



Palle Andkjær Olsen

'LET ME TELL YOU'

Om Hans Abrahamsens sangcyklus

PubliMus

En skriftserie om musik

Palle Andkjær Olsen
‘Let me tell you’. Om Hans Abrahamsens sangcyklus

PubliMus nr. 70-24

Århus, februar 2024

Skriftserien Publimus
v/ redaktør Carl Erik Kühl
Klintevej 24
8240 Risskov
Tlf: +45 30707830 · e-mail: kontakt@publimus.dk

Redaktion:
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)
Valdemar Lønsted
Christian Munch-Hansen
Merete Wendler
Jens Voigt-Lund

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Palle Andkjær Olsen

‘LET ME TELL YOU’

OM HANS ABARAHAMSENS SANGCYLUS



Indledning – historien bag værket

let me tell you: en verdenssucces

Hans Abrahamsens sangcyklus *let me tell you* har været intet mindre end en verdenssucces. Siden premieren i 2013 har værket været opført mere end 40 gange i Europa og USA, frem til 2020 udelukkende med Barbara Hannigan som solist og med mange førende dirigenter. Sangcyklen blev allerede i 2015 indspillet og udgivet på cd med Andris Nelsons, Det Bayerske Radioorkester og Barbara Hannigan (Winther & Winther), og i 2016 fik værket tildelt både Grawemeyer-prisen og Nordisk Råds Musikpris.

Værkets umiddelbare succes har utvivlsomt også medvirket til at Abrahamsen fik Sonnings Musikpris i 2019 samt til en række bestillinger, som foreløbig er resulteret i operaen *Snedronningen* (2019), venstrehånds-klavierkoncerten *Left, alone* (2015) og *Hornkoncerten* (2019) samt det seneste store orkesterværk, *Vers le Silence* (2021). I 2019 blev værket yderligere – af den prominente engelske avis *The Guardian* – kåret som det bedste nykomponerede klassiske værk i det 21. århundrede.

let me tell you er imidlertid også enestående i Abrahamsens egen karriere som komponist. Det er hans første store satsning som vokalkomponist.¹ Ganske vist var et af hans tidlige hovedværker, *Winternacht* (1976-78), oprindeligt tænkt som et vokalværk, en tonesætning af Trakls digt med samme titel, men da instrumentaldelen var færdigkomponeret, viste det sig at det ikke var muligt (eller ønskværdigt) at tilføje en vokalstemme, så *Winternacht* forblev et instrumentalværk.

Har Abrahamsen i *let me tell you* ikke kunnet bygge på tidligere erfaringer mht. vokalkomposition, har han til gengæld på markant vis kunnet trække på et tidligere komponeret værk. Dele af det store kammermusikværk *Schnee* (2006-08) genbruges nemlig i *let me tell you*. De to første satser af *Schnee* (Kanon 1a og 1b) ligger til grund for 1., 4. og 6. sang af *let me tell you*.² Det er imidlertid ikke sikkert, at man umiddelbart lægger mærke til dette, for til trods for at satserne/sangene har fælles musikalsk materiale og forløb, så er deres klanglige og rytmiske udformning og musikalske udtryk vidt forskellige.



Hans Abrahamsen

let me tell you

I Part:

1. Let me tell you how it was.

I know I can do this.

I have the powers:

I take them here.

I have the right.

My words may be poor

but they will have to do.

There was a time when I could not do this:

I remember that time.

2. O but memory is not one but many-

a long music we have made

and will make again,

over and over,

with some things we know and some we do not,

some that are true and some we have made up,

some that have stayed from long before,

and some that have come this morning.

some that will go tomorrow

and some that have long been there

but that we will never find.

for to memory there is no end.

3. There was a time, I remember, when we had no music,

a time when there was no time for music.

and what is music if not time –

time of now and then tumbled into one another,

time turned and loosed.

time bended,

time blown up here and there,

time sweet and harsh,

time still and long?

II Part:

4. Let me tell you how it is,

for you are the one who made me more than I was,

you are the one who loosed out this music.

Your face is my music lesson
and I sing.

5. Now I do not mind if it is day, if it is night.
If it is night.
an owl will call out.
If it is morning.
a robin will tune his bells.
Night, day: there is no difference for me.
What will make the difference is if you are with me.
For you are my sun.
You have sun-blasted me,
and turned me to light.
You have made me like glass -
like glass in an ecstasy from your light,
like glass in which light rained
and rained and rained and goes on.
like glass in which there are showers of light, light that cannot end.

III Part:

6. I know you are there.
I know I will find you.
Let me tell you how it will be.

7. I will go out now.
I will let go the door
and not look to see my hand as I take it away.

Snow falls.
So: I will go on in the snow.
I will have my hope with me.

I look up.
as if I could see the snow as it falls.
as if I could keep my eye on a little of it
and see it come down
all the way to the ground.
I cannot.

The snow flowers are all like each other
and I cannot keep my eyes on one.
I will give up this and go on.
I will go on.

Text by Paul Griffiths (after the novel let me tell you, 2008)

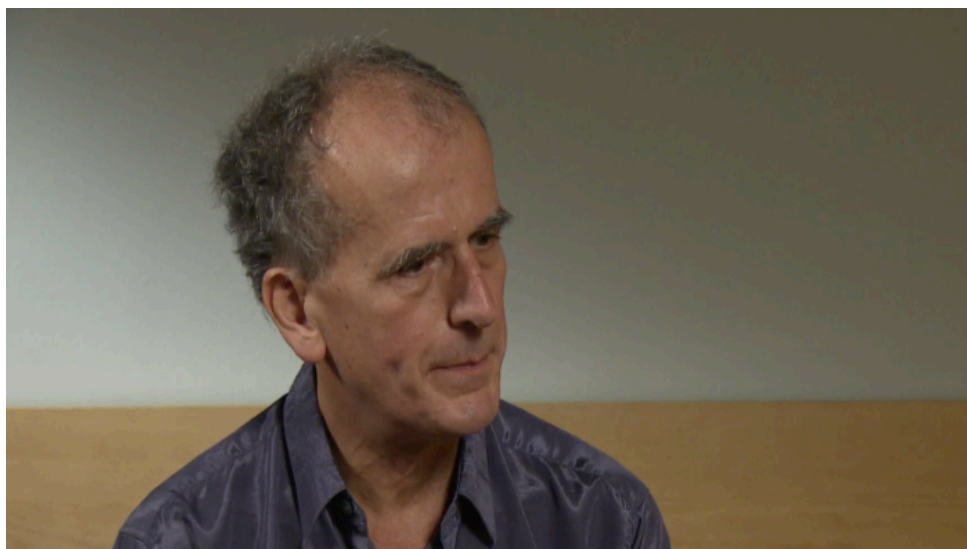
Tilblivelsen af *let me tell you*

Den øjeblikkelige og store udbredelse af *let me tell you* har et næsten eventyrligt skær, men dette gælder også tilblivelsen af værket.

Teksten er skrevet af den engelske musikkritiker og forfatter Paul Griffiths, som i en anmeldelse havde kaldt *Schnee* (2008) et ”vidunder”. I sin begejstring over værket sendte han som tak sin roman *let me tell you* til Abrahamsen.³ At det yderligere skulle komme til et samarbejde og skabelse af et fælles værk, beror imidlertid på et lykkeligt sammentræf af omstændigheder – og på to handlekraftige kvinder. Paul Griffiths’ kone ønskede at overraske sin mand med en helt særlig fødselsdagsgave, en komposition med udgangspunkt i hans roman *let me tell you*. Hun betroede sig til sin veninde Barbara Hannigan og foreslog at komponisten kunne være Hans Abrahamsen.⁴ I løbet af kort tid kom et samarbejde i stand mellem sangerinde, komponist og forlag, og som følge af Hannigans nære tilknytning til Berliner Filharmonikerne⁵ kom det yderligere – med støtte fra Statens Kunstfond i Danmark – til en bestilling fra dette orkester.

Da Abrahamsen som nævnt kun havde ringe erfaring som vokalkomponist, præsenterede Hannigan ham for en række vokale værker spændende fra barok til nutid med fokus på, hvad der ligger godt for en sangstemme, og på hvordan komponisterne i en lang række tilfælde bryder dette ”bel-canto” ideal. Denne indføring i den vokale kunsts hemmeligheder havde yderligere den gevinst at Abrahamsen lærte hele omfanget af Hannigans særlige stemme og udtryk at kende. *let me tell you* er komponeret med hendes stemme in mente, og værket er da også tilegnet hende.

Abrahamsen har flere gange – beskedent – sagt: Ja, jeg har været heldig. Og det kan heller ikke nægtes, for såvel Paul Griffiths’ tekst som Barbara Hannigans medvirken har spillet en afgørende rolle for såvel værkets tilblivelse som dets succes. Men selve værket er Abrahamsens eget, skabt i forlængelse af det store kammermusikværk *Schnee* (2008), og – som vi skal se – med et dybt personligt forhold til såvel tekstindhold som vokalt udtryk.



Paul Griffiths



Barbara Hannigan

Paul Griffiths' roman *let me tell you*

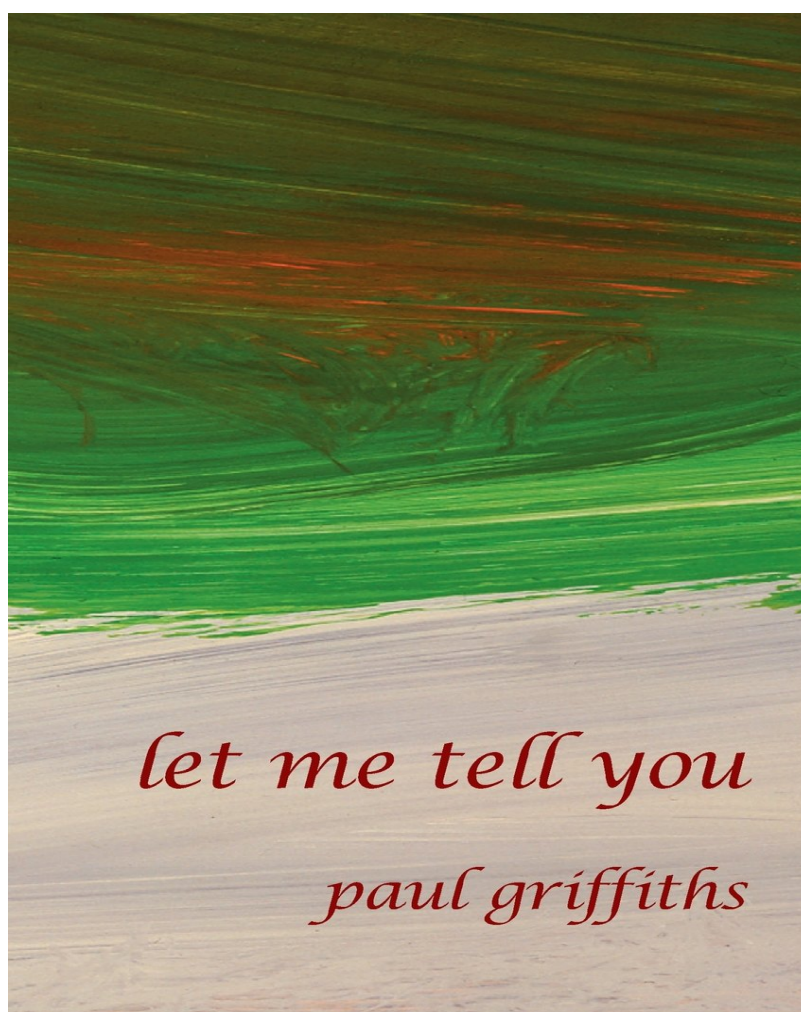
Selv om sangcyklens tekst kun benytter en brøkdel af romanen, kan der være god grund til at opholde sig lidt ved denne, da der er et overordnet slægtskab mellem den og Abrahamsens musik.

Romanens kvindelige hovedperson, dens ”jeg”, fortæller om og reflekterer over sit liv. Hun er en slags Ofelia-skikkelse, som befinder sig i en verden, der nok har fællestræk med Shakespeares *Hamlet*, men som også gennem moderne problemstillinger og personer, der ikke optræder i *Hamlet*, afviger stærkt fra dette værk. Hendes navn nævnes heller ikke i romanen, for Griffiths har nemlig skrevet den med den begrænsning kun at benytte de (483) ord der findes i Ofelias replikker.

Denne selvvalgte begrænsning er inspireret af den franske litterære oulipo-bevægelse (”*ouvrage littéraire potential*”), på dansk grund eksempelvis kendt fra von Triers beslægtede dogme- og benspændskoncepter. Idéen er, at begrænsningen tvinger forfatteren til at undersøge muligheder, som ikke ellers ville have meldt sig, men også til at finde nye og friske udtryk for det gammelkendte. Griffiths siger selv i et interview: “*Ophelia has enough words to express herself on all sorts of matters, but also few enough that she is constantly bumping up against the unsayable.*”⁶

Tankegangen har tydelige paralleller hos Abrahamsen. Alene hans stadige venden tilbage til gamle værker for at undersøge om de rummer nye muligheder, peger i denne retning. Men han har også lige siden ungdommens tilknytning til den danske ”ny enkelhed” og konkretisme arbejdet med selvvalgte begrænsninger, det kan være i form af et apersonligt, lille tonemateriale, fastholdelse af talmæssigt bestemte proportioner eller systematiske processer, der styrer musikkens forløb. Og disse selvvalgte begrænsninger kan også hos ham føre til opdagelsen af helt nye udtryk og skabe helt nye sæt af associationer:

The constraints of Paul's novel were an inspiration rather than a limitation. I love limitations and always respond well to them! Constraints give me space, I find. On one level the piece – and much of my music – seems superficially simple and restrained, but below the surface it's much more complex.⁷



Forsiden til Paul Griffiths' roman let me tell you

Teksten til sangcyklen

Det konkrete tekstgrundlag for sangcyklen er udarbejdet af Griffiths, men det er blevet til i et samarbejde med Abrahamsen. Han havde tidligt forestillet sig, at værket skulle bestå af 7-8 sange, og han udvalgte et tilsvarende antal passager fra romanen, som kunne danne grundlag for sangene. At Ofelia i romanens slutkapitel vandrer ud i sneen, oplevede han (komponisten af *Winternacht* og *Schnee*) som en gave. Nu gav en passage fra dette kapitel ham lejlighed til igen at komponere ”snemusik”, der optræder i sangcyklens 7. sang.

