



Per Aage Brandt

BELLMANS FØDDER

En metrisk meditation

PubliMus

En skriftserie om musik

Per Aage Brandt
Bellmans fødder – en metrisk meditation

PubliMus nr. 38-16

Århus, december 2016

Skriftserien Publimus
v/ redaktør Carl Erik Kühl
Klintevej 24
8240 Risskov
Tlf: +45 300707830 · e-mail: kontakt@publimus.dk

Redaktion:
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)
Finn Jespersen
Henrik Marstal
Valdemar Lønsted
Henrik Nebelong
Søren Schou
Kristine Ringsager
Rasmus Rex Pedersen

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Per Aage Brandt

**BELLMANS FØDDER
– EN METRISK MEDITATION**

C. M. Bellman var jo skjald og digtede sange.¹ Det giver anledning til en lille, men nødvendig overvejelse over forholdet mellem et *digt* og en *sang*. Der er en vigtig forskel. *Sangens* tekst er principielt en rolles replik, f. eks. en kærlighedserklæring med navns nævnelse (erotisk drama), en hyldest til et benævnt sted (som rollesubjektet kender og holder af), en religiøs hymne (rollen er at være troende), en slagsang (rollen er at være i kamp). Enhver har i almindelighed adgang til at synge enhver sang, men idet man gør det, påtager man sig den rolle, som teksten så at sige foreskriver. En sang indskriver sig i en implicit opera, hvori personerne synger til hinanden inden for rammerne af et drama; musikken kendetegner både den narrative, dramatiske ramme og hver rollepersons sindstilstand, ligesom i ethvert syngespil. Et *digt*, derimod, udtrykker ting, som hidrører direkte fra den digtendes liv, og hvis egennavne optræder, hidrører de herfra. Sådan har det formentlig været, siden kulturerne blev skrivende: sange behøvede man ikke at nedskrive, man skabte dem “til musikken”, som man fandt frem til på et instrument. Digte er i stedet nært forbundne med skriften, så deres herkomst er historisk nyere end sangenes, og de kan fremføres på mange forskellige måder, så det samme digt kan lyde meget forskelligt. Fordelen ved denne forskel mellem sang og digt kan være, at sangens fremhævede og mærkbare teatralitet² tillader en vis *verfremdung*, som atter inviterer til fiktivering: fremstilling af holdninger og følelser, som ikke skal

antages at være forfatterens eller sangerens egne. Vi synger ofte ting, som vi ikke ville drømme om at formulere og hævde i vores tale, og heller ikke i vores poesi.³ Det fremmer fællesskabet, at det forholder sig sådan: vi synger jo ofte i kor, i fællesskab, og den menneskelighed, teksterne indeholder, kan ikke være for nærgående eller for særegen, men må gerne frembyde stærke, hyperbolske⁴, patetiske eller komiske, stiliserede følelser, der kan opfattes øjeblikkeligt og må være til at imitere umiddelbart; og når man imiterer dem, ender det ofte med, at man får dem selv. Bellman *var* ikke Fredman, men *spillede* Fredman. Sangenes Fredman deltager i et syngespil, som Bellman og nu mange andre kunstnere med fryd opfører. Vi synger Bellmanviser ved enhver lejlighed, idet vi f. eks. slår op i *Sangbogen*, og vi nyder at glide ind i dette univers, hvor ”fjäriln vingad syns på Haga”, – en park i Solna ved Stockholm, som vi måske aldrig har set.

