



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.

## **Musikalsk logik**

Et spørgsmål, der trænger sig på i arbejdet med musikken fra sidste del af det tyvende århundrede og frem er spørgsmålet om den logik, der binder musikken sammen. Hvad skal man forstå ved begrebet: **Musikalsk logik**?

På en måde er det jo enkelt nok: 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. Jeg skal ikke benægte, at der er afgørende forskelle i opfattelsesmulighederne af dur-mol-tonalitetens logik og f.eks. dodekafoniens logik, men hovedpointen er, at dur-mol-logikken ikke per definition er mere forståelig end andre typer musikalsk logik. Alle musikalske logikker fungerer kun indenfor en kontekst. Og i det meste af det tyvende århundredes musik skifter denne kontekst fra værk til værk.

## **Quasi una fantasia - Materiale**

I det følgende vil første sats, Introduzione, af "Quasi una fantasia...", Op. 27, af G. Kurtag fungere som eksempel på, hvorledes form og musikalsk logik kan etableres i nyere musik.

Satsen er et eksempel på en sanselig umiddelbart kommunikerende musik, altså en musik med en iboende forståelig musikalsk logik. Men det er musik fra det tyvende århundrede, det er ikke dur-mol-tonalt. D.v.s. det kommunikerer ikke på et i forvejen etableret musikalsk sprog. Med hvilke midler opnås da kommunikation.

Dette spørgsmål fører videre til et andet begreb, der ofte jongleres med: **Materiale**. Hvad er det musikalske materiale i en ny musik som G.Kurtags. Og hvad betyder begrebet egentlig? Før vi kaster flere synspunkter og ord i feltet kaster vi et blik på satsen:

6

KURTÁG György, Op. 27

Largo

NB (Percussion) tr — sempre non marcato, all other notes pochissimo marcato  
 sempre non marcato, alle andere Noten pochissimo marcato  
 sempre non marcato, minden más hang pochissimo marcato

Z. 13 742

© Copyright 1989 by Editio Musica Budapest  
 Printed in Hungary

Z. 13 742

attacca

## Instrumentationens logik - Form

Instrumentariet er klaver, diverse slagtøj og mundharmonikaer. Klaveret spiller hele satsen igennem, slagtøj er med fra sidste del af tredje takt og mundharmonikaerne sætter kun ind sidst i satsen, sat an af klaver og slagtøjs sidste toner, som en ekstra instrumental farvemulighed.<sup>1</sup>

Skønt mundharmonikaernes indsats synes at vokse ud af klaver og slagtøj er deres helt særegne lyd et fremmedelement, et indslag af noget "andet", noget der er fundamentalt anderledes i forhold til den forudgående musik. Satsen slutter således med at pege ud over sig selv. En sådan slutning sætter alt det vi til nu har hørt i relief, perspektiverer det, lader det fremstå som blot én type musik i stedet for "musik som sådan". En sådan slutning har samme virkning som når vækkeuret river os ud af søvnen. Eller næsten samme. For hvor vækkeuret repræsenterer tabte drømme så kan en slutning som denne snarere åbne for nye drømme, virke som et frisk pust.

Hvordan end slutningen opleves, så er den udtryk for, hvad man kunne kalde, en musikalsk pointe. En pludselig perspektivering, og så er satsen slut.

Som pointe er komponeret her, indgår den som et afgørende element i formoplevelsen. Og her er et tredje element, der i ny musik tilsyneladende gestalter sig på en ny måde i hvert værk.

<sup>1</sup> Disse mundharmonikaer bliver i øvrigt senere i værket en central pointe.

Dog er der visse grundelementer som er basale for formoplevelsen.

Eller måske skulle man sige det anderledes: Sindet må opleve det musikalske forløb i et snævert definerbart antal grundkategorier for at opleve en form.

Et udsagn må etableres. Fortsættelsen kan enten bygge på det etablerede udsagn eller kontrastere det. En afslutning må for at virke forløsende perspektivere det forudgående enten som syntese eller som særlig hændelse.

Alt dette kan naturligvis udbygges og varieres, men jeg vil hævde, at basiselementerne i en formoplevelse kan koges ned til: AAB og ABA. I begge tilfælde kan andet A være en variation af første A.

I dette lys tyder den ovenfor beskrevne afslutning på et formforløb af typen: AAB.