Han fremhæver også i flere interviews, at bogens indledning ligeledes betog ham stærkt lige fra begyndelsen. Her finder vi det, der skal blive den grundlæggende formel for sangcyklens tekst: Ofelias vilje til endelig – med egne ord – at fortælle om det mest afgørende i sit liv, og denne vilje, dette ønske, kommer på forskellig måde til udtryk i sangcyklens 1., 4. og 6. sang. De øvrige passager, som Abrahamsen hæfter sig ved, er refleksioner over temaerne erindring (2. sang), tid og musik (3. sang) og endelig et ekstatisk og billedrigt udtryk for en altfortærende kærlighed (5. sang).

Abrahamsen gjorde gennem sine valg af tekstuddrag sangcyklens tekst til et dybt personligt anliggende. Men Griffiths videreudviklede Abrahamsens forslag, så der blev tale om afrundede, urimede digte. Derudover skabte han en overordnet sammenhæng ved at lade titlens ”let me tell you” indgå i 1., 4. og 6. sang og indlede hver af sangcyklens tre dele. Her fortæller Ofelia om henholdsvis noget fortidigt, nutidigt og fremtidigt. Man skal dog ikke tage dette alt for bogstaveligt. Hverken romanen eller sangcyklen har en entydig narrativ struktur. Oulipo-idéens interesse for sproget som et konkret materiale efterlader også i sangcyklens tekst en ubestemthed mht. hændelser, rum og tid. Til gengæld åbner den for rige associationer og viser derved sit åbenlyse slægtskab med Abrahamsens ligeledes associationsskabende, men alt andet end entydige musik.

Artiklens idé og fremgangsmåde

Artiklen er opbygget som en gennemgang af de enkelte sange af *let me tell you*, og den rummer både en tilgang, man i mangel af bedre kunne kalde ”en umiddelbar oplevelse” af den eksisterende cd-indspilning af værket, og en mere analytisk tilgang med inddragelse af partituret.

Inddragelsen af partituret giver mulighed for at præcisere og uddybe det umiddelbare høreindtryk, ligesom det giver adgang til aspekter af værket, som man måske ikke umiddelbart hører eller tænker over, men som – det er mit håb – kan berige oplevelsen af værket.

Læse- og lytteinfo

Til grund for gennemgangen af værket ligger indspilningen med Barbara Hannigan, Andris Nelsons og Bavarian Radio Symphony Orchestra fra 2016. Den findes på YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=6jSrZP56qH4>

Alle tidsangivelser ved eksemplerne i det følgende mærket '(YT ...)' henviser til denne video. Når du klikker på knappen, < - - - >.

Samme indspilning findes også som album på Spotify. Ved eksemplerne i det følgende er tracktiderne anført til venstre for YT-tiderne.

Ved hvert eksempel anføres sangens nummer og takttallet i partituret ved eksemplets begyndelse.

Partituret er gratis tilgængeligt på Abrahamsens forlag Wise Music:

https://issuu.com/scoresondemand/docs/let_me_tell_you_48313/32

Værkets 1. del

Den melodiske formel i 1., 4. og 6. sang

De tre sange, der indleder cyklens tre dele, er – trods store forskelle mht. klanglig iscenesættelse og varighed – meget beslægtede. Tekstens ”jeg” (Ofelia) vil fortælle om sit liv, og det sker hver gang på en rolig, næsten statisk baggrund af langsomme instrumentalstemmer, i 1. og 4. sang suppleret af orgelpunkt i oktavvekslen og udholdte toner.

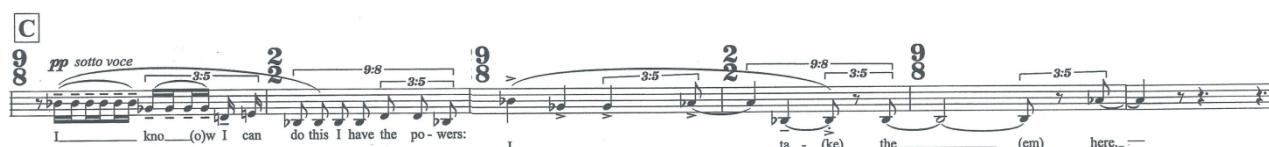
Til den tekstlige formel, ”let me tell you”, der har givet værket dets titel, og som optræder i alle tre sange, har Abrahamsens skabt en vidunderlig musikalsk ækvivalent: en ganske vist rigt varieret, men tydeligt genkendelig melodisk formel, som gennemtrænger alle tre sange. Man hører denne melodiske formel første gang allerede seks takter inde i 1. sang:



Eks. 1 – 1. sang t. 6 / 0:37 (YT 0:30)

Den grundlæggende melodiske formel⁸ som den optræder første gang i 1. sang.

Lidt længere fremme i sangen optræder den i varieret form, men beholder sin identitet:



Eks. 2 – 1. sang t. 14 / 1:01 (YT 1:13)

Den melodiske formel som den optræder i sopranstemmen anden gang i 1. sang.

Begyndelsestonen er ny, og nogle intervaller er ændret, men man genkender øjeblikkeligt den melodiske kontur, den todelte frasestruktur og de karakteristiske indledende tonegentagelser. Måske opdager man også, at begge de to udgaver af formlen bygger på udsnit af hver af de to mulige heltoneskalaer. Selv om ”formlen” undergår yderligere variationer allerede i 1. sang – den både forkortes og lægges en oktav op – så beholder den sin identitet, og det sker også i de sange, der indleder cyklens 2. og 3. del.

Abrahamsen har således gennem denne lille melodiske formel skabt et holdepunkt for øret, som kan opleves allerede ved det første møde med værket, og han markerer samtidig cyklens tredelte struktur. Netop disse egenskaber er formodentlig også en af grundene til, at det ellers yderst komplekse værk har kunnet vinde umiddelbar genklang hos et stort publikum.

Eks. 3 – 1. sang t. 1 / 00.1 (YT 0:13)
 Begyndelsen af 1. sang

Eks. 4 – 4. sang t. 1 / 00.1 (YT 12:50)
 Begyndelsen af 4. sang

Eks. 5 – 6. sang t. 1 / 00.1 (YT 20:57)
 Begyndelsen af 6. sang

1. sang – At finde sin stemme

I 1. sang vil Ofelia (tekstens jeg) fortælle om sit hidtidige liv, hvilket hun ikke har kunnet tidligere (*”There was a time when I could not do this”*). Der fortælles til et ubestemt ”du”, som jo både kan være tilhøreren og på en måde også hende selv.

*Let me tell you how it was.
 I know I can do this.
 I have the powers:
 I take them here.
 I have the right.*

*My words may be poor
but they will have to do.
There was a time when I could not do this:
I remember that time.*

Selv om teksten jo ikke rummer mange ord, har den tilstrækkeligt mange til at tydeliggøre et eksistentielt vendepunkt i et menneskes liv. Man hører en stemme, der vil meddele noget betydningsfuldt, men som også kender til vanskeligheden ved dette. Der er noget, der skal overvindes, noget der kræver kræfter, og som måske vil møde modstand (*"I have the right"*). Vanskeligheden spejles i de to ovenfor eksemplificerede første udgaver af den musikalske formel. De hurtige tonegentagelser⁹ giver mindelser om "stammen" og usikkerhed. Det er, som om noget betydningsfuldt har vanskeligt ved at nå frem.

Trods usikkerheden er stemmen også fuld af overbevisning. Beslutningen er taget. Det, der ikke har kunnet siges, skal nu frem. Og netop på ordene "*My words may be poor /but they will have to do*" (Eks. 6) finder formelen sin første prægnante variation: den flyttes en oktav op, og den usikkerhed, som tonegentagelserne tidligere har fremmanet, er nu erstattet af udholdte toner. Dette tonemaleriske moment falder nøjagtigt midt i sangen, og dets betydning markeres af et karakteristisk nyt akkompagnement i dybe blæsere.

*Eks. 6 – 1. sang t. 25 / 1:54 (YT 2:04)
"My words may be poor /but they will have to do"*

De bagvedliggende instrumentalmelodier i 1. sang

Selv om sangstemmen og den melodiske formel i 1. sang udgør musikkens forgrund, fornemmer man umiddelbart betydningen af de instrumentale tostemmige melodier, der fortrinsvis optræder bag sangstemmen, men som dog også selv bliver forgrund i sangens begyndelse og slutning samt nogle gange mellem de sungne fraser. Man aner måske også, at der er et vist slægtskab mellem disse melodier og den musikalske formel, men man vil

næppe ved de første gennemlytninger opdage, hvor vidtrækkende dette slægtskab er, eller hvilken overordnet sammenhæng disse instrumentale melodier danner.

Men den melodiske formel, der gennemtrænger 1. sang, er faktisk direkte afledt af de bagvedliggende tostemmige instrumentale melodier, og disse er selv båret af en enkel, men højst original kanon-idé.

Abrahamsens kanon-idé

Ved en kanon forstår man jo almindeligvis et flerstemmigt musikstykke, hvor de enkelte stemmer gentager den samme melodi forskudt efter tur. Abrahamsen arbejder imidlertid med to næsten ens melodier (*Eks. 7* og *Eks. 8*), der har samme tonemateriale (en slags blueskala med både stor og lille tert, men dog lille sekst) og samme længde (5 takter), og han skaber et forløb hvor den anden melodi successivt forskydes i forhold til den første.



Eks. 7 – 1. sang t. 1 / 0:01 (YT 0:13)

Melodi 1 i den øverste af de to piccolofløjter takt 1-6. (Klinger her to oktaver over notationen).



Eks. 8 – 1. sang t. 6 / 0:23 (YT 0:36)

Melodi 2 i den øverste af to oboer takt 6-11 samtidig med den første vokale melodi. (Klinger her en oktav over notationen.)

Først præsenteres de to melodier efter hinanden. Den anden melodi optræder altså 5 takter efter den første. Dernæst – i forløbets 2. fase – sættes den anden melodi ind allerede tre takter efter den første melodi, og de to udgaver af melodien klinger således ”kanonisk” sammen i to takter. I 3. fase forskydes

melodi 2 yderligere to takter, så de to melodier klinger sammen i 4 takter. De to udgaver af melodien optræder altså her i tætføring. I 4. fase er indsatsen af melodi 2 forskudt yderligere to takter, og den optræder således før melodi 1. I fase 5 og 6 fortsætter processen på samme måde. I grafen nedenfor er 1. og 2. melodi markeret med henholdsvis gul og blå farve.

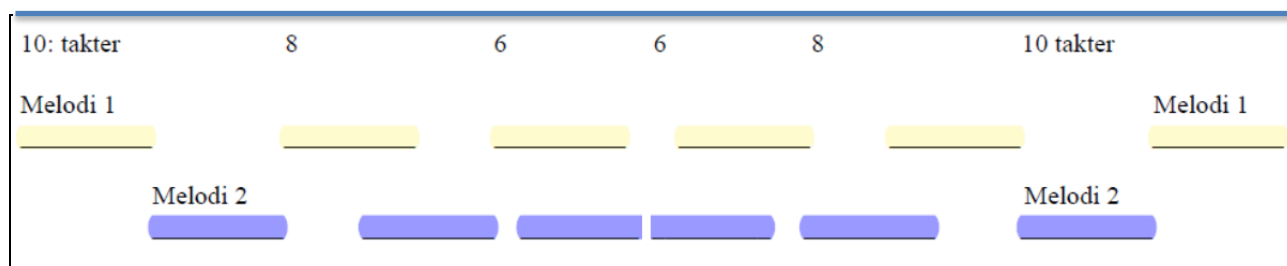


Fig. 1

Denne fuldstændig systematisk gennemførte proces bestemmer altså sangens forløb og udstrækning, og det selv om de kanonmelodier, der indgår i processen i størstedelen af sangen, kun danner baggrund for sangstemmens melodi.

Imidlertid gør Abrahamsen desuden hver af kanonmelodierne tostemmige, idet han danner deres andenstemmer systematisk ved kun at vælge kvint og stor terts som samklange. Og endelig skaber han to forskellige varianter af andenstemmer ved at ombytte rækkefølgen af kvint og stor terts i andenstemmerne, så vi i alt får fire forskellige varianter af de to melodier, afhængigt af om udgangspunktet er store tertser (Melodi 1a og 2a) eller kvinter (Melodi 1b og 2b).



Eks. 9 – 1. sang t. 1 / 0:01 (YT 0:13)

Melodi 1a i to piccolofløjter i takt 1-6. (Klinger her en oktav over notationen).



Eks. 10 – 1. sang t. 11 / 0:50 (YT 0:54)

Melodi 1b i to piccolofløjter i takt 11-17. (Klinger her en oktav over notationen)

Både melodi 2b og 2a optræder imidlertid kun sammen med vokalstemmen, og høres derfor kun som baggrund for de vokale melodier. Men man kan høre dem, hvis man lytter efter.



Eks. 11 – 1. sang t. 6 / 0:23 (YT 0:36)

Melodi 2b i to oboer



Eks. 12 – 1. sang t. 14 / 1:01 (YT 0:14)

Melodi 2a i to oboer

Nedenstående grafiske oversigt over satsen viser dette. Derudover ses det, at de forskellige udgaver af den vokale melodiformel altid optræder sammen med Melodi 2's to udgaver (2b eller 2a). De store bogstaver henviser til partiturets indstuderingscifre, og tallene angiver antallet af takter i hver fase. Melodierne i de dybe blæsere, som skal omtales senere, indtræder som nævnt nøjagtigt midt i sangen.