Dette spørgsmål, om hvad en sang er, er også af en vis teknisk interesse: dens tekst skal kunne synges. 1) *Musikkens* melodisk fraserede toner er mere eller mindre betonedede, alt efter hvor de befinder sig i takterne. 2) Og tekstens *sproglige* mindstedele, stavelserne, der projiceres på tonerne, hører til ord, der har varierende interne tryk, og som hører til sætninger, der også danner et forløb af trykstærke og tryksvage dele. 3) Dertil kommer den *poetiske* verselinjes iboende forløb af tryk, det såkaldte metrum. Hvis verselinjerne og deres forløb i stroferne ikke er metrisk regelmæssige, er det svært at synge dem; sange, som vi kender dem, er netop derfor metrisk regelmæssige, ligesom mange digte (jeg kalder sangenes metrik poetisk, idet jeg lader *poesi* omfatte digte og sange). Det betyder, at sange har en kompleks rytmik, der er sammensat af en musikalsk, en sproglig og en poetisk trykfølge: tre trykfølger, som aldrig er helt sammenfaldende, og som overlejrer hinanden. Hvad vi hører (eller læser), er en rytmisk sammenfletning af de tre trykforløb.

Med andre ord: (1) Den *musikalske* frasering af en tonerække indeholder et metrisk mønster. (2) Den *sproglige* trykstruktur beror på tekstens grammatik; vi lægger forskelligt tryk på forskellige orddele og forskelligt tryk på forskellige ordgrupper i sætningen. (3) Men dertil kommer den *poetisk-metriske* trykstruktur, som beror på verset, verselinjen. En verselinje er et forløb af stavelsergrupper, de såkaldte versfødder, der følger en numerisk slagformel,

f.eks. aleksandrinerens 12 slag bestående af fire anapæster, dvs. *da-da-dum*, dvs. to svage tryk fulgt af et stærkt tryk, en af de almindeligste versefødder, også i moderne digtning.⁵ Klassisk versemetrik udnytter i øvrigt desuden forskellen mellem lange og korte stavelser, så resultatet bliver temmelig meget mere kompliceret. Det er – bortset fra (1) sangens musikalske trykstruktur – netop spændingen mellem (2) ordfølgernes iboende stavelsestryk⁶ og (3) det numeriske forløb af taktslag, som følger af disse rent metriske “fødder”, der frembringer et digts og en sangs særegne klang, forskellig fra talens prosodi.⁷ En versefod – og den række af fødder, der danner et vers – er typisk sprogligt og metrisk samstemt til en vis grad, men de sproglige og de metriske tryk er næsten aldrig absolut identiske, dvs. sammenfaldende, fordi dette jo ville fjerne den spændte klang.

Et eksempel fra Carl Michael Bellman selv (1740–1795), den kunstner, der her skal beskæftige os, er det lange indledende heptametriske (i syvtryksvers) digtbrev i *Fredmans Sånger*, 65 (1775):⁸

Sproglige tryk:

(1a) ...Holmar och skär i ljusblåa fält et Tyrus för ögat utbreder,
Där än et skepp, än en båt, än en sump framlodar i bugter och leder...

Metriske tryk i de samme vers:⁹

(1b) ...**Holmar** och **skär** i **ljusblåa fält** / et **Tyrus** för **ögat utbreder**,
Där **än** et **skepp**, **än** en **båt**, **än** en **sump** / **framlodar** i **bugter** och **leder**...

Som man ser, falder sprogtrykkene, noteret (1a), ofte sammen med de metriske tryk, noteret (1b), men ikke i *utbreder*, *framlodar*, og *Där än – än – än*... Heptameterets trykfølge, 4 + 3 metriske stærktryk omgivet af et eller to svagtryk, frembringer i sprogets stavelsesfølge en sammenkædning af snart daktyliske (dum-da-da: *Holmar och*), snart trokæiske (Dum-da: *skär i*) versefødder, en vekslen, der i sig selv udgør en musikalsk ressource. Det afgørende er imidlertid selve regelmæssigheden i versets syv tryk. Vi hører de første fire tryk før cæsuren (/) som en slags fraseret firefjerdedelstakt, og derfor de sidste tre tryk,

ikke som en trefjerdedelstakt, men som endnu en firefjerdedelstakt med en afsluttende fjerdedelspause, et tomt taktslag:

(1c) ...**Holmar och skär i ljusblåa fält** et **Tyrus för ögat utbreder**, [pause]

