1-2 – de aktiverer så at sige en *latent* spaltning – eller 2-delning – i t. 1-2, som vi ikke var opmærksomme på, mens vi hørte dem, men som er plausibel, når vi erindrer dem i den *postkontekst*, de har netop fået ved t. 3-4.

En sådan tilbagevirkende effekt ville ikke gøre sig gældende, hvis t. 3-4 havde lydt sådan som i Eksempel 27; i dette tilfælde bekræfter t. 3-4 tværtimod den opfattelse, vi havde af t. 1-2 mens vi hørte dem:



1 2 3 4

Eksponering Reeksponering

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of four measures. Measure 1: quarter notes E4, F4, G4. Measure 2: quarter notes A4, B4. Measure 3: quarter notes C5, B4. Measure 4: quarter notes A4, G4. Above the staff, the numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above the first four notes. Below the staff, the text 'Eksponering' is centered under measures 1-2, and 'Reeksponering' is centered under measures 3-4.

Eks. 27

Disse udredninger fortæller forhåbentlig en del om, hvor komplekst et fænomen, musikalsk form er, og at det derfor ikke kan begribes med forenklede ”det-ligner-” og ”det ligner-ikke-klodser”, som dem, der benyttes i statisk ABA-analyse.

Det formfænomen, der her er gjort rede for, begyndende med Eksempel 25, har finder vi også i rytmen nedenfor, hvor den sidste takts helhedskarakter understreges kraftigt af synkopen, som ”overlapper” det tidspunkt, hvor takten

kunne have været delt i to. Man kan også sige det på den måde, at forskelligheden af t. 2 i relation til t. 1 fremmer *retroauditivt* dennes latente 2-delning:

E R P F
Eksponering ? E R P F
Eksp. Reeks Pol. Fin.
EKSPONERING →

Eks. 28

Med de begreber og metoder, der her er introduceret, vil man kunne afdække adskillige underfundige raffineringer i melodier, der for en overfladisk betragtning er ens, men som ved nærmere studium kan være ganske spidsfindige.

Til gengæld skal vi slutte med at studere en melodi, hvis formstruktur vanskelig lader sig afdække meningsfuldt med statiske ABA-begreber. Det drejer sig om L. M. Lindemans melodi til Bjørnstjerne Bjørnsons *Jeg vælger mig April*.

E R P+F
Forsætning Eftersætning/
Eksponering Reeksponering
Polarisering Finalisering Nachwelle

Eks. 29

Det bemærkelsesværdige ved dette formforløb er først og fremmest begivenhederne i t. 3-4 (med optakt), som tydeligvis er eftersætning til t. 1-2, men også – og lige så tydeligt – eksponerende forsætning til t. 5-6. Derved udvikler der sig en komplet cyklus fra optakten til t. 3 til og med tredje ottendedelsnode i t. 11 – altså ikke helt fra begyndelsen! Når denne alligevel ikke virker helt afsluttende, skyldes det naturligvis tonaliteten – altså at der i t. 11 sluttes i dominant-tonearten, A-dur. Forløbet frem til t. 11 er formmæssigt afsluttet, men tonalt uafsluttet. Dette rådes der bod på i de afsluttende to takter, som jeg betegner med et begreb fra Rudolf von Tobels dynamiske formkoncept (Tobel, 1935). Udover dette henledes opmærksomheden på, at det faktisk også er nærliggende at opleve finaliseringen fra t. 9 (med optakt) som en forsætning, hvortil *Nachwellen* er eftersætning!

De formmæssige finurligheder, der her er gjort rede for, giver anledning til en række overordnede æstetiske og fænomenologiske betragtninger, som det i denne fremstilling vil føre for vidt at behandle nærmere. Men hvis musikkens kunst handler om at skabe spændende og egenartede tidsoplevelser, så må de melodier, der her er omtalt, betragtes som *gode melodier*, fordi de på én gang følger og anfægter nogle af de basale love for musikalsk komposition

Nachwelle

Til den hermed præsenterede analyse-metodik vil en eller anden nok indvende, at ”det jo bare er læren om den klassiske 4-takts-symmetri i ny indpakning”. Metoden er ganske vist også fuldt dækkende for wienerklassisk stil, men den giver også succesfulde resultater i både ældre og yngre stilarter. I den gamle musik skal man nærmest tilbage til den gregorianske sang, før systemet må melde pas, og i nyere tid skal man frem til Stravinskij og Schönberg. Og selv i de tilfælde, hvor analysemetoden bryder sammen, fortæller selve sammenbruddet dog også noget om den musik, der søges forstået analytisk, nemlig at den afviger fra de normer, der gennem århundreder har sat sig igennem i den europæiske musikkultur. Dette gælder eksempelvis Stravinskij's neoklassicisme, der på mange måder gebærder sig, som var den wienerklassik,

samtidig med at dens mange undtagelser og uregelmæssigheder ofte dominerer over det regelrette. Heri ligger der også en erkendelse af den pågældende musiks egenart.