Vi undersøger satsen og det præsenterede instrumentarium:

Slagtøjet består fortrinsvis af bækkener og gonger, der spiller med på klaversatsen som en farvning af den. Sidste slagtojsindsats falder da også sammen med sidste klaverindsats.

Ud fra instrumentationen kan man altså se et tredelt forløb, markeret ved stadig ny klanglig udbygning af klaverlyden.

Først spiller klaveret solo.

Hvor klaveret når ned i sit dybeste leje transformeres den mørke klaverlyd til gonger bækkener som nu ledsager klaveret i resten af satsen.

Dette metal/klaver-fænomen transformeres så til sidst til en anden lidt metallisk/mekanisk klangverden, nemlig mundharmonikaerne. Som senere i værket skal få en central betydning, men som her optræder i en dobbelthed af klanglig transformering og henvisning til ”det andet”.

Ud fra denne oversigtsmæssige tilgang til musikken kan vi antyde en form. Nemlig den formmodel, som kan beskrives A (klaver)-A'(klaver+slagtøj)-B(mundharmonika). Her komponeret som en tiltagende radikal ændring af et materiale.

Men hvad er dette ”materiale”? Kan lyden af klaver i sig selv kaldes ”materiale”? Og er det ”logisk”, at en let lydtransformation skal lede til en radikal?

Man kan argumentere for, at det er det. Men denne argumentation vil stå i modsætning til lytteoplevelsen, hvor mundharmonikaerne netop opleves som kontrast og ikke som det naturlige sidste led i en kæde.

For at kvalificere begreberne må vi dykke et lag dybere ned i musikken og undersøge *hvad* klaveret egentlig spiller:

...quasi una fantasia...  
I  
INTRODUZIONE

G. Kurtág Op. 27



## **Klaversatsens logik**

Det ser yderst enkelt ud. Lutter skalabevægelse, nærmest som side et og to i en lærebog i klaverspil. Et hurtigt overblik viser en række faldende bevægelser og en enkelt stigende, og kun foran enkelte toner er der et fortegn. Satsens tonale materiale er altså en faldende skalabevægelse. Det er denne bevægelse, der varieres satsen igennem.

Kan vi finde en systematik eller en form for ”selvfølgelighed” i disse variationer så har vi fundet frem til noget, vi kan kalde den musikalske logik. Uanset, at ”logikken” kun fungerer indenfor disse ni taktters rammer.

Der er i alt otte faldende bevægelser og én stigende. Den 7. faldende bevægelse adskiller sig fra de øvrige ved at indeholde et enkelt opadgående spring (Bb-Cis). Og netop efter dette spring skifter bevægelsen retning.

De faldende bevægelser indeholder respektive: 7, 6, 4, 3, 6, 4, 6 og 6 toner. Den stigende bevægelse indeholder 5 toner.

De faldende bevægelser overlapper hinanden i stadig dybere lejer, indtil man ikke kan komme længere ned på klaveret, hvorefter, der startes fra toppen igen. Disse ”top-indsatser” synes at udgøre naturlige indsnit, ligesom den opadgående bevægelse markerer et indsnit. På denne måde kan klaversatsen altså inddeles i tre led. Første led indeholder da 4 fraser, andet led 3 og sidste led 2.

Altså en tiltagende intensivering. En lignende intensivering kan ses i leddenes fraselængder. 1. leds fraser indeholder henholdsvis 7-6-4 og 3 toner. 2. leds fraser 6-4 og 6 toner, mens sidste leds fraser er af 5 og 6 toners længde.

Interessant er det at se, at samtidig med, at der med forkortelsen af hver af de første fraser (7-6-5) også sker en intensivering i detaljen, så relativiseres denne intensivering af 2. led, der efter en forkortelse igen afslutter med seks toner, og 3. led hvis to fraser udgør en forøgelse af toneindholdet.

Vi ser på leddene et for et.

### **1. led**

Der tegner sig som nævnt mønster i de fire første fraser. Hver frase har stadig færre toner fra 7-3. Der er dog ingen med 5 toner. Det finder vi til gengæld i den stigende frase. Selv hvis vi ikke på forhånd havde inddelt leddene efter topfraserne ville der være grund til at studse omkring t.3. For her er det, at der efter fraseforkortelser ned til tretoners frasen igen udvides til en sekstonig frase. Der er noget særligt på fjerde omkring indsatsen med 3 toner, når et sådan brud i systematikken forekommer.