Når et sådant digt foredrages, læses det ikke helt som (1a), men heller ikke helt som (b). Læsningen er altid et kompromis mellem de to trykforløb. Resultatet bliver, alt efter oplæserens høremåde og æstetik, mere eller mindre “psykologisk” og indlevende (i kraft af princippet i (1a)), og mere eller mindre “metrisk-musisk” (i kraft af princippet i (1b)). Det er dette ustabile resultat, vi kalder at recitere, dvs. at “messe”, at fremføre med hævet stemmeføring og nedsat bevægelighed i intonationen.¹⁰ Og pausen i (1c), som også respekteres, selv hvor verset “knækker” midt i en sætning, kan faktisk i almindelighed høres.¹¹ Den fortæller jo tilhøreren, hvor man befinder sig i verset.¹² Den er undertiden aktivt forbundet med det, der siges i verset, som her, hvor der i bogstavelig forstand skal lyttes og høres godt efter:

(2) ...**Schröderheim hör du; hörde du nu, huru ljuft valdthornen de klinga?** [-]

Musikinstrumentet fremhæves endda ved kraftigt modtryk, dvs. ved modsætning mellem sprogtryk og metrisk tryk inden for det samme ord:

(1a/1b) ’valdthornen/vald**thornen**’

Men hvad sker der nu yderligere, når denne poetiske dynamik, ved at eksistere i en sang, indskrives i et musikstykke med egen melodisk og rytmisk profil? Dette problem skal nu undersøges nærmere.

Man kunne sige, at vi her har at gøre med en stratifikation, en musisk lagkage: et musikalsk lag over et metrisk lag over et sprogligt lag. Måske kan man derfor opfatte den musikalske overbygning på metrikken og prosodien i en sang som et tredje trin i en *semiotisk kaskade*: tegn i tegn i tegn¹³, således at melodikken danner et udtryk, hvis indhold er det semiotiske forhold mellem metrikken som

udtryk og den sproglige prosodi som indhold. Med andre ord: teksten er indholdet i sangen, som er indholdet i den musikalske frase (fig. 1: udtryk til venstre, indhold til højre):

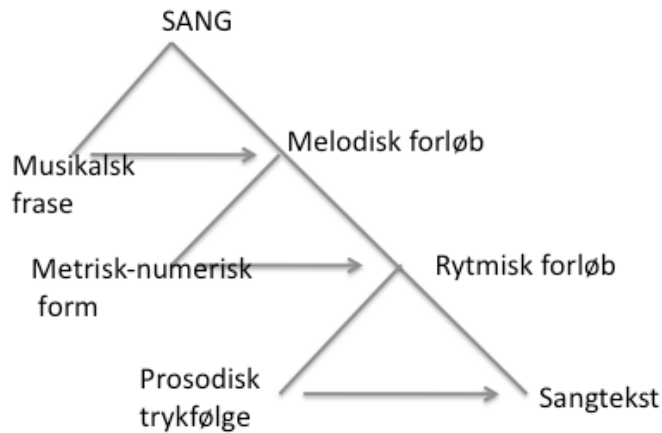


Fig. 1

Sangen som semiotisk kaskade.

De tre udtryksniveauer dækker så at sige hinanden i det hørte forløb, hvor de ”bliver ét”. Prosodien “overdetermineres” af metrikken, som igen overdetermineres af musikken. Sprogets *sætninger* integreres i musikken gennem metrikken, der skaber *versenes* rytmiske forløb, som så opsluges af de melodiske *fraser* opspændt i takternes mønster. Formalistisk udtrykt, simpelthen: (musik (sang (tekst))). Teksten er i sangen, som er i musikken.

Lad os nu¹⁴ betragte den skønne sang *Gråt Fader Berg...*, om slagsmålet på Gröna Lund, *Fredmans Epistlar*, nr. 12 (1770).¹⁵ Her kommer den første strofedel (fig. 2)¹⁶:

Lamentabile

Gråt Fa - der Berg och spe - la, Din

pi - pa sor - gligt stäm, Och

rö - ret kläm.

