

Form, logik og materiale!

Der er to spørgsmål, der trænger sig på i arbejdet med musikken fra sidste del af det tyvende århundrede og frem. Spørgsmålet om form og om den logik, der binder musikken sammen. Hvad skal man forstå ved de to begreber: **Form og musikalsk logik?**

På en måde er det jo enkelt nok: Form er det samlede – og samlende – indtryk af værkets forløb, og logikken det, der giver musikken mening. Problemet med begrebet ”mening” er blot, at det i musikalsk sammenhæng kan være temmelig diffust. At musikken giver mening kan også udtrykkes således, at lytteren *forstår* musikken. Men hvad er det, man forstår? Er det den logik, komponisten har komponeret efter, eller er det ens eget følelsesliv, der gennem musikken er blevet beriget med meningsgivende associationer? Er det sidste tilfældet vil forståelsen være primært intuitiv. En begrebsløs (=ubegribelig?) erkendelse. Er det første tilfældet er vi ude i et særtilfælde. For kendetegnet ved de sidste små hundrede års musik er netop skismaet mellem kompositionsprocessens logik og den klingende musiks logik.

Måske.

For måske er kompositionsprocessens logik forudsætningen for den klingende musiks logik.

Og omvendt:

Uanset at den klassiske musiks harmoniske logik formidles direkte i det klanglige forudsætter decifringen af denne logik en fortrolighed med det musikalske sprog. Jeg personligt har i min studietids håbefulde hørelæretimer altid haft meget svært ved auditivt at godtgøre denne logik. Jeg kunne høre, at musikken fungerede men ikke hvordan. Præcist som tilfældet er med den nyere musik.

I det følgende vil ”12 Mikroludier” Op. 13, af G. Kurtág fungere som eksempel på, hvorledes form og musikalsk logik kan etableres i nyere musik.

Et særligt træk ved disse 12 mikroludier er deres længde – eller mangel på samme. De tolv mikroludier er mellem én (!) og nitten takter lange. De fleste af dem omkring ti takter.

Så spørgsmålet er: Hvordan etableres en form i en så lille ramme? Eller: Hvad skal der egentlig til for at etablere en musikalsk form?

Selv beskriver Kurtág det musikalske forløb ved at sige, at nogle taler andre svarer.

Det kunne formuleres således, at et udsagn etableres, som derefter kommenteres. Imidlertid viser de 12 korte satser at disse kommentarer opfylder ganske særlige krav: De er relevante i forhold til grundudsagnet enten som videreudvikling eller som kontrast og etablerer ved satsens afslutning en form for *pointe*.

I undersøgelsen af hvad disse dyre ord rent konkret betyder, kommer vi også omkring et andet af de begreber, musiklitteraturen så nonchalant - og med rullende, vidende øjne - slynger ud:

Materialet!

Det musikalske materiale, der, behandlet på en særlig måde, kan udvise logik og danne en form.

12 Mikroludier

De tolv satser i mikroludierne grupperer for de flestes vedkommende parvis i beslægtede satstyper. Kun 5. og 6. sats synes at stå alene. 5. sats markerer med sin syngende diatoniske melodik en tydelig kontrast til alle de omgivende satser, mens den blokagtige 6. sats refererer til såvel 1./2.sats som 11./12 sats. Dens placering som midterste sats sammenkædes altså med en formal reference til begyndelse og slutning. Og begyndelse og slutning refererer også til hinanden. De satser, der ikke er

blokagtige, homofone, er bevægede meget udadvendte. 3./4. er i hurtigt tempo, som en slags presto. 7./8. har et scherzo-præg, og 9/10 er flagrende i deres karakter. Hver af de parvist sammenkædede satsers udfolder en beslægtet grundidé (materiale!) på forskellig vis.

Skulle disse iagttagelser samles til en formbeskrivelse, vil det eneste vi på nuværende tidspunkt kan fastlægge være ligheder og forskelle. Det første vi hører kaldes "A", og alt der ligner får samme betegnelse. Det der ikke ligner A er så B, og så fremdeles. Hvis vi inddeler musikken i grove kategorier : Homofon/ blokagtig, polyfon/ bevæget, diatonisk syngende, kan vi indledningsvis udkaste følgende forminddeling:

A – B – C – A' – B' – B'' – A''.