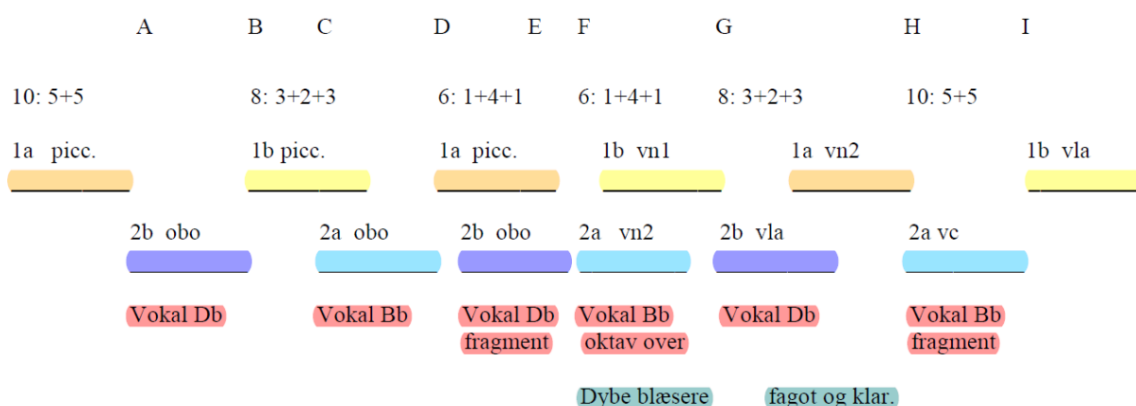


Fig. 2

Sammenhængen mellem kanonmelodierne og den sungne melodiske formel

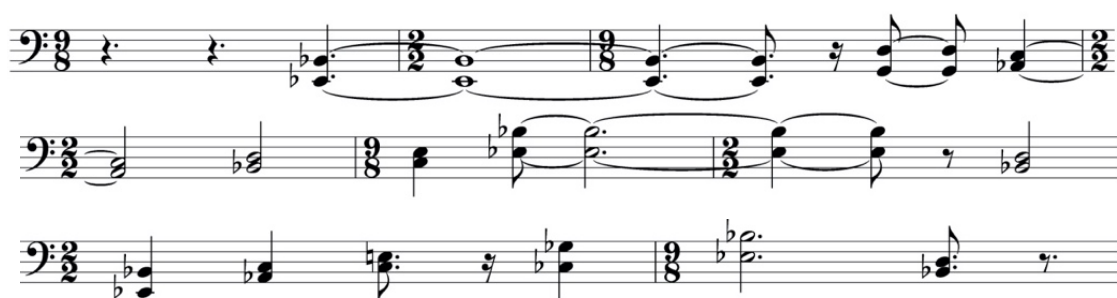
Det forunderlige er imidlertid, at Abrahamsen gennem den systematiske fremgangsmåde i dannelsen af de to melodiers andenstemmer skaber heltonemelodier, der ikke alene har en påfaldende lighed med den sungne melodiformel, men i to af de fire varianter rummer nøjagtigt den samme tonefølge. Den indledende sopranmelodi (*Eks. 1*) er således afledt af understemmen i den senere forekommende tostemmige kanonmelodi 2b, der optræder i oboerne samtidig med den anden sopranmelodi (*Eks. 12*). Blot er dens rytmiske udformning markant ændret. Den sungne melodi rummer jo de karakteristiske indledende tonegentagelser, og dens første frase er kortere end den anden, hvorimod det forholder sig omvendt i den instrumentale melodi.

Den anden udgave af sopranstemmens musikalske formel (*Eks. 2*) er på samme måde afledt af understemmen i melodi 2a (*Eks. 12*).

Værkets forskellige elementer, den sungne melodiske formel, de bagvedliggende instrumentale melodier og den tilgrundliggende kanon-idé er altså dybt integrerede i hinanden, og de er – som vi har set – hver for sig baseret på apersonlige, systematiske principper. Abrahamsen finder ikke på en god melodi, men opdager en melodi i et i forvejen eksisterende materiale. Han finder ikke på en god andenstemme, men danner den systematisk ved at begrænse sig til ”rene” samklange. Og han skaber et musikalsk forløb med udgangspunkt i en systematisk gennemført kanon-proces. Overalt træder han selv tilbage for at lade de i stoffet iboende musikalske muligheder træde frem.

Melodierne i de dybe blæsere

Jeg har tidligere (*Eks. 6*) nævnt det vidunderlige sted midt i sangen, hvor sopranen svinger sig op til det høje b, og hvor man i de dybe blæsere (horn og tromboner, kontrafagot, fagotter og basklarinet) hører en tilsyneladende ny tostemmig (oktavforstærket) melodi i rolige nodeværdier.



Eks. 13 – t. 25 / 1:53 (YT 2:06)

De dybe blæserstemmer takt 25-32. (Nogle toner klinger også en oktav under notationen).

Lytter og ser man nøjere efter, opdager man at der er tale om en omvendning af en af de kanonmelodier (1b) der hidtil har været spillet af de høje piccolofløjter (*Eks. 10*). Melodi 1b's to stemmer har byttet plads, så 1b's overstemme er blevet til understemme i de dybe blæsere (og omvendt), og alle faldende intervaller er erstattet af de tilsvarende stigende (og omvendt). Også de enkelte toners varigheder i den retvendte og den omvendte udgave af melodien korresponderer: Alle toner i den omvendte udgave er forlænget proportionalt.¹⁰

Omvendingen følger med sin udholdte indledende rene kvint og sin tunge instrumentation en ny facet til udvidelsen af det musikalske rum, det tonale center flyttes fra b til es. Et glimt af en næsten klassisk "modulation" til subdominanten. En genfortryllelse af verden af i går. Et eksempel på at konstruktionen af materialet i sig rummer tydelige genklange af en ældre tradition.

Genbrug af 1. sangs materiale og struktur i 4. og 6. sang

I de sange, der indleder sangcyklens 2. og 3. del, genbruger Abrahamsen ikke blot 1. sangs melodiske formel, men skaber også rigt varierede nye udgaver af de bagvedliggende tostemmige instrumentale melodier. Selve kanonstrukturen genbruges ligeledes, men den forkortes systematisk i pagt med disse sanges kortere tekster. I 4. sang skæres de indledende og afsluttende 10 takter af strukturen bort, således at kun de "kanoniske" afsnit er tilbage, og i den ultrakorte 6. sang levnes kun de tætførte kanonafsnit.

1. sangs afsnit varer:	10	8	6	6	8	10	takter
4. sangs afsnit varer :		8	6	6	8		takter
6. sangs afsnit varer:			6	6			takter

Da det musikalske udtryk i 4. og 6. sang er knyttet til 5. og 7. sang, vil de først kort blive omtalt i forbindelse med disse.

Kort om de øvrige sange

Både 2., 3., 5. og 7. sang har hver deres eget helt uforvekslelige udtryk, netop bundet til digtenes temaer, men i modsætning til de allerede omtalte sange falder disse sange – dog med undtagelse af den 3. – i flere udtryksmæssigt forskellige sektioner.¹¹

Abrahamsen arbejder endvidere med nogle helt konkrete rammesætninger, som fastlægger antallet af takter såvel for hver af sangene som for deres enkelte sektioner og dele.¹² Denne ”vilkårlige” begrænsning sker selvfølgelig i et samspil med de oftest enkle kompositoriske materialer og idéer, men den giver også mulighed for at håndtere de dybt komplekse væv/teksturer, som følger af idéerne, og den skaber samtidig frihed til at nuancere det musikalske udtryk.

My imagination works well within a fixed structure... The more stringent it is, the more freedom I have to go down into detail. Form and freedom: perhaps much of my music has been an attempt to bring the two worlds together.¹³

At disse fire vidt forskellige sange alligevel deler flere fælles materialer og kompositoriske idéer, hører man måske ikke ved de første gennemlytninger af værket. Det er imidlertid mit håb at en afdækning af nogle af disse bagvedliggende ”hemmeligheder” også vil kunne berige den umiddelbare oplevelse af værket. Jeg må dog med det samme understrege at disse sange ikke vil blive gennemgået med samme grundighed som den første, det ville langt overskride denne artikels rammer.

2. sang – Erindring

I 1. sang proklamerer tekstens jeg at ville fortælle om sin fortid. I stedet bliver der imidlertid tale om en refleksion over erindringens væsen. Erindring er imidlertid her ikke noget bestemt og entydigt, men derimod en løbende proces, der – som musik – må skabes igen og igen, og det på et mangfoldigt og stadigt vekslende grundlag. Abrahamsen finder i dette erindringsbegreb muligheder for udtryk, som nok knytter sig til tekstens ordlyd og udformning, men som også spejler sindsstemninger hos vores protagonist, Ofelia.

*O but memory is not one but many—
a long music we have made
and will make again,
over and over,

with some things we know and some we do not,
some that are true and some we have made up,
some that have stayed from long before,
and some that have come this morning.

some that will go tomorrow
and some that have long been there
but that we will never find,
for to memory there is no end.*

Tekstens tre strofer danner udgangspunkt for musikkens tre klart adskilte sektioner med hvert sit tempo og udtryk. (Den første sektion har tempobetegnelsen *Andante*, den anden *Più mosso* ('mere bevægelig') og den sidste *Meno mosso* ('mindre bevægeligt'), som dog i sin sidste fase igen bliver "Più mosso"). I den første sektion spejler sangstemmens mange tonegentagelser og langsomme udvikling Ofelias usikkerhed i reaktionen på erindringens uoverskuelige mangfoldighed. I den anden skaber opremsning af erindringens mange "byggesten" et helt nyt energisk udtryk. I den tredje sektion, hvor erindringen får et næsten mystisk skær, bliver det musikalske udtryk roligt

kontemplerende. Den fortid, som hun egentlig ville fortælle om, når hun imidlertid ikke frem til.¹⁴

Eks. 14 – 2. sang t. 1 / 0:01 (YT 4:02)

Usikkerhed og fastlåsthed – 1. sektion

Sangstemmens usædvanligt enkle melodi¹⁵ udvikler sig i 1. sektion meget langsomt pga. de mange tonegentagelser og den dermed forbundne bremsning af såvel den musikalske som den sproglige udvikling. Indtrykket af ”stammen” er her endnu stærkere end i 1. sang. Bagved melodien ligger et væv af bevægelige stemmer i de opdelte strygere. Det er, som om erindringens mangfoldighed og flygtighed udmales i dette flerlagede polyrytmiske væv, samtidig med at sopranstemmens næsten statiske tonegentagelser og meget snævre tonemateriale, der hele tiden søger tilbage til tonen h, giver indtrykket af en fastlåsthed, der først brydes ved den bratte overgang til sangens anden sektion.

Ny energi – 2. sektion

I den anden sektion kommer opremsningen af erindringens mange elementer til udtryk i en tempoforøgelse (fra metronomtal 72 til 108¹⁶), men især i sopranstemmens melodi, som nu udfoldes kraftfuldt og dramatisk i stærkt springende fraser med kun et enkelt ord på hver tone (*Eks. 15*).¹⁷ Det stadigt gentagne ”some...” danner udgangspunkt for de næsten ensdannede fraser med ordet ”some” konsekvent placeret på disse frasers højtone. Selv om sopranstemmens tonemateriale kun er let udvidet i forhold til den foregående sektion¹⁸, så tilfører den vekslende oktavplacering og de deraf følgende store spring en helt særlig energi og virtuositet til musikken (der er som skabt for Hannigans stemme).

Eks. 15 – 2. sang t. 22 / 0:48 (YT 4:54)
2. sang 2. sektion

Mellem sopranens skarpt optrukne fraser høres lettere tumultariske instrumentale ”svar” skiftevis i to fagotter og dybe pizzikerede strygere. Derudover anes stadig det bagvedliggende væv af hurtigt svirrende strygerfigurer (i bratscherne) fortsat fra den foregående sektion, samt nyttilkomne lag i længere nodeværdier, skiftende mellem to grupper af blæsere, henholdsvis fløjter/oboer og klarinetter/engelsk horn/trompet. Selv om sopranens skarpt tegnede fraser dominerer lydbilledet, markerer det bagvedliggende polyrytmiske væv stadig, at erindringen hviler på et flygtigt og mangetydigt grundlag.

Godt halvvejs inde i denne sektion (samtidig med teksten ”*some that have stayed*”) begynder musikken – næsten umærkeligt – at ændre karakter:

Eks. 16 – 2. sang t. 32 / 1:14 (YT 5:16)
2. sang 2. sektion, “*some that have stayed*”

Sopranstemmens hidtidige korte, skarpt afgrænsede fraser afløses af en længere frase som pludselig – tonemalerisk – har tre forskellige toner på en enkelt stavelse (“*stayed*”). Mere markant er imidlertid det kraftige ”piskesmæld” (slagtøjsinstrument), som lidt senere falder sammen med sopranens bratte fald til et dybt a:

Eks. 17 – t. 35 / 1:20 (YT 5:09)
2. sang 2. sektion, “... *before*”

Derefter vender den første sektions usikre diktion med tonegentagelser på hvert enkelt ord tilbage. Denne afsluttende fase af sektion 2 bliver imidlertid blot en kort overledning til den sidste sektions helt anderledes musik.

”Afklaring” – 3. strofe/sektion

Den tredje strofe (*Eks. 18*) tilfører erindringen en ny og hemmelighedsfuld drejning: ”*and some that have long been there, but that we will never find*” og

den afsluttende sammenfatning ”*for to memory there is no end*” kan virke paradoksal, da den jo netop afslutter sangen. Den får imidlertid sin særlige betydning i værket, da 2. sang faktisk ”generindres” i den 7. sang. Men derom senere.