Fig. 2

Prosodien *Gråt Fader Berg* modtager på ordet 'Gråt' (Græd!) et ekspressivt svagt modtryk fra den tobenede, jambiske (*da-dum*) metrik: *Gråt Fader Berg* och *spela...*, som atter indskrives i musikkens 4/4 taktmønster. Her bliver versets tomme fjerde tryk så en fjerdedelspause.

Andet vers, "Din *pipa sorgligt stäm*", har ingen modtryk – hvilket i øvrigt skyldes den såkaldte poetiske inversion, dvs. den særlige omvendte ordstilling,¹⁷ som lader verbet slutte verset trykstærkt, i stedet for et vers som: "Stäm din pipa sorgligt".¹⁸

Tredje "vers" består simpelthen af fløjtestemmens (*Flauto 1*) metrisk tilsvarende to takter, hvis melodiske form danner en stærk kontrast til de to

minimale, indledende halvtonefigurer, aDdDd → Dc#, aFffF → E. Her får vi i stedet et meget gestuelt¹⁹ maksimalt dyk over en hel oktav, før fjerde vers konkluderer lakonisk og lidt beklemt, G/F E D. *Och röret kläm.*

Anden strofedel (versene 4-6, fig. 3) har atter en enkelt ekspressiv modtakt, denne gang i sidste vers, som genoptager appellen til vores musiker: *Blås Fader Berg.* (*Berg* får endda lov til – depressivt – at rime på *märg.*)²⁰ Dermed danner de to første delstrofer (versene 1-3 og v. 4-6) en markant rytmisk-emotionel helhed.²¹ Fig. 3:

The image displays three systems of musical notation for the song 'Blås Fader Berg'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef).
The first system shows the lyrics 'Mit bröst kan in - gen he - la, Det' with chord symbols Dm/F and A above the vocal line.
The second system shows the lyrics 'frus - tar Öl och märg. Blås' with chord symbols Dm, A, Flauto (indicating a flute solo), and Gm/Bb above the vocal line.
The third system shows the lyrics 'Fa - der Berg.' with chord symbols Dm/A, A7, and Dm above the vocal line.

Fig. 3

Tredje del af strofen (v. 7-10) er en kompliceret affære. Først det oktaviske sidetema over fire takter ("Märk **denna stora stuga**/Du **full** av **Flickor mins**"), derefter en tekstet udgave af fløjtestemmen ovenfor ("Är **nu** så **tom**, at **knapt** en **enda fluga** ut(i)..."), ledende til samme kadence F-E-D ("...(ut)i **ta-ket fins**"). Her understreges den dramatiske semantiske kontrast mellem det store rum og fluens forsvindende lille punkt, idet fløjtestemmen nu (*Flauto 2*) tildeles to takter og en figur, der med sine ganske små intervaller mimer fluens svirren under loftet og modstiller sig den store stues to oktavspring. *Fluga* kontra *stuga*. (Se fig. 4 nedenfor):

Derefter gentages den tekstede fløjtefigur, nu med ny tekst, som tematiserer endnu en forsvundet eller forsvindende størrelse, *Jergen Puckel*, hvis hat indtager fluens plads, men i en kongeligt hilsende gestus, der endelig hidkalder en tredje og afsluttende fløjtefigur (*Flauto 3*) med kadence, denne gang svarende, ikke til en *flues* bevægelse, men til en storladent svingende *hat*, der i den musikalsk skitserede gestus synes at vinke farvel til os.

Mærk den-na sto-ra stu-ga, Du

full af Flic-ker mins, Är nu så tom, at knapt en en-da

flu-ga u-ti ta-let fins.

Här syns ej Jer-gen Puc-kel mer med Hät-ten bu-ga

som en Prins.