Men noget egentligt, ved vi strengt taget endnu ikke om musikken. Vi forsøger derfor at se nærmere på det første satspar. Ved denne analyse er det vigtigt at gøre sig klart hvad satsen "handler om". Hvad er forholdet mellem start og slutning. Er det hurtig eller langsom musik. Harmonifølger eller melodier? Dernæst vil vi forsøge at redegøre for de elementer, der er betydningsbærende i musikken. Hos Kurtág er det værd at undersøge hver en tone. I så korte former har alt en betydning. Vi vil lede efter systematikker af den ene eller anden art. Men kun enkle systematikker!! Er "systemerne" komplicerede, er vi på vildspor. Man kan undersøge toneforløb og harmonik for deres tematik og om de følger en skala eller er frit kromatiske. Undersøge hvor mange, og hvilke af den kromatiske skalas toner, der forekommer. Undersøge dynamikken, toneantal med videre.

1. og 2. sats

1. sats

Første tone i første sats er et dybt C. Næste hændelse er tilføjelsen af tonerne D, E og F, der danner et diatonisk cluster. Og hermed er i løbet af to takter en logik etableret. For ikke bare er tonerne D-E-F en opadgående diatonisk trinvis bevægelse i netop den toneart, C, som den indledende bastone satte an. Alle toner ligger med samme interval imellem sig, nemlig en none. Akkorden rummer i sig selv en opfatteligt (i hvert fald visuelt) systematik. Spørgsmålet er nu, hvorledes denne systematik videreføres. Vi må - for nu at følge Kurtágs beskrivelse - spørge: "Hvad svarer de andre?" Og ikke mindst: "Hvordan slutter det?"

Det sidste først.

Eks.1)

1 12 mikroludier

Udfyldningen af det kromatiske felt foregår ad to linier: en stigende og en faldende

[♩ = 20] Diatonisk cluster fra C-F

stigende linie

stigende sekunder

faldende linie fra C

Kromatisk cluster fra E♭ til Gis. Tonerne C-H ligger uden for dette kromatiske felt.

The image shows a musical score for the first movement, consisting of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is annotated with various musical concepts and dynamics. A large number '1' is placed at the beginning, followed by the text '12 mikroludier'. Above the staves, there are annotations: 'Udfyldningen af det kromatiske felt foregår ad to linier: en stigende og en faldende' (The filling of the chromatic field proceeds in two lines: one ascending and one descending), '[♩ = 20] Diatonisk cluster fra C-F' (Diatonic cluster from C-F), 'stigende linie' (ascending line), 'stigende sekunder' (ascending seconds), and 'faldende linie fra C' (descending line from C). Dynamics are marked as 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianissimissimo). The score shows a diatonic cluster of C, D, E, F in the first two measures, followed by a chromatic line. The final measure shows a chromatic cluster from E♭ to Gis, with notes C and H marked as being outside this cluster.

Som det fremgår af ovenstående gengivelse af 1. sats, slutes med en akkord, der er lidt anderledes i sin struktur end første akkord. Først og fremmest kan vi se, at hvor første akkord bestod af enkelttoner, består denne af dobbeltgreb. Der er altså flere toner i akkorden. En bevægelse fra en fire-tonig akkord mod en ottetonig akkord kan i sig selv betegnes som en forståelig bevægelse. Altså udtryk for musikalsk logik. Sidste akkord er dog ikke kun speciel ved at indeholde otte toner. Den indeholder også et melodisk kvintspring. Med flageolettoner. D.v.s. sidste akkord bringer satsens åbningsidé (en akkord) i en ny udlægning, samtidig med at den bringer det, som ikke synes at have været før: En melodisk kvintbevægelse i flageolettoner. Dette kan man betegne som satsens pointe. Og den er altså dobbelt: Dels fuldendes det igangsatte, dels peges mod noget andet. Ser vi på afslutnings akkorden igen er der et andet nok så slående træk, der adskiller den fra første akkord. Denne sidste akkord er ikke dannet efter samme systematik som første. I stedet for en regelmæssig fordeling af tonerne (f.eks. alle i noneafstand fra hinanden) ses fire forskellige intervaller i dobbeltgreb (sekund, tert, kvint og duodecim). Og disse udgør tilsammen nu et kromatisk og ikke et diatonisk cluster. Bevægelsen fra første til sidste akkord er altså ikke bare en bevægelse fra fire-tonighed til otte-tonighed, men også fra diatonik til kromatik. Dertil kommer slutakkordens forskellige dobbeltgreb, der fremstår som en tiltagende individualisering i forhold til den indledende akkords homogenitet. Alt dette er træk, der kan fremhæves som udtryk for systematik, som måder at forlene musik med en mening.