Eks. 18 – 2. sang t. 43 / 1:26 (YT 5:42)
2. sang 3. sektion

Som teksten tilfører også musikken her en ny dimension til såvel erindringen som det reflekterende jeg. Sangstemmen får en mere lyrisk og roligere karakter med tre regelmæssige tonegentagelser på hver af tekstens stavelser. Desuden understøttes den nu af strøget vibrafon mod tidligere piccolofløjte og xylofon, alt sammen med til at bortmane såvel energiudfoldelse som usikkerhed. Til sidst bortfalder også de store spring der hidtil har kendetegnet sopranstemmen i denne og den foregående sektion. Tilbage bliver – på tekstens sidste linje: ”*for to memory there is no end*” (*Eks. 19*) – en enkel, tonalt præget melodisk linje sluttende med en trinvis stigende bevægelse, der giver mindelser om den sungne melodi i den første sektion. Det virker, som om Ofelia til sidst finder ro i erindringens endeløshed.

Eks. 19 – 2. sang t. 65 / 2:24 (YT 6:29)
2. sang 3. sektion, ”*for to memory there is no end*”

Også det bagvedliggende tonevæv ændrer mærkbart karakter i denne sektion. Musikken bliver mere stille og mindre bevægelig, og klangen ændres bl.a. betinget af, at strygerne nu sordineres. Der veksles i to omgange mellem grupper af henholdsvis dybe og høje strygeinstrumenter, og selv om de sidste ledsages af henholdsvis to fløjter i deres dybe register og to klarinetter i mellemlejet, ændres det rolige og afdæmpede udtryk ikke afgørende. Et rigt sammensat, men blødere klangtæppe, hvor musikkens faser glider umærkeligt over i hinanden, men er med til at understøtte den ro, som også sangstemmen når frem til.

Kodaen

Sektionens og sangens slutning (*Eks. 20*) fører den 3. sektionens stille udtryk frem til en overraskende slutning. Efter at sopranstemmen roligt er nået op til sin afsluttende tone (e¹), fortsætter musikken. Det er, som om den forsvinder op i en uhåndgribelig sfære, samtidig med at noget nyt, en lille melodi i klokkespil og celeste, begynder og forsvinder igen.

Eks. 20 – 2. sang t. 73 / 2:30 (YT 6:36)
2. sang, koda

Denne enkle slutning lader tilhøreren ane en flig af grundlaget for de instrumentale væv/teksturer, der gennem hele sangen høres bag sangstemmen.¹⁹ Vævet består her af kun tre lag, alle udfoldet i de delte førstevioliner: et 3-tonigt lag (tonerne d³, c³ og b²), hvis tre toner veksler relativt hurtigt, et 2-tonigt lag (tonerne g³ og f³), hvis toner veksler langsomt, og endelig et ”1-tonigt” lag, en høj, ubevægelig lang tone (c⁴). Hvad man her hører i enkel form, er konsekvensen af nogle kompositoriske idéer, der ligger til grund for hele sangen og også for 3. sang.

I begge sange er vævet nemlig dannet med udgangspunkt i forskellige diatoniske²⁰ tonerækker (med fra 7 til 1 toner i 2. sang, og med 1 til 5 toner i 3. sang), hvis toner permuteres. Systematikken bestemmer ikke blot, hvorledes ombytningen udfoldes, men også hvornår den afsluttes. Dette er afgørende for strukturen af begge sange, idet afslutningen af et sæt af permutationer falder sammen med indførelsen af nye materialer/tonerækker.

Også rytmisk varieres tonerækkerne systematisk i begge sange: Jo flere toner i et lag, jo hurtigere bevægelse.²¹ Desuden er også tonerækkerne i sig selv systematisk udviklet. Deres begyndelsestoner²² er udvalgt i stigende kvarter, i 2. sang fis, h, e, a, d, g og til sidst c (kun en enkelt tone), i den 3. sang f, b, es, as og des (5-tonig). Her er altså tale om en samlet bevægelse mod uret i kvintcirklen. En helt enkel idé danner således grundlaget for begge sanges udvikling.

Det er umuligt og heller ikke meningen, at alle detaljer i disse flerlagede dybt komplekse væv eller teksturer skal kunne følges med øret, men de har – som det allerede skulle være fremgået – hørbare konsekvenser beroende på antallet af instrumentale stemmer og antallet af toner i de enkelte tonerækker samt – forbundet hermed – den hastighed hvormed tonerne skifter i udfoldelsen af permutationerne. At instrumentation, spillemåder og dynamik også spiller en helt afgørende rolle for høreindtrykket, er indlysende.

Nedenstående skematiske fremstilling af nogle af elementerne i den 2. sang kan måske medvirke til at konkretisere ovenstående en lille smule:

1. sektion – 21 takter	2. sektion – 21 takter	3. sektion – 15 takter 1. fase	3. sektion – 15 takter 2. fase	Koda – 12 takter
Andante – halvnode 72	Più mosso halvnode 108	Meno mosso halvnode 62	Più mosso halvnode 108	Stesso tempo halvnode 108
6-tonig 8 (vl. + br.) 7-tonig 12 (vl. + cel.)	5-tonig 5 6-tonig 8 (br.) 7-tonig 12 (2 fg. +)	3-tonig 2 4-tonig 4 5-tonig 7 6-tonig -vekslende (2 fl.)	2-tonig 3-tonig 2 4-tonig 4 5-tonig-vekslende (2 cl.)	1-tonig c 2-tonig 3-tonig NB. Ny melodi i celleste og klokkespil

Fig. 3

Antallet af takter, der danner ramme for sektionerne, danner selv et regelmæssigt mønster: 1. + 2. sektion består af 42 takter og det gør 3. sektionens to faser + kodaen også.

I 1., 3. og 4. sektion samt kodaen udfoldes tonematerialerne med udgangspunkt i en faldende bevægelse. I 2. sektion (den energiske) med udgangspunkt i en stigende bevægelse.

Tallene 8, 12, 5 osv. angiver underdelingen af takten i de stemmer der benytter de pågældende tonematerialer. Jo flere toner i et lag, jo hurtigere bevægelse. Dette gælder dog ikke i den 3. sektion, hvor det underste lag har vekslende underdeling (i sidste halvdel af hver af de to faser spilles dette lags tonemateriale af henholdsvis to fløjter og to klarinetter). Det 2-tonige og 1-tonige lag udfoldes i lange toner på mere end en takt.

I den tredje sektion er rytmen i de stemmer der udfolder de 3- og 4-tonige materialer forskudt en fjerdedelstriol og en ottendedel i forhold til det overordnede tempo, hvilket øger teksturens kompleksitet.

3. sang – Tid

Erindring og tid er nært forbundne begreber. I erindringen mødes fortiden og nutiden, og tiden eksisterer egentlig kun i kraft af erindringen om før og nu, og hvad der vil komme. Derfor er det heller ikke mærkeligt, at Abrahamsen har skabt et nært slægtskab mellem 2. og 3. sang, det til trods for de meget store forskelle, som det umiddelbare høreindtryk efterlader. Desuden er 3. sang som den anden en slags refleksion, nu over tidens væsen eller over sammenhængen mellem tid og musik.²³ I den 3. sangs begyndelse tales imidlertid også – for første og eneste gang – direkte og konkret om fortiden, en ”sørgelig” tid uden musik:

*There was a time, I remember, when we had no music,
a time when there was no time for music,
and what is music if not time –

time of now and then tumbled into one another,
time turned and loosed,
time bended,

time blown up here and there,
time sweet and harsh,
time still and long?*

Eks. 21 – 3. sang t. 1 / 0:01 (YT 6:56)

Et meget langsomt og dystert udtryk

3. sang er – i modsætning til 2. sang – udfoldet som et langt sammenhængende forløb bestemt af de fortløbende bevægelser i de pizzikerede dybe strygere og det ekstremt langsomme tempo, der kun enkelte gange bremses af fermat og rallentando. Som i 1. sang veksler Abrahamsen her mellem to taktarter (3/4 og 4/4), hvilket dog heller ikke her høres. Derimod er det værd at lægge mærke til foredragsangivelsen: ”Walking but limping ’in limping time’”. ”Den haltende rytme” synes at antyde noget om tidens uregelmæssighed, hvilket også træder frem for øret i de uregelmæssigt placerede bagvedliggende pizzikerede kontrabasser.

Mere end sangens første tredjedel er rent instrumental, men allerede her udmales indholdet af den sungne teksts ”*There was a time, I remember, when we had no music*”. De dumpt klingende, isolerede pizzikerede toner i kontrabasserne og en svag bagvedliggende stortrommehvirvel udmaler netop dysterheden af denne ”musikløse” tid.

Efterhånden tilføjes nye lag af pizzikerede toner til de eksisterende (”*time of now and then tumbled into one another*”), og tætheden af toner bliver større, men allerede inden denne proces for alvor kommer i gang, høres en markeret, dissonerende akkord i harpen. Den optræder – som en slags pejlemærke – i varieret men tydeligt genkendelig form frem gennem hele sangen, men med større og større mellemrum.

Umiddelbart efter det tredje lag af pizzikerede kontrabasser og den første harpeakkord tilføjes et tredje element: faldende sukfigurer (”*wie ein Seufzer*”) skiftevis i to fagotter og to klarinetter ført i parallelle kvarter, og dette understreger yderligere musikkens dystre og sørgelige karakter:

Eks. 22 – 3. sang t. 7 / 0:35 (YT 7:25)

Også disse sukfigurer optræder gennem hele sangen, men de varieres mht. instrumentation og tæthed.

Da vokalstemmen og dermed teksten træder til – umiddelbart efter at harpeakkorden har optrådt for fjerde gang (*Eks. 23*) – bliver musikken samtidig

tættere. De tostemmige ”suk” i parallelførte kvarter afløses her af mangestemmige og dissonerende klange i horn og trompeter efterfulgt af ”omvendte suk” i både klarinetter og fagotter (ikke hver for sig som tidligere):

Eks. 23 – 3. sang t. 31 / 2:10 (YT 9:09)

Umiddelbart efter den femte harpeakkord og vokalstemmens ”*a time when there was no time for music...*” (Eks. 24), afløses stortrommehvirvlen af en meget langsom, enstonig, mærkeligt dissonerende melodi spillet unisont af engelskhorn og klarinet og ledsaget af (ikke tilrettede) flageoletter i to kontrabasser, begyndende en halv tone dybere:

Eks. 24 – 3. sang t. 42 / 2:56 (YT 9:50)

I partituret benytter Abrahamsen foredragsbetegnelsen ”Trauermusik”²⁴ om denne musik, og i kontrabasstemmen er yderligere tilføjet ”as with broken voice”. Teksten taget i betragtning er det paradoksalt, at Abrahamsen tilføjer denne musik samtidig med erindringen om en tid, hvor der ikke var nogen musik. Men det virker også dybt meningsfuldt, at han indsætter den her, for man kan næppe forestille sig en mere sørgelig ”ikke-musik” end denne.

Sørgemusikken klinger i hele resten af sangen, men træder særligt enstonigt og skrøbeligt frem, hvor de varierede udgaver af sukfigurerne er svage, fx da sangstemmen lige har afsluttet 1. strofe, og sukkene høres i violinernes svage flageoletter:

Eks. 25 – 3. sang t. 50 / 3:30 (YT 10:24)

Også den fløjtestemme, der tidligere har fulgt sangstemmen, optræder her kort solistisk, inden den igen – let forskudt – følger sangstemmen. Denne lille ”fløjtesolo”, der med sine tonegentagelser kan minde om fuglesang, illustrerer sammen med sørgemusikken 3. strofes ”*time sweet and harsh*”. Hvis det da ikke er den underfuldt smukke, men også sørgmodige sopranstemme der udgør ”det søde”.

Sangstemmens mærkeligt ”tonale” vendinger

Sangstemmen udfoldes som musikken generelt uendelig langsomt, men er derudover forlenet med en særligt svævende kvalitet pga. sin uregelmæssige underdeling af de skiftende taktarter og svagt artikuleret pulserende bevægelse. Denne kvalitet forstærkes yderligere af, at den er fulgt af fløjte og violin i en let forskellig rytmisering.

Trods hyppige store spring har sangstemmen ofte en påfaldende ”tonal” karakter, der i særlige mønstre synes at skifte mellem dur og mol.²⁵ Sangstemmen rummer også flere vendinger, der optræder flere gange, det gælder således et karakteristisk stigende decimspring efterfulgt af et faldende halvtoneskridt og endnu et faldende decimspring. Denne vending optræder både i 1. strofe og i 2. strofe:

Eks. 26 – 3. sang t. 42 / 2:48 (YT 9:46)

Eks. 27 – 3. sang t. 56 / 3:58 (YT 10:53)

Disse passager rummer sangstemmens højeste toner, som Abrahamsen markerer med et lille *rallentando*, en lille bremsning. Et tredje (molto) *rallentando* falder netop på tekstens ”*time turned and loosed, time bended*”, hvis betydning således netop illustreres af bremsningen:

Eks. 28 – 3. sang t. 63 / 4:26 (YT 4:26)
“time turned and loosed ...”

At Abrahamsen også (og ikke mindst) udmaler tekstens mange tidsmetaforer i de skiftende relationer mellem de fem lag af pizzikerede strygere, er også uomtvisteligt, men det anes mere, end det direkte høres. For nok er disse lag indbyrdes forbundne, men tilsammen danner de et uforudsigeligt væv.