Chords: A, G7/B, A7/C#, Dm, A7/E, Gm, Dm/A, A7, Dm, Flauto, Gm, A, Dm/A, A7, Dm, Flauto, A7/C#, Dm, Gm, Dm/A, A, Dm

Fig. 4

Denne særlige og opera-agtige teknik, hvorved tredje (og syvende) vers først kun spilles tekstløst, men derefter udfyldes tekstligt to gange i tredje strofedel, videreføres naturligvis i de følgende tre strofer. I anden strofe (nedenfor) får vi glasskår ("sönderslagna fenster", ituslåede vinduer) i stedet for fluen og manglende indtægter til musikerne i stedet for hr. Puckels hat, og igen med passende melodiske kommentarer fra fløjten – minimale intervaller for glasskårene, derefter en mere udfoldet bukkende og takkende bevægelse for musikernes (udeblevne) "förtjänster", honorarer. (*Flauto 1, 2 og 3* er således de tre fløjtefigurer). Læg mærke til sammenstillingen af den lydligt positive kadence, "Din pipa blås", og den visuelt negative kadence, "Syns ingen ting". Denne modsætning kommer igen i tredje strofe: "Synes ej en spån / Blås kära du". Lyd erstatter syn. Der er ikke meget tilbage af det festlige Gröna Lund, alt liv og enhver lystighed er forsvundet, alt er kun en synlig tomhed, som så fyldes med lyden af den grædende Fader Bergs sorgfulde valdhorn:

2. Här syns ej bord och bänkar,
Blott dörrar utan lås.
Flauto 1 - - - Din pipa blås.
Där förr sågs glas och skänkar,
Och bröder stå i ring,
Flauto 1 - - - Syns ingen ting.

Där förr du stod till vänster,
Och på ditt Valdthorn gol,
Nu synes bara sönderslagna fenster
Och en gammal stol. - - - *Flauto 2*
Här fåfängt Spelmän nånsin vänta fler förtjänster
Med Fiol. - - - *Flauto 3*

I tredje strofe, hvor lyden dæmpes fra trompeternes gjalden og dansens trampen til gulyplankernes knirken, kommer turen til de lasede gardiner og tapeter, passende beskrevet af *Flauto 2*, og det fraværende publikum, tilsvarende høfligt hilset af *Flauto 3*:

3. Där förr hvar tilja darra
Vid stampning, larm och dån,
Flauto 1 - - - Syns ej en spån.
De murkna Plankor knarra,
Och Skorsten svigtar nu.
Flauto 1 - - - Blås kära Du.

Där förr man såg Trompeter,
Ur fenstren stickas ut,
Syns trasor af Gardiner och Tapeter
Fläktas hvar minut. - - - *Flauto 2*
Och fåfängt ser man Hästar, Vagnar och Carreter
Vid hvar knut. - - - *Flauto 3*

De stampende versefødder bliver her til ydmygt knirkende gulvplanker, idet fløjtens sørgende figur lader lystigheden implodere.

I fjerde og sidste strofe (nedenfor) kommer så konklusionen, forklaringen og moralen. Nu omvendes i øvrigt modstillingen af *synligt fravær* og *hørbart nærvær*, så vi i stedet får *synligt nærvær*: ”Min rygg är blå” – og *hørbart fravær*: ”Blås inte mer”. Endda med voldsomt og ekspressivt modtryk: ”Blås inte mer”. (Man bemærker naturligvis også den lydlige glidning *blå* → *Blås*. Dette er i sandhed en Bellman’sk, synæstetisk blå blues; forestillingen om en musikalsk implosion og tavshed, hvis farve er angivet). Slagsmålets årsag var åbenbart jalousi, så udsigelsens subjekt har lært at aldrig mere “stikke næsen i korporalens kande”, metaforisk talt: at ikke komme for tæt på hans..., hvilket *Flauto 2* igen forklarer melodisk-malerisk. Og endelig at ikke kurtisere en andens, f.eks. korporalens, kæreste, således som *Flauto 3* gestuelt, med fagter og gebærder, udfolder det for os.

4. När Bröder ej förlikas,
Plär leken lyktas så.
Flauto 1 - - - Min Rygg är blå.
En Örfil kan undvikas,
När som man ingen ger.
Flauto 1 - - - Blås inte mer.