Næste trin er nu, at undersøge, hvorledes Kurtag forvandler det indledende diatoniske cluster til dette afsluttende kromatiske.

For at kunne sige andet, end at ”der kommer lidt flere toner på undervejs”, undersøges hver enkelt stemmes forløb.

VI. I er hurtigt overskuet. Den bevæger sig fra F til Eb og slutter med begge toner i et dobbeltgreb. Bevægelsen er diatonisk og slutakkorden kan netop udlægges som tegn på ”musikalsk logik”. De to toner, violinen har bevæget sig over fastholdes begge i slutklangen, som en opsummering af stemmens historie. Toneskiftet fremhæves ved crescendo.

VI. II bevæger sig også diatonisk, om end i en anden diatonik end VI. I. En stigende bevægelse over tre store sekunder, fra E til Gis. Og slutklangen er da netop dette ramme interval: E-Gis. Også her fremhæves hvert toneskift, således at den melodiske bevægelse danner et oplevelsesmæssigt fokuspunkt i satsen.

VIa. har en dobbelt bevægelse. Dels finder vi en sekundvis stigende bevægelse: D-E-Fis, hvor første sekund er udlagt som none, og dels forefindes bevægelsen Ais-A-H, hvor igen den diatoniske stigende sekund fremhæves. Slutklangen opsummerer de to linjers endemål, H og Fis.

Vc. er ikke så melodisk profileret, men derimod harmonisk éntydig. C-G-C = Tonika – dominant – tonika. Et billede af den dur-mol-tonale musiks grundlæggende logik. ”Dominantakkorden” optræder endda som en toklang idet akkordens kvint er medtaget. Som tilfældet er med de andre stemmer afspejles dette forløb i slutakkorden: C i bas, G-D som melodisk bevægelse.

Samlet kan vi se, at satsen er komponeret som et fletværk af forskellige diatoniske forløb, der i sidste akkord psummeres. Tilsammen danner de forskellige diatonikker et kromatisk felt. Den indledende klangs løfte om diatonik indfries og relativeres på én og samme tid. Diatonikken fastholdes, men på en måde, der tillader en harmonisk udvikling mod kromatik.

I kromatisk musik er det altid nærliggende at undersøge, hvorvidt hele det kromatiske felt er repræsenteret og om der skulle være en systematik for indførelse af nye toner.

Egentlig burde spørgsmålet om systematik allerede være besvaret ved beskrivelsen af de fire diatoniske forløb. Men der er faktisk en yderligere systematik. Ud fra startakkordens rammeinterval (C-F) udgår to kromatiske linier, en stigende og en faldende.

Fra F kan ses en stigende linie, således at forstå, at tonen G f.eks. ikke indtræder før der har været et Fis (se pilene i eks. 1).

Fra C udgår en faldende linie, som dog i første omgang springer H over og bevæger sig direkte til Ais-A og på tonen Gis mødes den med den stigende linjes toner.

Til gengæld for H's udeladelse i den kromatiske linjeføring indtager denne tone sammen med C en særstatus i den afsluttende akkord: Tonerne C-H ligger udenfor det kromatiske cluster fra E-Gis som udgøres af akkordens øvrige toner.

I løbet af satsen optræder elleve af de tolv kromatiske toner.
Der er intet Cis.