Metoden er på ingen måde begrænset til de små former, vi her har studeret. Tværtimod kan de cykliske analyser kaste kraftigt lys over mange formproblemer, som hidtil har været dårligt belyst. Særlig interessant kan det være at applicere metoden på værker, der har været grundigt behandlet med traditionelle metoder, herunder i særlig grad Bachs fugaer, om hvilke der jo foreligger omfattende analytisk litteratur.

Metoden har været under udvikling siden 1980'erne, men jorden havde været gødet helt siden min studietid, hvor jeg nærede en spontan mistanke om, at ABA-jargonen gav stene for brød.

Diether de la Mottes *Musikalische Analyse* var dengang en stor inspiration, fordi forfatteren gik så udogmatisk til værks. I dag vil jeg nok finde bogen noget ”rapsodisk” i sin mangel på egentlig metode.

Formdynamikerne Ernst Kurth (*Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts og Bruckner*), Rudolf von Tobel (*Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*) og Boris Assafiew (*Die musikalische Form als Prozeß*) er alle ganske inspirerende, men uhyre vanskelige at omsætte i en egentlig almengyldig metode.

Den amerikanske musikvidenskabsmand Jan La Rue (*Guidelines for Style Analysis*) taler – meget sympatisk – ikke om musikkens *form*, men konsekvent om *growth*, dvs. vækst eller udvikling, og om *the growth process*, altså vækstprocessen eller udviklingsprocessen, uden dog at specificere konkret, hvorledes denne vækstproces finder sted.

Mere kontante forsøg på at skabe en egentlig analysemetode er Leonard B. Meyers *Emotion and Meaning in Music* samt Grosvenor Cooper & Leonard B. Meyers *The rhythmic Structure of Music*, som begge har været store inspirationskilder til nærværende fremstilling. Begge arbejder systematisk, dynamisk og hierarkisk, således at hver eneste takt, ja, hver eneste tone, tildeles sin præcise funktion i musikværkets struktur.

Det samme gælder 1. del af Lars Bisgaards artikel *Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag*, som faktisk gav det afgørende skub til udviklingen af den

analysemetode, der her er præsenteret. Bisgaard opererer med begreberne *eksposition*, *reeksposition*, *polarisering* og *regeneration*, men synes at være så optaget af åbne, uendelige hierarkiske former, at der mangler et gennemarbejdet begreb om musikstykkets afsluttende fase.

Derfor – og af flere andre grunde – betragter jeg den metode, der her er præsenteret, som en nødvendig forbedring af Lars Bisgaards, idet jeg dog også vedkender mig både arv og gæld til hans uhyre inspirerende betragtninger.

Nok så vigtig som de nævnte musikteoretiske værker er dog beskæftigelsen med tidsbegrebets filosofi, der både omfatter begreber og sondringer som *oplevet tid* og *fysisk tid*, *erindret tid* og *levet tid*, *statisk tid* og *dynamisk tid*. En særlig vigtig inspirationskilde har været Edmund Husserls fænomenologiske betragtninger om tidsfænomenet, selvom hans komplicerede begreber – eksempelvis om *protention* og *retention* – slet ikke er nævnt i denne fremstilling.

Bag denne lille introduktion skjuler sig et omfattende, endnu upubliceret manuskript, der omfatter såvel dybdeborende analyser af nærmest mikroskopiske finurligheder som detaljerede analyser af fugaer, sonater, kammermusikværker og symfonier.

LITTERATUR

- Assafjew, Boris: *Die musikalische Form als Prozeß*. Berlin 1976
- Bisgaard, Lars: "Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag", *Dansk Årbog for Musikforskning XVI*. København 1985
- Cooper, Grosvenor and Leonard B. Meyer: *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago 1960
- Fredens, Kirsten og Elsebeth Kirk: *Musikalsk læring*. København 2001
- Husserl, Edmund: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Hamburg 2013
- Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bern 1956
- Kurth, Ernst: *Musikpsychologie*. Berlin 1931
- Meyer, Leonard B.: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago 1970
- Motte, Diether de la: *Musikalische Analyse*. Kassel 1968
- Nørgård, Per: "Hierarchic Genesis. Steps Towards a Natural Musical Theory", *Dansk Årbog for Musikforskning IX*, København 1978
- Robberegts, Ludovic: *Edmund Husserl. Eine Einführung in seine Phänomenologie*. Hamburg, 1967
- Rothstein, William: *Rhythm in tonal Music*. New York 1989
- Rue, Jan la: *Guidelines for Style Analysis*. New York 1970
- Tobel, Rudolf von: *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*. Bern 1935
- Wang, Peter: "Formproblemet i Bachs fugaer", *Col Legno II*. Aalborg 1993
- Wang, Peter: "Tristanforspillet form, tonalitet og indhold", *Col Legno I*. Aalborg 1992