Hvar en ej mer må dricka,
Än honom är beskärtdt;
Ty i Corpralens kannan näsan sticka
Det är intet värtdt. - - - *Flauto 2*
Och aldrig nånsin dansa med en annans flicka,
Har jag lärt. - - - *Flauto 3*

Bellman udruller her virkelig en lille skitseret opera, endda med tragisk udgang, som sig hør og bør. Et sandt mesterværk, hvor musik, metrik og prosodi, tekstlig betydning og musisk-emotionel betydning arbejder i et eksemplarisk integreret forløb og skaber en tragikomisk fortælling om musik, dans, druk, kærlighed, som går for vidt og eksploderer, hvorefter alt imploderer og bliver ganske stille, ligesom versene bliver korte, negative og lærerige – ”Blås inte mer – Det er intet värtdt – Har jag lärt”.

Resumé:

Dette essay fremlægger en ny semiotisk analyse af fænomenet ”sang”, herunder af det komplekse og dynamiske forhold mellem metrik, sproglig prosodisk rytme og musikalsk frasering, og desuden af den semantiske teatralisering, som kendetegner et syngende subjekt i modsætning til subjektet i et digt. Teoretisk anvendes en model, som tillader semiotisk indlejring (kaskade: tegn i tegn) med henblik på forholdet mellem sangens musik, metrik og prosodi. Derefter udfoldes en tilsvarende analyse af den vidunderlige *Fredmans Epistel nr. 12*, ”Gråt Fader Berg”, hvor musikken og teksten samarbejder særlig tæt, så virkningen bliver oplevelsen af en art musikalsk teaterkunst.

NOTER

¹ Netstedet “Skalden Bellman” – <http://www.bellman.net/skalden.html> – udgør, som alle bellmanister ved, en vidunderlig præsentation og et meget nyttigt kritisk arbejdsredskab, hvis man vil stifte bekendtskab med eller endda fordybe sig i skjaldens tekster, musik, baggrund, biografi og referencer.

² Teatralitet, rollespil, som f. eks. at synge: “Jeg er havren, jeg har bjælder på...”, når man hverken er havren eller har bjælder på, er som sagt helt almindeligt. Det fiktiviserer førstepersonen (“jeg”) og medfører den “fremmedgørelseseffekt”, som hos Berthold Brecht, og først V. Shklovsky, gennem den distante betragtning skal fremme eftertænkksomheden og hæmme den blinde identifikation.

³ Tænk på, hvad der f. eks. står i Marseillaisen om fjendernes urene blod, der skal ”læske vores plovfurer” og den slags.

⁴ *Hyperblen* er en stilfigur, der trækker et forhold skarpt op og overdriver på en konventionel og let afkodelig måde. Eksempel: “Jeg dør, hvis jeg ikke snart får et kys (eller en whisky)”.

⁵ Lad mig eksempelvis anføre et par vers af den dybt egensindige danske digter Simon Grotrian (fra *Risperdalsonetterne*, 2000):

*Der er opløsningsgilde for love med tandsæt [fire anapæster plus et svagtryk].
hvor man går hen? Man går ud af sit selv [et stærktryk + 3 anapæster]
med tornystret, der rummer en ø. [tre anapæster, slet og ret!]*

⁶ I klassisk græsk og latinsk metrik fungerer som bekendt også stavelseskvantiteterne – stavelsernes relative længde – som rytmiske variabler ved siden af trykkvaliteterne. I moderne metrik er kvantiteterne ikke længere aktive, så jeg ser bort fra dem her.

⁷ Pros-odi, i modsætning til mel-odi, angiver rytmen i fremadskridende prosa. Frank Kjørup, *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*, København: Museum Tusulanum, 2003, udfolder den samme iagttagelse af spillet mellem sprogtryk og metrik i en særdeles instruktiv diskussion med mere traditionelle danske sværvægttere udi verslæren som Jørgen Fafner. Forestillingen om en *versefod* skyldes i øvrigt givetvis dette, at der kan danses til et lydligt rytmisk forløb.

⁸ Jeg markerer her (1a) de sproglige stærktryk med understregning, mens de metriske stærktryk markeres med fed type (1b). Kursiv anvendes til påpegning af ord.