Passacagliaformen

Sangen rummer imidlertid også en helt håndgribelig struktur. Ikke mindst dens begyndelse, med de enkle 2-tonige og 3-tonige pizzikerede kontrabasser og celloer, kan give mindelser om den gamle passacagliaform, en satsform der traditionelt måler tiden op i lige store gentagne perioder med udgangspunkt i en stadig gentaget basmelodi. Helt så enkelt er det dog ikke hos Abrahamsen, men de fem lag af pizzikerede dybe strygere er faktisk tilpasset en overordnet ramme bestående af i alt tretten 6-taktsperioder, som i partituret er markeret med indstuderingscifre fra A til L (13x6 takter).²⁶ Passacagliastrukturen er i vid udstrækning også tilgængelig for øret, idet Abrahamsen tydeliggør den gennem de omtalte harpeakkorder, der først anslås hver sjette takt, dernæst hver tolvte takt og endelig hver attende takt, idet de hver gang markerer et ”knudepunkt” – et sammenfald af de forskellige tonerækkers begyndelsestoner.²⁷

Er man først opmærksom på strukturen, vil man også opdage, at det ikke kun er harpeakkorderne og de bagvedliggende pizzikerede strygere, der markerer strukturen. Indførelsen af sukfigurer, sangstemme, sørgemusik sker netop i de strukturelle knudepunkter. Det sjette knudepunkt, der falder midt i 2. strofe, rummer også noget nyt:

Eks. 29 – 3. sang t. 62 / 4:21 (YT 11:20)

Harpeakkorden efterfølges her af et mangelaget instrumentalt ”suk”, og sangstemmen falder derefter til hvile på et skrøbeligt c^2 , der næsten sætter musikken i stå. I 3. strofe, hvor der ikke er nogen knudepunkter, bliver sukfigurerne igen enkle som i sangens begyndelse, og til sidst høres kun de sparsomme pizzikerede toner i den underliggende tekstur.

Som i 2. (og 1.) sang er her tale om en overordnet ide, der styrer sangens forløb og dens udstrækning, men til trods for passacagliastrukturens skematiske karakter, bliver musikken aldrig skematisk, for de omtalte knudepunkters nøjagtige placering veksler, afhængigt af de vekslende taktarter og tilpasningen til de enkelte lags rytmiske strukturer.

Nok ligger der omfattende konstruktioner bag Abrahamsens musik, men det konstruktive aspekt af hans musik, bliver aldrig et mål i sig selv. Konstruktionerne skaber enhed og sammenhæng i sangene, men de tilfører også musikken en ”dybdevirkning” og ”uudtømmelighed” som betyder, at man hele tiden kan opdage nyt.

Værkets 2. del

4. sang – Forvandling

Som i 1. sang er der i 4. sang en klar sammenhæng mellem teksten og musikken. Henvendelsen er ikke rettet til et ubestemt ”du”, men til den elskede person, som har forvandlet jeg’et, og som udløser den følgende ekstatiske kærlighedssang.

*Let me tell you how it is,
for you are the one who made me more than I was,
you are the one who loosed out this music.*

*Your face is my music lesson
and I sing.*

I sangens første halvdel – svarende til tekstens to første linjer²⁸ – optræder den melodiske formel to gange i sangstemmen på samme måde som i 1. sang.²⁹ Det mørke udtryk, der præger denne del, skyldes at de bagvedliggende kanonmelodier her optræder i deres dybe omvendinger.

Den anden halvdels lysere udtryk hænger sammen med tilføjelsen af høje retvendte kanonmelodier, først i to fløjter og oboer, derefter i engelskhorn og klarinetter (svarende til tilføjelsen af de dybe blæserstemmer i anden halvdel af 1. sang). Det ændrede udtryk skyldes imidlertid i endnu højere grad, at sangstemmens melodiske formel varieres næsten til ukendelighed, idet nogle af formlens toner rykkes en oktav op.³⁰ Herved får melodien en helt anden kontur

og desuden også med sine store spring et dramatisk udtryk som leder direkte frem til den 5. sangs vilde ekstase.³¹ Der er nok heller ingen tvivl om, at tekstens tematisering af musikken i linje 3-5 har spillet en afgørende rolle for Abrahamsen. Det er netop på ordene ”loosed out” og ”music” at sopranen svinger sig op i det høje register.

5. sang – Kærlighedens ekstase

5. sang er sangcyklens dynamiske højdepunkt. Her tiltales (omtales) tekstens ”du” som ”min sol”, og det er konsekvenserne af denne højstemte metafor, der kommer til udtryk i sangens to markant forskellige dele. I første del spændes den altforvandlende lidenskab til bristepunktet, og i den anden finder denne lidenskab sin udløsning, som dog gennem sine sammenligninger med ”glas” også giver associationer til splintring og ødelæggelse.³²

*Now I do not mind if it is day, if it is night.
If it is night,
an owl will call out.
If it is morning,
a robin will tune his bells
Night, day: there is no difference for me.
What will make the difference is if you are with me.
For you are my sun.
You have sun-blasted me,
and turned me to light.
You have made me like glass—
like glass in an ecstasy from your light.
like glass in which light rained
and rained and rained and goes on,
like glass in which there are showers of light,
light that cannot end.*

Abrahamsens musik indfanger – ja forstærker – kongenialt denne modsætning. I første del befinder vi os midt i den ekstatiske nu-oplevelse af hvirvlende, korte motiver.³³ Teksten kan kun beskrive denne tilstand gennem negerende sammenligninger, musikken viser den øjeblikkeligt.

Trods det næsten kaotiske udtryk er det dog let at få overblik over sangens form: En instrumental ritornel veksler med tre sungne, varierede ”strofer”, som får tydelig melodisk karakter i slutningen af hver ”strofe” i forbindelse med de poetiske nøgleord ”bells”, ”sun” og ”light”.³⁴ Her benytter Abrahamsen den samme karakteristiske afslutningsvending (en slags alternativ kadence: e^2 -gis²-h²-d²), hvor sluttonen (d) markeres af tromboner, en og to oktaver under sopranen. Herefter afsluttes strofen med en ny udgave af ritornellen, inden den oprindelige ritornel vender tilbage som indledning til den følgende strofe.

Eks. 30 – 5. sang t. 1 / 00:1 (YT 14:51)

Eks. 31 – 5. sang t. 36 / 1:02 (YT 15:56)
5. sang, ritornel og 2. strofe

Eks. 32 – 5. sang t. 72 / 1:56 (YT 16:49)
5. sang, ritornel og 3. strofe

Eks. 33 – 5. sang t. 112 / 3:02 (YT 17:54)
5. sang, anden del.

Vild energi – 1. sektion

I sopranstemmen høres mange gange i løbet af sangens første del nogle virtuose, stigende ordløse bevægelser. Det er, som om musikken som champagne bobler over af indre liv eller – med musikhistorisk belæg – som om raketter sendes op. Disse ”raketter” finder vi endnu hyppigere i orkestret, men her udformet polyrytmisk i to lag³⁵, så de tilsammen danner en diatonisk stigende bevægelse. De virtuose sopranpassager knytter sig altid til det ene af disse lag, og de er enten pentatone eller mere sammensatte.



Eks. 34 – 5. sang t. 13 / t. 0:18 (YT 15:08)

”Raketterne”: Noden gengiver den tredje raket hvor stemmerne tilsammen benytter C-durs toner (C-pentatonik og en formindsket treklang med udgangspunkt i tonen h). Læg mærke til at sopranen kun er med på ”rakettens” sidste toner.

”Raketterne” høres som vilde indskud i et tonevæv bestående af tre lag af korte rytmiske motiver³⁶ med hvert sit 3-tonemateriale (b-a-f,³⁷ fis-e-cis og g- e-d). Disse motiver, der optræder i både ritornellerne og bag sangstemmen, er med deres rytmisk vekslende og polytonale karakter netop med til at skabe det tumultariske lydbillede. Hertil kommer at tempoet veksler for hver fjerde takt i forholdet 75 til 60³⁸, og det gør instrumentationen af tretonemotiverne også, så lydbilledet hele tiden forandrer sig.

Sopranstemmen veksler – bortset fra i ”raketterne” og den strofeafsluttende ”kadence” – mellem de samme tre 3-tonematerialer, idet den følger et af de instrumentale lag rytmisk og tonalt, men således at de i hver ”strofe” optræder efter hinanden. I den tredje ”strofes” første halvdel falder sopranstemmen dog bort, og de instrumentale motiver spilles af messingblæserne, hvilket er med til at bygge op til den store ”udløsning”.

At der bag det foranderlige lydbillede igen skjuler sig en overordnet systematik, hører vi næppe i første omgang, men hver strofe (med indledende og afsluttende ritornel) består faktisk af ni 4-taktsperioder. Igen en af Abrahamsens helt håndfaste rammesætninger.

Også tonematerialerne i orkestrets ”raketter” gennemløber en systematisk bevægelse i 8 trin i kvintcirklen fra 2 b’er til 5 #’er, idet den syvende 4-

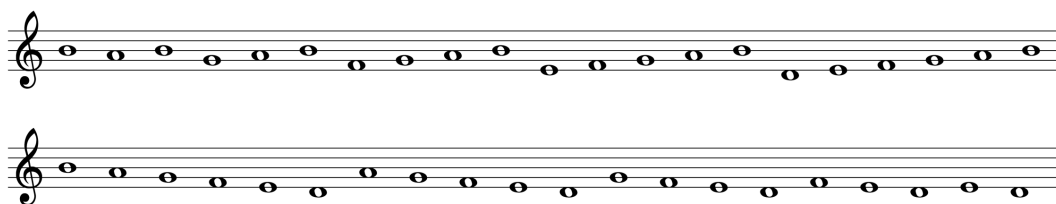
taktsperiode, grundet systematisk forskydning af raketterne, ikke rummer en raket. Til gengæld rummer 2. og 3. strofes indledende ritornel to raketter med henholdsvis 2 b'er og 6 #'er. Her er altså tale om en bevægelse rundt i kvintcirklen, parallelt med den, vi finder i den 2. og 3. sang.

Udløsning – 2. sektion

Sangens anden halvdel – den store udløsning af ekstasen – er både yderst kompleks og meget enkel, og så benytter den både tonerækker og permutationer fra 2. sangs første sektion. I dens første rent instrumentale fase udfoldes permutationer af de samme to enkle faldende tonerækker, en 7-tonig (fra fis til g) og en 6-tonig (h til d)³⁹, og det sker i hele 20 forskelligt rytmiserede instrumentalstemmer, så man hele tiden synes at høre det samme i forskellige rytmiske og instrumentale udformninger. Massevirkningen er overvældende, og musikken udmaler endnu tydeligere end teksten hvordan alt smelter sammen her i ekstasens brændpunkt, hvor alt personligt går under.

I de efterfølgende fire faser, hvor sangstemmen træder til, aftager såvel dynamik som antallet af stemmer, men de er opbygget parallelt med første fase. Dog er denne på 12 takter, mens de fire vokale faser kun er på 9 takter og udelukkende baseret på enklere afledninger af de oprindelige permutationer.

Også sangstemmen gennemløber – med udgangspunkt i celestens septolunderdelinger – de samme to meget enkle permutationer af tonerækkerne, i fase 2 og 3 af den 7-tonige række begyndende på fis², og i fase 4 og 5 af den 6-tonige begyndende på h¹ (se nodeeksempel nedenfor). Til den aftagende dynamik føjes således også sopranstemmens skift til et dybere register:



Eks. 35 – 5. sang t. 147 / 4:40 (YT 19:29)

Sopranmelodiens enkle permutation af den 6-tonige tonerække i 2. sektionens 4. og 5. fase. Nodeeksemplet viser kun det grundlæggende permutationsmønster uden kromatisk variant og varigheder. Man hører imidlertid tydeligt hvorledes varighederne systematisk afkortes i de stigende bevægelser hen mod processens midte (acceleration) og forlænges i den sidste halvdels faldende bevægelser (deceleration).⁴⁰

Desuden forbinder Abrahamsen dele af denne variationsstruktur med den sungne tekst, så der opstår tonemaleri. I 3. periode begynder således en lang faldende melisme på ordet ”*rained*”, og i den afsluttende 5. periode er det slutordet i tekstlinjen ”*light that cannot end*”, der ikke kan få ende.

Også instrumentationen synes at illustrere teksten. Den fremtrædende brug af celeste og/eller vibrafon og klokkespil udmaler med deres klingre, hurtige oktavvekslen i det høje leje det ene af tekstens nøgleord, ”*glass*”, og violiner eller piccolofløjter skaber med deres tonegentagelser i det meget høje leje et flimrende lysskær, der peger hen mod det andet, ”*light*”.

Selv om alle stemmer jo systematisk permuteres i forskellige rytmiske underdelinger og primært fremtræder som et næsten uigennemtrængeligt væv, skaber Abrahamsen alligevel tydelige sammenhænge mellem sopranstemmen og dele af dette væv. Nogle stemmer følger sopranstemmen let rytmisk forskudt grundet bl.a. forskellig rytmisk underdeling, de andre stemmer danner en art kanon i kvinten eller kvarten. Dette er særligt tydeligt for øret i fase 3 og 5 (*Eks. 36 og 37*), hvor sopranstemmen præges af decelererende faldende linjer, og hvor de ”sammenfaldende” og de ”kanoniske” stemmer er fremtrædende i messingblæsere.

Eks. 36 – 5. sang t. 136 / 4:09 (YT 18:57)

Eks. 37 – 5. sang t. 159 / 5:20 (YT 20:09)

I de samme fasers slutning høres ligefrem markante parallelle kvinter/kvarter mellem sopran og henholdsvis basuner og trompeter. Med de i den klassiske musik forbudte kvint- og kvartparalleller tilnærmer Abrahamsen sig her et nærmest middelalderligt klangbillede, men vel at mærke som afledt af materiale og permutationsprocesser.

Værkets 3. del

6. sang – Håb

I denne korte sang, hvor den tekstlige og musikalske formel optræder for sidste gang, synes det usikkert, hvem henvendelsen er rettet til. Tekstens ”du” er måske som i 4. sang den elskede person (*”I know I will find you”*), men dens sidste linje antyder dog et mere ubestemt ”du” som i 1. sang.

Eks. 38 – 6. sang t. 1 / 0:01 (YT 20:56)

6. sang

I know you are there.

I know I will find you.

Let me tell you how it will be.