Det er der også. Her er bl.a. indført fortegn! Men det er ikke det hele.

Anden frase sætter ind samtidig med første frases sidste tone, blot en none under (hvorved den så at sige viderefører skalabevægelsen i et dybere leje). Tredje frase sætter ind på samme måde, blot en oktav+none dybere. Hermed er igangsat en systematik: For hver fraseindsats udvides afstanden mellem indsatserne med en oktav. Denne systematik brydes ved fjerde frase. Ikke bare fordi klaveret ikke rummer så dybe toner som systematikken ville kræve. Nej, der sker et decideret skred i musikken. Fjerde indsats sættes ind en ren oktav (og ikke en none) over tredje indsats' sidste tone – og i en anden toneart. Sidste tone skrider rent tonalt fra en C-tonalitet til noget, der kunne være en Fis-tonalitet. Musikken skaber et ryk, der udbygges instrumentalt: Netop på Ais-oktaven sætter slagtojet nemlig ind og understreger tonens ”forkerte” lyd. Satsens første led afsluttes. Materiale og en systematik er blevet præsenteret. Nu skal dette materiale udvikles og varieres.

Blot én yderligere kommentar til logikken, eller rationaliteten ved skredet til Ais. Fraseovergangene i sidste halvdel af tredje takt indfører ikke bare kromatik i form af skred i satsens verdensbillede,



Den kan ses som et udsnit af enten en oktatton skala, eller en akustisk skala. I stedet for tonen E er der et Eb. Og i dette Eb ligger netop den sidste understregning af frasens betydning. For med det Eb optræder alle den kromatiske skalas tolv toner i satsen. Hver især er de indført i diatoniske eller ligger andre skalamæssige sammenhænge, men tilsammen udfylder de det kromatiske rum. Nu er der kun tilbage at opsummere og afslutte. Tredje leds anden – og afsluttende – frase indledes med satsens eneste tretonige akkord.

Den sidste frase sætter ved dette specielle sted ind en septim og ikke en none under fraseslutningen<sup>3</sup>.

Denne sidste frase tager afsæt i tonen Fis, den tonalitet, der blev antydnet ved slutningen af første led. Herfra bevæger den sig trinvis ned til Cis, hvorfra den – som en sidste variation – bevæger sig kvartvist videre og slutter på tonen Dis, der i form af et Eb netop er blevet præsenteret som den 12. tone. Kvartbevægelsen ledsages af en to oktaver dybere følgestemme. Kvartbevægelsen, der tilsyneladende bryder med alt, der hidtil er foregået, er i øvrigt indkomponeret i forløbet. Den fremstår som en opsummering af den trinvise bevægelses vigtigste stationer, samt som sammenbindende faktor for tredje leds to fraser. Første frase tager afsæt i tonen H. Den sidste frase tager afsæt en kvart derunder trinvist fra Fis til Cis og fortsætter i netop dette rammeinterval, kvarten, over tonerne Gis og Dis. Herved holdes hele forløbet sammen af kvartfølgen: H-Fis-Cis-Gis-Dis.

Udover på denne måde at udfolde den tonalitet, som indtil nu kun har optrådt som chok-effekt ligger der også en anden rationalitet i slutningens tonevalg. Med netop disse toner optræder hver af de toner, der har et fortegn præcist to gange. Muligvis spiller denne rationalitet med i valget af tonen Cis i takt 6.

En sidste kommentar til kvarterne. De falder samtidigt med tre faldende gongslag. Sådanne gongslag vil typisk hver ligge med cirke et kvartinterval imellem sig. Og således bliver dette ste momentet, hvor slagtojt og klaver er mest sammenfaldende, hvor de i princippet går fuldstændig i symbiose før den kodale udklang i mundharmonika.

Med kommentarer indtegnet bringes igen 1. sats:

The image shows a musical score for the first phrase, annotated with various musical and analytical notes. The score is written on two staves, treble and bass clef. It includes dynamic markings like 'ppppp , appena sentito' and various interval and scale annotations such as 'C-dur, 7 toner', 'none', 'oktav+none', 'sigende', 'faldende', 'anden skala', 'H-Ais-A: kromatik', 'Melodik! Antyder stigende bevægelse', 'septim 5 toner!!', '12. tone', '1 oktaver', '2 oktaver', 'kvart', 'kvart', 'sidste overtagelse: Højdepunkt? Tre samtidige toner og septim istedet for none!'.