⁹ Bemærk cæsuren (/) efter de fire første tryk og før de tre sidste.

¹⁰ Man tænke på den danske digter Inger Christensens navnkundige oplæsningsstil.

¹¹ Den israelske forsker Reuven Tsur (se Line Brandt & Frank Kjørup (red.): *Kognitiv poetik*, Aarhus Universitetsforlag, 2009) har faktisk foretaget målinger af varigheden af verseskift i poetisk oplæsning og har godtgjort dette det tomme taktslags fænomen.

¹² I det tyvende århundredes frie – dvs. metrisk uregelmæssige – vers hersker en vis forvirring med hensyn til markeringen af overgangen mellem vers; man hører alt fra et totalt fravær af overgang (med tilsvarende psykologisk virkning) til en voldsomt og gestuelt – dvs. af oplæseren kropsligt udøvet – markeret pause (med en art pedantisk-formalistisk virkning).

¹³ Princippet blev indført af lingvisten Louis Hjelmslev (*Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, 1943), der bemærkede, at tegn, som jo har en udtryksside og en indholdsside, kan have andre tegn såvel i udtrykssiden som i indholdssiden. Hvis dette gentager sig, bliver resultatet det, jeg her kalder en *semiotisk kaskade*.

¹⁴ Jeg hørte selv først denne sang som teenager i Sven Bertil Taubes udgave, med Stockholms Filharmoniska Orkester, i et arrangement af Ulf Björlin, *His Master's Voice*, 1960 (SCLP 1003). Det er stadig den udgave, jeg vil anbefale.

¹⁵ Musikken er så vidt vides af Bellman selv, som i øvrigt genbruger lidt af Händels musik fra den pastorale opera *Acis og Galathea*: “The flocks shall leave the mountain”.

¹⁶ Her er ganske enkelt anvendt den udgave af musikken, som er anført på netværktøjet *Skalden Bellman*, nævnt i note 1.

¹⁷ Hvis (bortset nu fra melodikken) *Jeg vil bygge mig en gård* således ved en voldsom poetisk omvending bliver til *Jeg en gård mig bygge vil*, går trykfølgen over i en fast jambisk totaktsrytme. Denne konventionelle og metrisk bestemte poetiske inversion forsvinder først med friversets gennembrud i det 20. årh.

¹⁸ Man forestille sig kontrastvis en håbløs frasering som: Stäm **din pipa sorgligt!**

¹⁹ Gestualitet er en ikonisk egenskab ved oplevelsen af “vertikale” toneintervaller; tonespring opleves som “fagter og gebærder”, dvs. gestus, udøvet af en imaginær person, som udtrykker sig gennem den musikalske frase.

²⁰ “Det frustar öl och märg” – *øl og marv* betragtedes i samtiden som tarvelig kost.

²¹ I den udgave, jeg citerer, er bassen lidt livligere her i anden delstrofe, idet den er mere “walking”, som vi siger i jazzen om basfigurer, der følger fjerdedelsslagen.

Om forfatteren:

Per Aage Brandt (f. 1944). Adjunct Professor ved Case Western Reserve University, Cleveland, Ohio. Tidligere professor ved Aarhus Universitet, medstifter af Center for Semiotik, tidsskrifterne *Poetik*, *Almen Semiotik*, *Banana Split*, *Cognitive Semiotics*, forlaget *Basilisk* og *Forfatterskolen* i København. Seneste udgivelser *Spaces, Domains, and Meaning*, 2004; *The World Seen From Within – Three Essays on the Metaphysics of Meaning*, 2016; *Semiotiske Smuler*, 2014. Poesi: *Elegi*, 2013; *Tidens Tand, Mørkets Hastighed*, 2014; *Sørgelige sekstetter*, 2016.

PubliMus

En skriftserie om musik

PubliMus udgiver artikler i form af monografier om alle emner inden for musikken og musiklivet. Mange af vore forfattere er professionelle musikfolk, men vi ser gerne, at det ikke kun er fagfolk, der skriver til os. En del af artiklerne henvender sig fortrinsvis til musikere, musiklærere etc., men de fleste vil kunne læses – og er blevet læst – af folk uden musikfaglig kompetence.