2. sats

Eks.2) **2**

The musical score for the second movement is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It is in 4/4 time with a tempo of 60-80. The key signature is one sharp (F#). The score begins with a C major chord. The Violoncello part starts with a deep C note, marked 'pp'. The Violin I part has a 'sul pont.' marking. The Viola part has a 'ppp' marking. The Violin II part has a 'pp' marking. The score includes various performance instructions like 'pizz.', 'arco', 'espr.', and 'sul pont.'.

Ligesom første sats åbner også 2. sats med en enkelt tone: Et dybt Cis. Den eneste tone, der ikke forekom i første sats. Tonen. Som en klanglig variation spilles den ny tremoleret, - og af bratschen. Modsat første sats ligger dette cis fast hele satsen igennem, og forlener hermed satsen med en gennemgående enhedsskabende lyd.

Med Cis som åbningstone antydes en systematik for den tonale disposition af de 12 satser, som selvfølgelig må undersøges. Hvis 1. sats starter fra C og 2. fra Cis vil det være "logisk" (igen: musikalsk logik) om 3. starter fra D etc.. Og det synes så meget desto mere indlysende eftersom værket indeholder netop 12 staser, én for hver tone.

Denne mulige logik vil i og for sig være indfriet om blot alle satser har hver deres starttone, om end de ikke indtræder i kromatisk rækkefølge.

Denne systematik undersøges senere.

Derudover er der en instrumental bevægelse, som også kunne være led i en systematik. Først cellosolo, så bratsch-solo. Det vil være oplagt at lede efter Vl. II og Vl. I solo-åbninger.

Men åbningstonen er ikke den eneste forbindelse med 1. sats. Den nye bevægelse fra 1. sats, kvintspring med flageolettoner, er den melodiske bevægelse (også: det melodiske *materiale*), der i faldende og stigende bevægelse er det første, der høres efter åbningstonen. Herved får 2. sats karakter af en eftersætning til 1. sats. Denne karakter underbygges af det vedvarende Cis-tremolo.

Men der er også et selvstændigt forløb.

Celloen svarer VI I og II med en voldsomt springende melodik, der isoleret kan læses som et A-B-A-mønster: Fis-F, Dis-C, Fis-F glissando, d.v.s. det store spring udfyldes, som en anden måde at udføre denne bevægelse på. En pointe. Også på en anden led kan celloens stemme ses som en slags A-B-A. Første og sidste indsats er nemlig pizzicato, mens det mellemliggende er arco. Denne sidste er nok den, der akustisk er den mest påtrængende tolkning.

Også 2. sats har en clusterakkord. Næstsidste takt, hvor celloen spiller sit meget fremtrædende glissando udvides det tremolerende Cis med et cluster fra Fis-A. Fis er netop den tone celloen glider fra, A bevæger sig op til Ais, og den stigende kromatiske bevægelse fortsætter i celloens H. Med dette H er også i 2. sats alle den kromatiske skalas tolv toner præsenteret.

På alle måder er næstsidste takt satsens højdepunkt, kulminationen af den tremolerende klang og de melodiske bevægelser.

Denne takt indeholder også to yderligere pointer i forhold til VI. I og II. De spillede jo kvinter. VI. I's øverste tone, A, er netop en tilbagevenden til dens første tone, A. VI. II's øverste tone er et G, der optræder som af slutning på nok en faldende kvintbevægelse indledt af et enligt D i takt 4.

Dette enlige D indgår imidlertid også som led i celloens springende bevægelse. For lægges celloens toner sammen fås følgende næsten trinvis bevægelse: Fis-F-Dis-(D)- C. Tonen D forekommer ikke i cello, men falder i VI. II imellem celloens Dis og C.

På en måde tydeliggør cellostemmen et princip, der synes at råde i hele satsen. Nemlig at bevægelse fra et instrument til et andet foregår ved trinvis bevægelse (se pile eks. 2). Tonen efter Cis er et D, tonen efter VI II's anden tone G er et A etc. Clusteret i sjette takt kan da teknisk ses som en akkumulering af dette princip. Fra Fis kan man komme til G, og så til Gis,A og så Ais og endelig slutklangens pointe: H som ikke før hørt tone kombineret med D, som bevægelse videre mod næste sats.