## Opsummering - mundharmonikaerne

En undersøgelse af klaversatsen åbenbarede en delvist uddybelse af, samt en delvis anderledes formverdenen, end den den instrumentationsbaserede undersøgelse afdækkede.

<sup>3</sup> Endnu et indicium på at dobbeltheden i overgangen fra 2. til 3. led er intenderet.



Satsen må ses som bestående af tre led og en coda. I forhold til første analyse er andet led altså udbygget til to selvstændige led, og tredje led er omdøbt til coda. Første led (A), t.1-3, viste sig at være en ekspositionsdel, der lagde materialet frem, 2. del (A') t.3-6, en variation af dette materiale, og 3. del (B)t.7-9, var så en kontrastdel (B), hvor materialet omformedes, dels til opadgående bevægelse, dels til kvartspring. Som en coda hertil sætter de afsluttende mundharmonikaer ind, med den klanglige transformation eller eftersætning. Uanset hvilket navn vi hæfter på, markerer de "det andet", det der ligger fuldstændigt uden for den forudgående klangverden. Dette kaldte vi en formal "pointe".

Ser man på hvilke toner *de* så spiller, så genfindes den dobbelthed af kontrast og relation til det forudgående, som vi har set før i satsen, og som er et centralt fænomen hos Kurtág.

Mundharmonikaerne spiller treklange i kromatisk bevægelse: H-C-Des. Akkorderne optræder både som dur-akkorder og som formindskede treklange. Som deres klang er fremmed, således er også deres toneverden.

I hvert fald til en vis grad. For den første H-dur knytter jo an til klaverets dybe Dis, der således fremstår som akkordens tert. Og selve ekspositionens slutning indeholdt jo en (faldende) kromatisk linje som underliggende systematik. Denne kromatiske linje udfoldes nu i modsat retning og bærer musikken op og ud i en ny verden, hvorfra noget nyt kan tage sin begyndelse.

## **Afslutningsvis**

Vi har nu set en række eksempler på systematik, rationalitet og logik. Alt sammen begreber, der normalt sammenfattes under begrebet musikalsk logik. Denne logik opstår af en rationel forståelig brug af *materialet*. Materialet karakteriserede vi som den faldende skalabevægelse. Den blev behandlet efter en række forskellige systematikker. Der var en systematik for toneantal. Både indenfor hvert formled og for de tre formled i forhold til hinanden. Der var en systematik for fraseindsatser. Der var en systematik, eller i hvert fald et fællestræk for formleddenes bevægelse, idet alle tre formled afslutningsvis bragte skalafremmede toner. Begge første formled bragte i deres tredje frase tonen Ais/Bb, mens tredje formleds afsluttende toner bandtes sammen med det indledende H i en række af faldende kvarter.

Derudover viste det sig, at der var en stor opmærksomhed omkring de skalafremmede toner. Hver optrådte præcis to gange. Den sidste tone i det kromatiske felt fik en strategisk placering i den stigende linje, og aktualiserede derved en sondring mellem ren diatonik og andre skalatyper.

Alt dette er elementer, der forlener musikken med et skær af en "logisk" udvikling.

Denne logik ligger imidlertid ikke kun i det fremanalyserede. Det ligger i selve det musikalske materiale. For hører vi to til tre faldende toner, forekommer den fjerde og femte faldende tone derefter automatisk "logisk". Det var hvad vi ventede. Det er denne forventning, der gør det muligt for Kurtág at overraske. Oplevelsen af overraskelse af måske i det hele taget det sikreste tegn på, at musikkens logik er opfattelig.

At det gælder den faldende melodik er indlysende. Men også de andre musikalske parametre, som Kurtág har gjort til genstand for systematisk behandling er alle hørbare parametre. Og det er de i lige så høj grad, som dur-mol-musikkens harmoniske hierarki er det. De er begge eksempler på musikalsk logik, blot ud fra forskellige musikalske kontekster. Begge eksempler på at en bevidst strukturel musikalsk tænkning forplanter sig til den intuitivt oplevelsesmæssige side af musikken.