Hæfterne er almindeligvis blevet trykt i oplag på 300-500 eksemplarer. Hvert hæfte er forsynet med internationalt ISBN-nummer og kan søges på ethvert dansk bibliotek via 'www.bibliotek.dk'. Elektroniske udgaver af kan hentes på adressen: www.publimus.dk

2009-15 blev skriftserien udgivet af Syddansk Musikkonservatorium, først under navnet *PUFF*, senere under navnet *PubliMus*. Fra 2016 udgives *PubliMus* af Foreningen PubliMus. CVR-nummer: 37909246.

Oversigt over udgivelser 2009-2016

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

Hvilke værdier bør dagens konservatorieverden satse på, og hvorledes kan de levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning? Artiklen forsøger at formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

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

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

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

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

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

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

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

I disse år vokser mængden af lydkunstinstitutioner i det offentlige rum i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vore auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

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

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

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

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

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

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

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

Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

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

Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade sine 15 "Magelone-sange afspejle en sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

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

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

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

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

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18-10. *Johan Bender*: Nielsens kantate

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30-14. *Peter Wang*: Lille Lise – og andre småtterier.

Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en den dynamiske foranalyse, han præsenterer.

31-14. *Thomas Agerfeldt Olesen*: Reaktionær og moderne.

Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk *Metamorphosen*.

32-15. *John Frandsen*: Reaktionær og moderne – en messe for livet.

Anmelderne var begejstrede – og forbavsede – over John Frandsens 1½ time lange *Requiem* efter uropførelsen i 2013. For hvad er det dog, der kan få en komponist i det 21. århundrede til at tonesætte en tekst, der udtrykker et middelalderligt religiøst verdensbillede med rødder tilbage til oldkirken? Det spørgsmål er John Frandsen blevet præsenteret for mange gange. I sin artikel til *PubliMus* besvarer han det skriftligt.

33-15. *Henrik Nebelong*: *Aïda* – triumfmarcherende dystopi.

I 2013 fejrede *PubliMus* 200-året for Richard Wagners fødsel med bl.a. en artikel af Henrik Nebelong. Operaens anden gigant af samme årgang, Giuseppe Verdi, fejrer vi (forsinket!) med en artikel om komponistens måske mest elskede opera, *Aïda* – også denne gang af Henrik Nebelong.

34-15. *Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl*: Kulturradikal musik – en rundbordssamtale.

Kulturradikalismen var en idéstrømning og kulturpolitisk reformbevægelse, der udfoldede sig eller havde virkninger igennem det meste af 20. århundrede. Samtalen drejer sig om musikkens plads i dette landskab. .

35-15. *Johan Bender*: Synet af Nielsen.

Artiklen fortæller om komponistens vej gennem livet og musikken med udgangspunkt i en række billeder, hvoraf flere sjældent vises, og som lægger op til mere ukendte anekdoter.

36–16. *Henrik Marstal*: Ansigtet bag ansigtet. Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer.

Den internationalt kendte danske jazzpianist Carsten Dahl indspillede i 2014 sin unikke fortolkning af Johann Sebastian Bachs Goldberg-variationer for præpareret klaver. I den anledning lod han sig interviewe af Henrik Marstal, der sidenhen har bearbejdet interviewet til denne artikel.

37-16. *Knud Sørensen. Suzanne Brøgger. Hanne Marie Svendsen. Flere.* (Foreløbig kun i digital version.)

Påbegyndt antologi med forfatteres beretning om musikkens betydning i deres liv og skabende arbejde.

38-16. *Per Aage Brandt*: Bellmans fødder – en metrisk meditation.

Artiklen præsenterer en ny semiotisk analyse af forholdet mellem sangens musik, metrik og prosodi og anvender den på Bellmans *Fredmans Epistel nr. 12*, "Gråt Fader Berg", hvor musikken og teksten samarbejder særlig tæt, så virkningen bliver oplevelsen af en art musikalsk teaterkunst.