Hvis princippet om den stadige kromatiske stigning sats for sats da holder.....

Som 1. sats indeholder 2. sats en satspointe, der på én gang opsummerer forløbet (t.6-7) og peger fremad, udover satsens indhold (pizziceret toklang) henimod noget andet.

Man kan beskrive begge satser således:

Et udsagn etableres, et modudsagn opstår, en satspointe afslutter forløbet.

I kort form kan det musikalske forløb altså beskrives: Udsagn - modudsagn - pointe.

Der er altså tre led.

1. sats etablerer en identitet (A) ved den første akkord. Fra den akkord udgår en række melodiske bevægelser (B), der opsummeres af en afsluttende akkord, der på én gang repræsenterer noget andet (kromatik i stedet for diatonik, flageoletmelodik) og er en syntese (opsummering af de enkelte stemmers bevægelse) (A').

2. sats etablerer en identitet som fastholdes (A, tremoloet). Herfra udgår to melodiske bevægelser (BC). Først en kvintbaseret, derefter en trinvis (lagt ud som spring). Disse bevægelser spejler bevægelsesforløbet i 1. sats, der først præsenterede trinvis bevægelse og derefter kvintvis. De springende intervaller kan pege tilbage på første akkords noneopbygning. Melodisk bevægelse og tremoloklang syntetiseres i næstsidste takt (A'C'), og sidste takt afrunder et ukommenteret element, pizzicatoet, der på én gang fuldender det kromatiske felt med tonen H og peger fremad mod næste sats med tonen D.

Begge satser slutter med en musikalsk pointe.

Ved en musikalsk pointe forstås her en hændelse, der perspektiverer og/eller forklarer det foregående musikalske forløb. En pointe kan etableres gennem en syntese af det foregående eller gennem et kontrastelement. Eller, særlig raffineret, begge dele på samme tid.

Skulle man tale om *materialet* i 2. sats måtte det være: tremolo, kvintvis bevægelse i flageolet og oktavforlagt trinvis bevægelse. Man kunne også benævne pizzicatoeffekt som selvstændig del af materialet, navnlig da det indgår som slutteffekt. Dog er dette pizz. Begge steder det forekommer underlagt andre dele af materialet (melodik, særlige tonehøjder).

Tonal disposition i resten af værket

3. sats åbner med tonerne **Cis/D. D** spilles kraftigt af *VI. I og II*. Disse to ansats toner giver anledning til to tonale flader repræsenteret af tertserne D-Fis og Cis-E. Herindimellem skydes den tonalitet, der udfylder tonerummet fra Cis-Fis, nemlig B-dur med tonerne F-Es-C.

4. sats har **Eb** som sin første tone i *cello*. Her arbejdes med oktavforlagt kromatik.

5. sats afviger med sin indledende D-G tilsyneladende fuldstændigt fra den systematik, der netop var sat i gang. Dog er dens afsluttende toner: **Dis/E** med E i *cello*.

Med 6. sats er vi tilbage i systematikken. Første akkord er en ren **F-dur** med F i gange til *VI.II*.

7. sats åbner med hurtige opadgående skalabevægelser til tonen **Fis**, der først nås af *VI.I*.

Tonen **G** er fremtrædende i 8. sats' kvintstabel åbning i alle instrumenter (4 G'er, to D'er og et C).

9. sats udfoldes omkring et solidt **Ab** i bassen (*cello*).

10. sats har kun **A** særligt fremtrædende som allersidste tone i en høj flageolet af *VI. I*.

11. sats refererer til første sats. Blot er første tone nu et **Bb**, spillet af *bratsch*.

Sidste sats indeholder ganske vidst et **H** i *cello* i sin sidste akkord, men der er nu også mange andre toner.

Så systematikken, der trådte frem mellem 1. og 2. sats viste sig at holde for hele værket, hvad angår den tonale disposition. Hvad angår den instrumentale disposition synes systematikken imidlertid ikke at holde stik, på anden måde end man med lidt velvilje kan se en instrumental spejling af de to første satser i de to sidste satser.