Teksten reciteres her på en enkelt tone, og de instrumentale, tætførte kanonmelodier ligger i strygerne i både retvendt og omvendt form, i anden halvdel af sangen suppleret med et ekstra kanonlag i piccolofløjter.

Den melodiske formel er imidlertid ikke glemt. Den optræder tostemmigt og rent instrumentalt, i første halvdel i celeste, i anden halvdel i klokkespil, men derudover også i omvending i celeste:

Eks. 39 – 6. sang t. 8 / 0:35 (YT xx:xx)

Et lille vidunder af kunsthærdig kontrapunktik, men også yderst udtryksfuldt, idet den klingre verden af celeste og klokkespil let kan sættes i forbindelse med kulde og frost, og dermed opleves som et forvarsel om 7. sangs beslutning om at gå ud i sneen. Den melodiske formel der indledte værket, får således her en uforglemmelig afsluttende udformning.

7. sang – Sne

Den afsluttende 7. sang rummer noget af den mest bevægende musik, Abrahamsen har komponeret, og teksten om at gå ud i sneen var da også den første passage han valgte fra romanen.

*I will go out now.
I will let go the door
and not look to see my hand as I take it away.*

*Snow falls.
So: I will go on in the snow.
I will have my hope with me.
I look up,
as if I could see the snow as it falls,
as if I could keep my eye on a little of it*

*and see it come down
all the way to the ground.
I cannot.

The snow flowers are all like each other
and I cannot keep my eyes on one.
I will give up this and go on.
I will go on.*

Teksten har fire afsnit, men musikalsk falder sangen i tre markant forskellige sektioner, som markeret ovenfor i teksten. At der tales om noget fremtidigt, noget der vil ske, ”glemmes” imidlertid i den nu-oplevelse, som musik jo altid er.

Som nævnt er der en dyb overensstemmelse mellem denne sang og 2. sang om erindringen, idet 2. sangs sopranstemme danner grundlaget for 7. sang. På overfladen ligner de to sange imidlertid ikke hinanden, og 7. sang varer da også på de fleste indspilninger mere end tre gange så lang tid som 2. sang. Men har man først lagt mærke til overensstemmelsen, opdager man, at 7. sangs tre sektioner svarer nøje til 2. sangs, selv om musikkens karakter er vidt forskellig i de to sange.

Eks. 40 – 7. sang t. 1 / 0:01 (YT 21:57)

7. sang

Det skrøbelige opbrud – 1. sektion

Inden sangstemmen kommer til, er der en længere instrumental indledning, med flere overraskende træk: Tempoet er så langsomt, at musikken bliver næsten statisk (*Adagissimo*). Samklangene er utroligt enkle (G-dur, D-dur, A-dur), men ud over at klangene delvis lejres ind over hinanden, spiller nogle stemmer ikke-tilrettede overtoner/flageoletter, hvilket i samspil med andre stemmers normale stemning resulterer i hvad Abrahamsen kalder ”broken tonality”, som tilfører musikken en særegen smerte og skrøbelighed.

Den tostemmige melodi, man hører i horn, tromboner og bratscher, er imidlertid den, vi kender fra 2. sangs indledende, enkle sopranmelodi. Da sopranstemmen kommer til med første del af teksten (*”I will go out”*), ændres klangbilledet kun i ringe grad, og sopranmelodiens toner er her de samme, som afsluttede den 1. sektion af den 2. sang (g a h, a h, a h og g a h), blot nu udfoldet meget langsommere:

Eks. 41 – 7. sang t. 25 / 1:40 (YT 23:28)

"I will go out"

Bag det hele høres en karakteristisk svag lyd af papir gnedet mod en stortrommes skind i en fast "haltende" rytme (hvor der veksles mellem 5/16 og 7/16), som tilfører musikken endnu et lag af skrøbelighed.

Den første sne – 2. sektion

Den store ændring af musikken kommer med tekstens fortsættelse (*Eks. 42*). Da døren åbnes ud til sneen, åbnes også det musikalske rum: Sopranen svinger sig op på det høje c (c³), og en dyb klang kommer til i fagotter og basklarinet og kontrabasser. Igen et af disse vidunderlige steder, der er (som) skabt til Barbara Hannigans stemme, og som giver stærke minder om 1. sangs tilsvarende registerskift og udvidelse af det musikalske rum. Samtidig høres for første gang xylofonens og lidt senere marimbaens pentatont faldende bevægelser med spilleanvisningen "som den første sne der falder".

Eks. 42 – 7. sang t. 37 / 2:26 (YT 24:27)

"Snow falls"

Denne indledende dobbelte gestus bliver bestemmende for hele resten af sangens anden sektion. Sopranmelodiens tonefølge svarer med nogle få udeladelser til sopranmelodien i 2. sangs 2. sektion, blot er udtrykket nu afdæmpet og lyrisk indadvendt. Alle toner høres imidlertid i den strygermelodi, der ledsager sopranstemmen, her blot med tonerne placeret i midterlejet og med en lidt anden rytmisk underdeling. Som for at sikre at forbindelsen mellem den 7. og den 2. sang ikke går upåagtet hen, tilføjer Abrahamsen en spilleanvisning til denne strygerstemme: "humming like bits of old tunes".

Også de faldende bevægelser videreføres gennem hele sangens anden sektion, men de udvikles også på markant vis. Xylofonens og marimbaens roligt faldende pentatone bevægelser efterfølges nemlig af nye lag af hurtigere faldende bevægelser i træblæsere, og disse udfoldes altid parvis. Det ene lag

benytter som grundlag pentatone (5-tonige) skalaer, det andet diatoniske (7-tonige) skalaer. De er yderligere organiseret således, at de to skalaer ikke har nogen fællestoner, og rytmiseret således, at deres toner falder ind mellem hinanden.⁴¹ Resultatet bliver at de to stemmer tilsammen danner en kromatisk (12-tonig, 7+5), rytmisk uregelmæssig faldende bevægelse.⁴² Igen en af Abrahamsens enkle idéer, der er hundesvær at udføre for musikerne, men som får overraskende konsekvenser i sangens 3. sektion.

Sidste gang de faldende 5- og 7-tonige træblæserbevægelser gennemføres i denne sektion, videreføres de i bratscher, celloer og kontrabasser, således at faldet spænder over næsten 6 oktaver. Samtidig ”fryses” sopranstemmens springende bevægelse, først på et oktavspring og siden på en enkelt tone, idet jeg’et forgæves forsøger at følge et enkelt snefnugs fald (*“as if I could keep my eye on a little of it”*):

Eks. 43 – 7. sang t. 55 / 4:49 (YT 26:45)
“as if I could keep my eye on a little of it”

Abrahamsens system forvandles til ”tonemaleri”. At der forinden – som i den 2. sang – indføres et svagt ”piskesmæld” lige efter tekstens *“I have my hope with me”*, kan måske også opfattes som en kommentar til teksten, en kommentar som ikke levner ”Ofelia” meget håb.

Tysthedens verden – 3. sektion

Med afslutningen af den store flerlagede faldende bevægelse og sopranens stivnen på en enkelt tone sker der igen en helt markant ændring af lydbilledet, en åbenbaring af en tysthedens verden:

Eks. 44 – 7. sang t. 60 / 5:14 (YT 27:09)

Det meste af orkestret tier, og man hører rytmerne fra reibestock⁴³ ("som mild sne") og papir mod stortrommens skind ("som at gå i sneen"). Abrahamsens malende foredragsangivelser skulle også tilhørerne se, men han nøjes altså med at lade det være op til musikerne at prøve at skabe stemningen. Det skal ikke være for håndfast.⁴⁴

Der tilføjes imidlertid et nyt lag til de tyste "snerytmer". I førsteviolinerne og lidt senere overtaget af sopranen høres en svagt pulserende, langsom, men uregelmæssigt faldende kromatisk bevægelse. Det er slående, hvorledes den pentatont faldende "første sne" fra begyndelsen af den anden sektion således er blevet forvandlet til en af den vesteuropæiske musiks arketypiske fremstillinger af sorg og smerte. Pulseringens mange tonegentagelser udføres i violinerne med et let tryk af buen ("bue-vibrato") og denne teknik efterlignes i sopranstemmen. Hvor mange pulseringer hver enkelt af de kromatisk faldende toner tildeles, er bestemt af de rytmiske proportioner i de tilsvarende – men meget hurtigere – kromatisk faldende træblæserstemmer, vi har hørt tidligere.

Bag disse kromatiske passager fortsætter 2. sangs meloditoner – først i horn og siden i trompeter og tromboner – i en kort passage ledsaget af sopranen på teksten "*The snowflowers are all like each other*":

Eks. 45 – 7. sang t. 80 / 7:03 (YT 28:54)
"The snowflowers are all like each other"

Blæsernes meloditoner er nu udfoldet i en flerstemmig enkel harmonisering, der veksler mellem let dissonantiske (forudholdsagtige) klange og treklange. Musikken får igen sit umiskendelige præg af tonalitet uden at være tonal i gængs forstand, men det sker altså samtidig med, at den fulde kromatik indføres.

På tekstens slutord ("*I will give up this and go on / I will go on*") "fryses" musikken endnu en gang:

Eks. 46 – 7. sang t. 94 / 8:15 (YT 30:09)
"I will give up this and go on / I will go on"

Sopranstemmen synger teksten på tonen c¹, og strygere og blæsere hviler på en skrøbelig C6 klang. Musikken synes at være gået helt i stå, uden at være nået frem til sin slutning:

”Morendo al niente” – Koda

Opgivelsen af forsøget på at følge et enkelt snefnug og beslutningen om at fortsætte, efterfølges af en næsten helt statisk koda (ca. 8.48), hvor al bevægelse efterhånden forsvinder, og den hvilende klang langsomt dør ud (*”morendo al niente”*):

Eks. 47 – 7. sang t. 100 / 8:48 (YT 30:40)

De to manglende toner fra 2. sangs tonefølge (tonerne d og e) høres imidlertid tydeligt, men i ekstremt langsomt tempo og nu i et dybt leje i andenviolinerne. Efter den langt udholdte C6-klang i messingblæsere suppleret af ”broken harmony” flageoletter i strygere, følger nemlig – nu ”forløsende” i den ”normale” stemning – en (dominantisk) akkord (D7) med tonen d¹ øverst, der leder frem til den afsluttende akkord (Gmaj13) med tonen e¹ øverst. Over denne afsluttende akkord høres endnu violinernes kromatiske fald, til sidst overtaget af sopranen, men bevægelsen ophører lige inden den når slutakkordens øverste tone (e). Samtidig forsvinder også celestens næsten klangløse ”guiro-glissando”, spillet lydløst på tangenterne. Kun papirrytmen fortsætter til det sidste, mens også klangens bund (bastonen G) og dens farve (fis og a) forsvinder. Kun den tomme kvart (bestående af tonerne h og e er tilbage, inden også de dør bort.

Denne slutning synes næsten at dementere tekstens *”I will go on”*, for her synes ikke at være nogen fremtid tilbage. Desuden minder den stærkt om flere af den klassiske musik tragiske adagioer, ikke mindst om den sidste sang af Mahlers sangcyklus *Das Lied von der Erde* med titlen *Der Abschied*. Om der nu fra Abrahamsens side er tale om en bevidst allusion til Mahler eller ej, så er

kodaens lange udkomponering af ”*morendo al niente*” og alle de kromatisk faldende linjer tilstrækkeligt til vække associationer til afsked, smerte og måske også død.⁴⁵ Vi behøver dog ikke derfor at glemme, at Abrahamsens kunst – trods dens evne til at vække associationer og følelser – også altid er resultatet af mange strengt objektive materialemæssige og formelle ideer. Musikken – med dens afsluttende tomme klang – er også en fuldbyrdelse af en struktur der binder værkets 1. og 3. del sammen på dybt overraskende måde.



J.E. Millais: 'Ofelia' (1851-52). Måske er det de hvide blomster, der har inspireret til de ”sneblomster”, der afslutter sangcyklens 7. sang.

Afsluttende bemærkninger

Vokalkomponisten

let me tell you er enestående i Abrahamsens produktion. Det er det første store værk, der er vokalt konciperet, og Abrahamsen fremhæver da også selv i et interview ”sangens” grundlæggende betydning. Den kan nemlig som intet andet bevæge tilhøreren, og netop dette har *let me tell you* været i stand til mangfoldige gange i de 10 år værket har eksisteret.

Derudover har Abrahamsen her skabt et uforglemmeligt vokalt udtryk der spænder fra det lyriske til det dramatiske: de mange forskellige former for tonegentagelser, de store spring i såvel lynhurtigt som langsomt tempo, de pludselige højtoner, præcisionen i behandlingen af kromatiske forskelle m.m. At værket er komponeret til Barbara Hannigan og med stærk hensyntagen til hendes stemmes særlige kvaliteter, er indlysende.

Også tekstens betydninger spejles selvfølgelig på mangfoldige måder i sangstemmen, direkte i de mange eksempler på ord- og tonemaleri, indirekte i den musikalske udformning af Ofeliafigurens sindsstemninger og følelser. I sin skildring af hendes tøven og usikkerhed, energiske gåpåmod, ekstatiske glæde ligger Abrahamsens sangcyklus således i tydelig forlængelse af en række klassiske sangcykler, og peger ligeledes frem mod operaen ”*Snedronningen*” (2019), hvor begge disse egenskaber da også udfoldes på et endnu større lærred.

Apersonlige materialer og strukturer

let me tell you er imidlertid også et værk, der i usædvanlig grad viderefører idéer fra Abrahamsens instrumentale musik.