Om forfatteren:

Peter Wang (f. 1943) er tidligere docent i musikteoretiske fag ved Nordjysk Musikkonservatorium, hvor han i 1973-78 tillige var rektor. Udover lærebogen *Elementær Funktionsharmonik* og afhandlingen *Affinitet og Tonalitet* har han skrevet et stort antal artikler til bl.a. *Den store dansk Encyklopædi* og *Gads Musikleksikon*. Siden 2012 har han været redaktør for operabladet *Ascolta*.

PubliMus

Skriftserie fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole
Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek

PubliMus bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole og Syddansk Universitet, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på skriftlig og elektronisk publikation.

Alle numre af skriftserien kan afhentes eller rekvireres gratis på fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole, så længe oplaget rækker.

Elektroniske udgaver af *PUFF/PubliMus* kan hentes på adressen:
<http://www.smks.dk/udgivelser/skriftserier/>

Indtil februar 2010 blev *PubliMus* udgivet af Vestjysk Musikkonservatorium under navnet *PUFF*.

PubliMus støttes af Firmaet Juhl-Sørensen · tlf. 70131744 · www.piano.dk
I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF/PubliMus* rekvireres:

1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Musikkonservatorierne er skabt ind i en anden tid end vor og har et langt stykke vej fået lov til at leve med kraften fra denne undfangelse. I det nye årtusinde er vor tilgang til musik og til uddannelse dog ændret så meget, at konservatorieverdenen bør formulere et bud på, hvilke værdier den vil satse på, og hvorledes disse ideer kan levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning. Ugler i musen tager sig for at kridte nogle tanker op og henvise til, hvordan man kan formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. *Fredrik Søegaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. *Carl Erik Kühl*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

Tonespace er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

Inden for de seneste årtier er interessen for lydkunst (sound art) stadig vokset, både hvad angår publikum, museer, samlere, gallerier og offentlige kunstbestillinger. Mængden af lydkunstinstitutioner i det offentlige rum vokser i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vores auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini, på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument. Dette belyses ved en sammenlignende analyse af Franz Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og Gustav Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen*.

9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Artiklen præsenterer historien om et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet: *Tværsnit i Musikken*, men historien rummer andet og mere end 'blot' erfaringerne fra et konkret case study fra gymnasieverdenen. Gennem overvejelserne omkring projektet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Musikgenren *Liederabend* udvikler sig på basis af Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* i løbet af 1800-tallet fra sublim privatkunst til en seriøs offentlig koncertgenre med skiftende hensyn til en eventuel handling i tekstforlægget. Schumann-eleven Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade rækken af sange afspejle nogen sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnstenen i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. *Ole Kühn*: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det *ikoner*, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, *Motown* og *Bebop* antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. *Bendt Viinholt*: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastorale'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommeligt skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. *Leif Ludwig Albertsen*: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hvor det synges af en ung pige, Mignon. Hun er en gådefuld skikkelse, der drager omkring og synger anelsesfulde sange. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. *Johan Bender*: Niensens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Niensens tid, liv og personlighed.

19-10. *Mads Bille*: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. *Finn Jespersen*: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk *Carmina Burana* er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. *Orla Vinther*: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. *Søren Ryge Petersen*: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. *Jørgen Erichsen*: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjtens Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. *Karl Aage Rasmussen*: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. *Thomas Vilhelm* og *Per Wium*: Frank Zappa

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. *Henrik Nebelong*: Wagners parallelle tertser.

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs *Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008)* den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i *PubliMus* skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. *Manfred Eger*: Således talte Hanslick.

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

28-14. *Mogens Wenzel Andreasen*: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.

Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.

29-14. *Valdemar Lønsted*: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.

Er der en by, hvor jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter og musikforlæggere mere end alle andre byer har præget musiklivet, er det Wien. Historien om jøderne i "Musikbyen Wien" er lang og dramatisk. 1867 bragte jøderne i Østrig-Ungarn den forfatningssikrede frihed, de aldrig havde haft før, men omtrent 70 år senere er de stort set alle fordrevet af nazisterne. Hvordan gik det for sig?