I sine allertidligste værker fra begyndelsen af 1970’erne arbejdede Abrahamsen ofte med ekstremt enkle materialer, til dels under indflydelse af den såkaldte konkretisme.⁴⁶ Idéen var at skabe værker, som flyttede interessen fra komponistens subjektive udtryk til en objekt-baseret musik, hvor de konkrete toner og klange og deres ofte systematiske vekslen var i centrum. Selv

om Abrahamsens musik allerede inden 1980 på mange måder bevæger sig bort fra konkretismen, så optræder de enkle, apersonlige tonematerialer dog stadig i hans værker. *let me tell you* er således – som det er fremgået af det foregående – i vid udstrækning baseret på 2- eller 3-tonige op til 7-tonige udsnit af diatoniske skalaer⁴⁷, pentatone skalaer, en blues-agtig skala (med stor og lille tert), heltoneskalaer og den kromatiske skala, altså et bredt udsnit af byggeklodser fra den traditionelle og klassiske musik. Når Griffiths i sin roman kun bruger Ofelias ord, og Abrahamsen i sin sangcyklus fortrinsvis disse apersonlige, tonale byggeklodser, beror det i begge tilfælde på en mistro til spontan påhitsomhed, der oftest blot afspejler det, man ved i forvejen. Begrænsningen kræver derimod at man tænker nyt.

På samme måde forholder det sig med de processuelle idéer, der ligger til grund for udviklingen af de enkelte sange eller sektioner af sange. Også i de systematiske toneombytninger, i den kvartbaserede udvikling og i rammesætningens enkle proportioner er det subjektive aspekt i skabelsesprocessen fraværende. I en af de videoer Else Marie Okkels har lavet til undervisningsbrug, fortæller Abrahamsen om sin nærmest eksperimentelle arbejdsmåde:

Hvis jeg nu gør sådan, hvad sker der så ... Efterhånden bliver jeg lidt klogere. Der afdækker sig nogle hemmeligheder. Der kommer måske også nogle udtryk i det. Jeg lytter og lytter og prøver at se, hvad den musik er. Hvad er det for muligheder der gemmer sig i det, der er fundet frem, og hvad er det for udtryk?

Lidt efter uddyber han:

Jeg laver nogle spilleregler fra starten, og så sætter jeg så at sige noget i gang ... så undersøger jeg ... og lader det bare ske. Ud af spillereglerne opstår nogle begivenheder, som har nogle bestemte konsekvenser. Spillereglerne betyder, at det bliver objektivt. Det bliver ligesom et billede for mig. Det er som at stille sig i en tomhed, hvor der pludselig sker noget, som jeg ikke kunne have fundet på. Hvis jeg bare skriver det ned, jeg ved,

det jeg kan finde på, kommer der ikke noget særligt godt ud af det. Det afgørende er at sætte sig i en tomhedstilstand, hvor noget kommer til mig.⁴⁸

At komponere synes altså for Abrahamsen at være noget helt andet end ”at finde på”. Det subjektive udtryk interesserer ham ikke. Snarere drejer det sig om at træde tilbage for at se, hvilke ”hemmeligheder” og ”udtryk”, der er gemt i materialer og processer. Han lægger ikke skjul på at han finder det meget vanskeligt at komponere (det opleves som ”kaotisk”, ”ikke let”, ”håbløst”, og kan medføre langvarig ”tavshed”), og der er ingen garantier for, at det fører til frugtbare resultater. Men når det gør, synes materialer og spilleregler næsten selv at skabe musikken, der som en gave synes at træde frem af en næsten zenbudhistisk tomhedstilstand, *”hvor der pludselig sker noget som jeg ikke kunne have fundet på”*.

Abrahamsens udgangspunkt er dog ikke altid eksperimentelt, sådan som han her beskriver det. Som vi har set, spiller ”genbrug” af tidligere komponerede satser en stor rolle, også i *let me tell you*. I et interview fra 2019 siger han direkte:

I’m the opposite of composers and artists who claim a composition is completely new, I always make versions of older pieces, and rewrite or rework music and ideas so that they become new in a way, worked with different tools.⁴⁹

Men egentlig er der jo ikke nogen stor forskel på finde nye sammenhænge og udtryk i en tidligere komponeret sats og i et eksperimentelt skabt materiale. En del af kunsten er selvfølgelig at tilpasse strukturen i den gamle sats til den nye sammenhæng.

Musikken skal betyde noget

Abrahamsen har ofte – næsten med beklagelse – talt om, at hans musik er konstrueret ned til den mindste detalje. Konstruktion er imidlertid kun en side af hans musik, og betoningen af musikkens konstruktive aspekter synes ofte at være et modtræk til publikums lige så hyppige betoning af ”musikkens følelser”. Abrahamsen er ikke og vil ikke være en ”følelseskomponist”. I et ældre interview med Erling Kullberg fortæller han imidlertid:

Jeg er meget optaget af, hvad musik synes at betyde – og hvis det ikke betyder noget (nu snakker jeg kun om min egen musik), så er det ikke vigtigt for mig.⁵⁰

Denne optagethed af sammenhængen mellem musik og betydning gælder ikke mindre i alle de senere værker. I *let me tell you* hjælpes associationer og betydninger på vej af teksten, og værket rummer da også mange eksempler på såvel tonemaleri som musikalske fortolkninger af tekstens indhold, disse undertiden hjulpet på vej af Abrahamsens foredragsanvisninger i partituret. Men i og for sig adskiller sangenes orkesterarbejde sig ikke fra hans rent instrumentale værkers, for betydningerne skabes i vid udstrækning gennem næsten arketypiske – eller i hvert fald for vesterlandsk kultur typiske – udtryksskarakterer. I de apersonlige materialer og strukturer – nye som gamle – afdækkes ”udtryk”, som betyder noget: lys/mørk, høj/dyb, faldende/stigende, hurtig/langsom, kraftig/svag, statisk/dynamisk, oprevet/rolig osv. Den 7. sangs lange udtoning, den 5. sangs store kontrast mellem energisk udfoldelse og udløsning, den 3. sangs dybe og næsten stillestående begyndelse er – blandt mange andre – eksempler på, at musikalsk udtryk (figurer, kontraster, tilstande) bliver ”talende” og kan udtrykke/vække følelser, følelser som ganske vist udfoldes hinsides den referentielle funktion, vi normalt forbinder med sprog, men som ikke desto mindre også er sprog. Abrahamsen siger selv:

Musik er på mange måder noget af det mest ukonkrete, der findes. Man kan ikke udsige noget præcist med musik, men samtidig er musik på en anden måde ... usigelig præcis i de usigelige ting.⁵¹

Denne slående og paradoksale formulering, der kan lede tanken hen på en romantisk komponist som Schumann, vinder ekstra betydning, når den forstås i sammenhæng med *let me tell you*. De vekslende taktarter og skiftende tempi, de polyrytmiske væv af stemmer, musikkens afsnit, faser eller sektioner og endelig de overordnede taktmæssige rammer, alt er udformet ”usigeligt præcist” så alle elementer fra de mindste til de største spiller sammen, ofte således at proportionerne på et niveau spejles på et andet, men denne højere præcision, der nok i samspil med sangstemmen, teksten og musikkens øvrige elementer bliver bærer af betydning, giver først og fremmest musikken det skær af uforudsigelighed som gør den levende.

Instrumenter og klangfarver

I 1990’erne, hvor Abrahamsen næsten ikke komponerede nogen nye værker, instrumenterede han bl.a. en række klaverværker af bl.a. Carl Nielsen, Schönberg, Debussy og Ravel. Hans egne *Ti Studier* (1998) har også dannet grundlag for både en klavertrio, en horntrio og siden også for *Ti Orkesterstykker* (2000-2020). Gennem instrumenteringen af disse værker har han opnået stor erfaring i at tydeliggøre de latente stemmer i klavermusikken, men sandelig også i at skabe helt nye, originale klangvirkninger, alt sammen erfaringer han har kunnet trække på i et værk som *let me tell you*.

Som mange andre samtidskomponister er Abrahamsen glad for instrumenternes yderregistre. Gennem dem kan han fremhæve musikkens store kontraster, både mellem sangene indbyrdes og i de enkelte sange. Tænk fx på de dystre dybe pizzikerede kontrabasser i 3. sangs begyndelse, og på den eksalterede atmosfære, der i begyndelsen af 5. sang (ritornellen) skabes gennem de korte, næsten skingre figurer i fløjter og klarinetters ekstremt høje leje (suppleret af tilsvarende ekstremt dybe figurer i de pizzikerede

kontrabasser). Det er i begge tilfælde register og instrumenter, der skaber udtrykket.

Inddragelsen af alternative instrumenter og spilleteknikker er et af det 20. århundredes væsentlige bidrag til fornyelse af musikken, og Abrahamsen går i sin musik også videre ad dette spor. Med *Schnee* skabes en klangverden som videreføres i flere af de følgende værker, heriblandt *let me tell you*, og det er ikke mindst disse ”nie erhörte Klänge” der skaber associationerne og poesien i Abrahamsens musik. Inddragelsen af ”broken tonality” i begyndelsen af 7. sang gør de enkle, tonale vendinger og klange underligt fremmede og skrøbelige, og tilføjer således ”Ofelias” beslutning om at finde den elskede en usikkerhed lige fra begyndelsen. De stille percussive lyde af papir gnedet mod stortrommens skind i samme sangs 3. sektion, åbner for en tysthedens verden, som nok i partituret er forsynet med anvisningen ”som skridt i sneen”, men som i sit samspil med de kromatisk faldende linjer og det afsluttende ”morendo al niente” også bliver skridt mod intetheden.

Disse eksempler viser kun en brøkdel af de klanglige og associative nuancer der er gemt i værkets instrumentale udformning. Men forudsætningen for at de overhovedet kan blive til virkelighed for tilhøreren, er, at musikken ned i den mindste detalje er udformet som spilbare instrumentale figurer og vendinger. At de så også ofte er overordentlig vanskelige at udføre for musikerne, hænger selvfølgelig sammen med at Abrahamsen kun sjældent fraviger de bagvedliggende strukturer og processer, heller ikke når de synes at føre til en rytmisk kompleksitet, som for ikke så mange årtier siden ville være dømt uspillelig.

Publikum

På et spørgsmål om hvem han komponerer for, svarer Abrahamsen karakteristisk:

I write for the music! I paint the music as an artist does on a large canvas. and my concern is that everything is clear. But I am the music's first listener and it needs to speak to me. Then it's wonderful if what I have

written finds other ears. And certainly this piece has had a very broad audience respond to it, which makes me very happy.⁵²

Det lille citat samler i kompakt form nogle af de grundlæggende aspekter af Abrahamsens måde at komponere på. Han siger lidt overraskende, at han skriver "for musikken", og betoner dermed, at han ikke komponerer for sig selv eller for et bestemt publikum, men for en højere instans, der jo har sine helt egne materialer og lovmæssigheder. Citatets fortsættelse pointerer i sin sammenligning med malerkunsten, at den musikalske komposition, til trods for at musik jo forløber i tid, kan opfattes som en flade, hvorpå man kan placere forskellige objekter så klart som muligt. Både Abrahamsens karakteristiske rammesætninger og hans tilføjelse af lag/stemmer⁵³ til i forvejen eksisterende teksturer, giver mening til sammenligningen. Endelig kommer det personlige ind i billedet ved, at musikken i sidste ende skal "tale til ham". Som vi har set skal den "betyde noget", men også udtrykke den højere orden af indbyrdes forbundne sammenhænge.

Som det fremgår af citatets sidste udsagn, kommer hensynet til publikum ikke på tale i forbindelse med kompositionsprocessen. Til trods for dette har hans musik, og ikke mindst *let me tell you*, fascineret mange lyttere, også nogle som ikke plejer at lytte til nykomponeret "klassisk musik". En af grundene til dette er utvivlsomt, at værket rummer mange genklange af tidligere "klassisk musik". Her optræder klassiske former som kanon, passacaglia, ritornel og strofisk form, og selv om musikken oftest består af mangelagede, yderst komplekse tonevæv, så er de enkle tonematerialer alligevel i mangfoldige passager med til at give musikken et "tonalt" præg. Derudover rummer den jo også disse næsten arketypiske udtrykskvaliteter, som kan genfindes i megen ældre klassisk musik.

Stefan Winther fra Abrahamsens tyske pladeselskab Winther & Winther ser netop hans betydning i et sådant musikhistorisk perspektiv: "Som ingen anden komponist har Hans Abrahamson med sine værker bygget en bro fra i dag til den romantiske og klassiske musik."

Abrahamsens musik er ikke ”neoklassisk” eller klassicerende, for både klassiske former, tonalitet og overordnet udtryk er altid blot delmomenter af helt nyudviklede kompositoriske idéer. Men der er næppe nogen tvivl om, at sangcyklens sejrsgang i Europas og USAs koncertsale også hænger sammen med, at den – trods sin originalitet – rummer disse tydelige genklange af verden af i går, som den klassiske musiks publikum jo også lever i.

LITTERATUR

Portrætter og analyser:

Karl Aage Rasmussen: *Toneangivende danskere*, WH 1991. Bogen rummer et fint portræt af Hans Abrahamsens tidlige musik.

Søren Møller Sørensen: ”Ny musik, men ikke modernisme”. *Dansk Årbog for Musikforskning XXVI*, 1998. Om en enkelt af satserne fra Ti Præludier.

Palle og Ursula Andkjær Olsen: *Ny musik efter 1945*, Systime 2001. Heri et afsnit om dansk konkretisme og et kapitel om Abrahamsens *Winternacht* med noder.

Finn Gravesen og Palle Andkjær Olsen: *Nutidig dansk musik* (Edition WH , 2006). Heri et kapitel om Abrahamsens orkestrering/genkomponering af fire af Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke op. 19*.

Paul Griffiths: *Modern Music and After: Directions since 1945* (2010). Heri et afsluttende kapitel om *Schnee*.

Anthony Lomax: *Saying the Unsayable in Abrahamsen's let me tell you how it was* (2017). God analyse af 1. sats med grafiske fremstillinger og nodeeksempler.

<http://anthonylomax.com/saying-the-unsayable/>

Svend Hvidtfelt Nielsen: ”Teknikkens poesi”. Om *Schnee Ia*, Seismograf 2019.

<https://seismograf.org/artikel/teknikkens-poesi>

Abrahamsen om sig selv og sin musik

Erling Kullberg: ”Konstruktion, intuition og betydning i Hans Abrahamsens musik. Portrætsamtale med komponisten”. DMT nr. 6 1985/86, side 258-267. – <https://seismograf.org/dmt/60/06/konstruktion-intuition-og-betydning-i-hans-abrahamsens-musik>.

Elsie Marie Okkels: *I danske komponisters værksteder*, 2013. Undervisningsmateriale beregnet til folkeskolen. Videooptagelser, hvor Abrahamsen fortæller om sin virksomhed. – www.komponistvaerksteder.dk

Hans Abrahamsen: ”Musik og stilhed – at fange musikken. Og at lytte – sammen”. Abrahamsens egen fortælling om Efterårslied og 3. sats af Dobbeltkoncerten. <https://aandihverdagen.vaekstcenteret.dk/oversigt/hans-abrahamsen>)

Barbara Hannigan, Paul Griffiths og Hans Abrahamsen: “The making of ‘let me tell you’”. Samtale forud for opførelse af værket i Boston 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=F7pxus-4sGo>

Hans Abrahamsen: Forelæsning om *let me tell you* i forbindelse med tildelingen af Grawemeyer-prisen. – www.youtube.com/watch?v=xsXDDvaQy30

Balint Andras Varga: *The Courage of Composers and The Tyranny of Taste*, 2016. Heri interview med Abrahamsen.

Imogen Tilden: “Hans Abrahamsen: 'You never know how a piece will end up'” (Interview i The Guardian efter at *let me tell you* er blevet kåret som det 21. århundredes bedste klassiske værk). <https://www.theguardian.com/music/2019/sep/12/hans-abrahamsen-interview-let-me-tell-you-best-classical-21st-century>.

Bo Basbøl: Interview om bl.a. *Snedronningen* i operabladet Ascolta april 2019. <https://operaensvenner.dk/wp-content/uploads/2019/04/Interview-med-Hans-Abrahamsen.pdf>.

Diverse værknoter af Hans Abrahamsen mm. på Forlaget Wise Music Classical's hjemmeside: www.wisemusicclassical.com/composer/1/Hans-Abrahamsen/

Om forfatteren:

Palle Andkjær Olsen (f. 1945) er cand. mag. i dansk og musik. Har undervist i gymnasiet fra 1974 til 2012. Har desuden anmeldt musikbøger i *Gymnasieskolen* (1996-2011) og været censor ved Det Musikvidenskabelige Institut på Københavns Universitet (2000-2020). Har medvirket i og skrevet artikler til flere projekter om inddragelse af ny musik i gymnasiet. Er medforfatter til *Ny musik efter 1945* og *Nutidig dansk musik*. Har i de sidste 10 år afholdt mange foredragsrækker om musik ved Københavns Folkeuniversitet.

NOTER

¹ Abrahamsen har dog komponeret to mindre sange til tekster af Inger Christensen. Disse sange, der stammer fra 1979 og 1983, fandt Abrahamsen frem igen under arbejdet med *let me tell you*, og de blev revideret/genkomponeret og udgivet samlet med titlen *To Inger Christensen Sange*.

² Disse satser genbruges også – sammen med andre satser fra *Schnee* – i *Snedronningen*.

³ Griffiths brugte *Schnee* som det sidste af i alt 100 eksempler i sit store musikhistoriske værk *Modern Music and After* (3. udgave 2010).

⁴ Barbara Hannigan i en samtale med Paul Griffiths og Hans Abrahamsen inden koncerten i Philharmonien december 2013. <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/16874-4>

⁵ Barbara Hannigan havde netop haft en kæmpesucces med Simon Rattle og Berliner Filharmonikerne (*Ligeti's Mysteries of the macabre*).

⁶ Scott Esposito: Interview i *Music & Literature* No. 7, d. 29. august 2016

⁷ Imogen Tilden: Hans Abrahamsen: 'You never know how a piece will end up' (Interview i *The Guardian* 2019)

⁸ Frasens begyndelse med fire toner fra en heltoneskala er intervalmæssigt identisk med de første fire toner af Puccinis *Turandot*, men ellers er der ikke nogen forbindelse mellem de to værker.

⁹ Tonegentagelserne kan selvfølgelig også høres som rent ornamentale (à la barok forsiringspraksis).

¹⁰ Den efterfølgende lettere instrumenterede tostemmige blæsermelodi i fagotter og klarinetter er på samme måde en omvendning af Melodi 2a, som har optrådt i to oboer i takt 14-19.

¹¹ At det er Abrahamsen selv, der har udvalgt tekststederne, tyder jo også på, at han på forhånd har haft kompositoriske og udtryksmæssige idéer, som kunne knyttes til teksterne og deres enkelte udsagn.

¹² Denne fastlæggelse af de konkrete rammer for et værk udfoldes også undertiden på et endnu mere grundlæggende plan. I *Schnee* fastlagde Abrahamsen således tidligt, at satserne skulle blive kortere og kortere, og i *Sneedronningen* var den omtrentlige varighed af de enkelte akter og scener også fastlagt på forhånd. Begrænsningen giver et konkret afsæt at komponere op mod.

¹³ Anders Beyer, 'Hans Abrahamsen', Oxford Music Online

¹⁴ I Griffiths' roman er fortiden så traumatisk, at Ofelias problem med at dykke ned i fortiden kan forklares som en forsvarsmekanisme.

¹⁵ Her benyttes G-durs toner faldende fra h til d og med en enkelt afvigelse, tonen cis. Sopranens toner er afledt af det underliggende væv i strygerne.

¹⁶ Abrahamsens temposkift er altid fuldstændig præcise. Her sker det ved at bratschstemmernes triolbevægelse i 12/8 fortsættes i 8/8. Taktens længde afkortes i forholdet 3:2, tempoet forøges i forholdet 2:3. Tempoangivelserne har dog primært betydning for dirigenten, der skal holde sammen på musikken mange polyrytmiske lag, der udfoldes i hvert sit tempo.

¹⁷ Det energiske udtryk forstærkes yderligere ved, at sopranmelodien ledsages af piccolofløjte, es-klarinet og xylofon.

¹⁸ Nu benyttes ud over cis og fis også varianterne c og senere også f.

¹⁹ Den lille – af det bagvedliggende væv afledte – melodi i klokkespil og celeste lader ligeledes ane, hvorledes sopranmelodien i de forudgående sektioner er afledt af de bagvedliggende instrumentale væv.

²⁰ Rækker med fire eller flere toner rummer dog en kromatisk variant. Den 7-tonige tonerække, vi hører i begyndelsen af 2. sangs første sektion, består således af tonerne fis, e, d, cis/c, h, a og g.

²¹ Dette gælder dog kun med modifikation i den 2. sangs 3. sektion, hvor det underste lag har vekslende underdeling. Desuden optræder vekslende varigheder i nogle stemmepar i den 2. sangs 1. og 2. sektion, idet de på en gang rummer både systematisk acceleration og deceleration.

²² I den 2. sangs 2. sektion, hvor tonerækkerne optræder i stigende form, er udgangspunktet dog de respektive rækker højtener.

²³ Med sit valg af tekststykker fra romanen tematiserer Abrahamsen musikken i både 2., 3., 4. og 5. sang.

²⁴ Abrahamsen forklarer i sin forelæsning i forbindelse med modtagelsen af Grawemeyer prisen, at sangen er inspireret af bl.a. Mozarts *Maurerische Trauermusik* K.477.

Abrahamsens musik rummer meget ofte allusioner til anden musik, og selv om de ikke altid er direkte hørbare, så har de tydeligvis en symbolsk betydning i hans univers.

²⁵ I Grawemeyer-forelæsningen fortæller Abrahamsen, at sangen – ud over Mozart – også er inspireret af Luigi Nono, som var en af den tidlige serialismes hovedskikkelser. Han demonstrerer, hvordan nogle atonale store spring i et af Nonos tidlige værker, *Polyfonica, Monodia, Rytmica* fra 1951, pludselig kan forlenes med en ny melodisk kvalitet, hvis de enkelte toner sættes i relation til tonale akkordfølger. Hans idé er så at sige ”at gøre det moderne gammelt” igen. Selv om sangstemmen måske nok er afledt af det underliggende materiale, synes det at være denne idé, der kommer til udtryk i udvælgelsen af dens toner.

²⁶ Sangen rummer yderligere tre takter (fra ciffer M), der er nødvendige for at færdiggøre de to sidst tilkomne lags systematiske permutationer.

²⁷ Abrahamsens lærer, Per Nørgård, var – i arbejdet med den såkaldte uendelighedsrække – stærkt optaget af processer der udvikler sig efter egne iboende lovmæssigheder. I et af sine kendteste værker, *Rejse ind i den gyldne skærm*, arbejder han netop med en manglaget struktur, som rummer forskellige tempi af den samme række, hvilket som hos Abrahamsen fører til ”knodepunkter”, hvor de forskellige tempi mødes. Hos Abrahamsen er de lovmæssigheder, der bestemmer den musikalske udvikling imidlertid matematisk funderede permutationsregler. I et videointerview fortæller han, at han holder meget af tal, hvilket jo også viser sig på mangfoldige andre områder.

²⁸ Abrahamsen følger ikke Griffiths’ opdeling af teksten i 3+2 linjer, men lader i stedet sangens anden halvdel begynde med den 3. linje.

²⁹ Formlen er transponeret 1½ tone op og dens to udgaver optræder i omvendt rækkefølge.

³⁰ Dertil kommer, at tempoet også accelereres i sangens anden halvdel.

³¹ 4. sangs regelmæssige oktavvekslen i celeste og vibrafon på tonen ges videreføres i 5. sangs uregelmæssigt oktavvekslende stryger-ostinater på tonen fis (enharmonisk med ges).

³² Allerede slutningen af 1. sektion benytter det mærkelige udtryk ”sun-blasted” (sol-hærget?), der antyder sammenhængen mellem solen/den elskede og ødelæggelsen.

³³ 4. sangs regelmæssige oktavvekslen leder endvidere uden ophold over i 5. sangs uregelmæssige oktavvekslen, som vedvarer gennem hele sangens første del.

³⁴ Abrahamsen ombryder Griffiths inddeling af teksten.

³⁵ De to lag består enten af trioler og kvintoler eller af kvintoler og septoler. Tilsammen danner de to lag i begge tilfælde stigende diatoniske skalaer. Sopranstemmen følger altid kvintol-laget.

³⁶ Egentlig er der fire lag, men de to benytter samme tonemateriale (g, e og d).

³⁷ Inspireret af tekstens ”dag” og ”nat”, har Abrahamsen indlagt ”hullede” udgaver af to af Weyses kendteste morgen- og aftensange i sin egen musik. ”Lysets engel går med glans” høres i den indledende ritornel i xylofon og piccolofløjter. Sangens rytme overholdes

strikte, men kun tonerne a, b og f benyttes, de øvrige erstattes af pauser. Også ”Dagen går med raske fjed” optræder, nemlig i den indledende sungne frase, men her i omvending og med ændrede intervaller. Rytmen passer imidlertid (næsten).

³⁸ I 3. ”strofe” fastholdes dog det samme tempo (en fjerdedel=66)

³⁹ Som i 2. sang har hver af de trinvis faldende tonerækker også her en kromatisk variant: cis/c og fis/f.

⁴⁰ I 2. sang udfoldes med det samme tonemateriale en beslægtet idé i celloerne, men dens to halvdele udfoldes her samtidig, idet den ene bevæger sig fra hurtige rytmiske værdier til langsomme, og den anden omvendt (”krebsekanon”).

⁴¹ Det er den samme idé, der ligger bag ”rakterne” i første sektion af 5. sang.

⁴² Det skal dog tilføjes at både de pentatone og de diatoniske skalaer er indrettet sådan, at de rummer nogle få toner der bryder skalastrukturen, men leder videre til nye 5- eller 7-tonige skalaer med et andet tonemateriale.

⁴³ To rillede ”pinde” som gnides mod hinanden.

⁴⁴ Debussy gav heller ikke sine præludier titler, men nøjedes med at placere de associative ord, der kunne have været titler, i parentes efter hvert præludium, således fx ”Des pas de la niege” (Skridt i sneen) fra det første bind af præludierne.

⁴⁵ At Shakespeares Ofelia jo bliver vanvittig og drukner i bækken, kan næppe heller glemmes som en klangbund, når man lytter til denne slutning.

⁴⁶ Abrahamsen havde en kort overgang Pelle Gudmundsen-Holmgreen, en af den danske konkretismes vigtigste eksponenter, som lærer.

⁴⁷ I flere sange er skalafragmenter med fire eller flere toner systematisk forsynet med en kromatisk variant.

⁴⁸ Else Marie Okkels: *I danske komponisters værksteder*, 2013. Undervisningsmateriale beregnet til folkeskolen. Heri er videooptagelser, hvor Abrahamsen fortæller om mange sider af sin virksomhed med særligt henblik på *Nacht und Trompeten*.
www.komponistvaerksteder.dk.

⁴⁹ Imogen Tilden: ”Hans Abrahamsen: 'You never know how a piece will end up'” (Interview i The Guardian efter at *let me tell you* er blevet kåret som det 21. århundredes bedste klassiske værk).

⁵⁰ Erling Kullberg: ”Konstruktion, intuition og betydning i Hans Abrahamsens musik. Portrætsamtale med komponisten.” DMT nr. 6 1985/86, side 258-267.
<https://seismograf.org/dmt/60/06/konstruktion-intuition-og-betydning-i-hans-abrahamsens-musik>

⁵¹ Else Marie Okkels: *I danske komponisters værksteder*, 2013.

⁵² Imogen Tilden: ”Hans Abrahamsen: 'You never know how a piece will end up'”

⁵³ Jeg tænker her både generelt på sangstemmen og mere specifikt på fx ”Trauermusikken” i 3. sang og ”rakterne” i 5. sang.