



*Carl Erik Kühl*

## **LYTNING OG BEGREB**

En pædagogisk manual i elementær auditiv analyse

**PUFF** - en skriftserie om **pædagogisk udvikling, forskning og formidling.**

# PUFF

Skriftserie fra Vestjysk Musikkonservatorium  
om pædagogisk udvikling, forskning og formidling.

Carl Erik Kühl

## **Lytning og Begreb**

En pædagogisk manual i elementær auditiv analyse.

PUFF nr. 3-07

Juni 2007

VMK Forlag

Vestjysk Musikkonservatorium

Kirkegade 61, 6700 Esbjerg.

Tlf: +45 76104300 · Fax: 76104310 · e-mail: [info@vmk.dk](mailto:info@vmk.dk)

[www.vmk.dk](http://www.vmk.dk)

Ansvarshavende redaktør:

Carl Erik Kühl

E-mail: [cek@vmknet.dk](mailto:cek@vmknet.dk)

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN

Aarhus Universitet

Universitetsparken, bygn. 1163

8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-04-1

# PUFF

## fra Vestjysk Musikkonservatorium

PUFF kan afhentes eller rekvireres gratis på Vestjysk Musikkonservatorium, så længe oplaget rækker.

PUFF bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Vestjysk Musikkonservatorium, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på trykning

Elektroniske udgaver af PUFF fås på adressen:  
[www.vmk.dk](http://www.vmk.dk)

*I øjeblikket kan følgende skrifter rekvireres:*

- 1-07 Mogens Christensen:  
Ugler i musen. Om viden, tænkning og refleksion på musikkonservatoriet.
- 2-07 Fredrik Søegaard:  
Lyden af Viking.  
Et musikformidlingsprojekt i en virksomhed.
- 3-07 Carl Erik Kühl:  
Auditiv analyse.  
Helhed og del. Lighed og forskel. Stabilitet og forandring

*Carl Erik Kühl*

## **LYTNING OG BEGREB**

*En pædagogisk manual i elementær auditiv analyse*

### *Introduktion*

I det følgende vil jeg præsentere nogle begreber til at lytte med, som er så elementære, at de finder anvendelse på al musik til alle tider, og i både de største og de mindste forløb.

Det drejer sig om tre ting: (a) Det musikalske forløb er en helhed, der deler sig i dele, som selv deler sig i dele. Det har, siger vi, en *hierarkisk* struktur. (b) Mellem delene består der ligheder og forskelle. Uanset hvilke dele jeg sammenligner, vi de være *ens* (*identiske*) mht. noget og *forskellige* mht. noget andet. (c) Det musikalske forløb vil til enhver tid – på kortere sigt eller på længere sigt – forandre sig mht. noget og ikke forandre sig mht. noget andet. Vi vil tale om *forandring* og *stilstand* (*stabilitet*).

## ***1. Hierarkiske opstillinger med ligheder og forskelle***

Se eks. 1. Alle vil sikkert være enige i, at satsen deler sig i to dele, som hver deler sig i tre (under)dele. Klammerne ovenover og nedenunder nodesystemet viser, hvordan man kan notere det. Vi vil sige, at satsen har tre *niveauer*: Forløbet som helhed kalder vi øverste niveau. På næste niveau er der to dele (to elementer). På tredje niveau (noteret under noden) er der to gange tre dele (seks elementer). Bemærk også tallene. (a) Der er dels takt- og tælleslagsangivelser: 't.1.4' betyder første takt, fjerde fjerdedel, 't.5.2' betyder femte takt, anden fjerdedel, etc.<sup>1</sup> (b) For det andet er der kursiverede tal, som angiver elementets plads i hierarkiet. Satsen som helhed har ikke noget nummer. Men dens to dele hedder *1* og *2*. Og deres tre dele hedder *1.1*, *1.2* og *1.3* hhv. *2.1*, *2.2* og *2.3*. I mundtlig sammenhæng vil det sjældent være nødvendigt at stille hele dette apparat op. Men sådan kan det altså gøres, hvis man har brug for en nøjagtig skriftlig fremstilling.

I eks. 1 er elementerne på samme niveau helt lige lange eller næsten lige lange. Og *nogenlunde* således vil det altid være. For at delene musikalsk skal kunne forholde sig til hinanden, må de kunne tale med nogenlunde samme vægt og have nogenlunde samme åndedrag. En sats i tre dele på hhv. 14, 3 og 138 takter vil have vanskeligt ved at hænge sammen. Se i øvrigt s. 18f. om intermedier, forspil og efterspil.

Og nu til ligheder og forskelle. Mellem de to halvdele, *1* og *2*, består der en markant *lighed*: rytmen er nøjagtig den samme. På baggrund af den rytmiske lighed fremtræder så de prægnante *forskelle* i det melodiske. *1* holder sig statisk til d" og es", bortset fra den allersidste tone, som foretager satsens eneste spring – et forholdsvis stort spring endda: en lille sekst opad. *2* derimod beskriver en jævnt faldende kurve, og den allersidste tone er en blot gentagelse af den næstsidste.



t.1.4 -

- t.5.2



- t.3.2 t.3.4 -

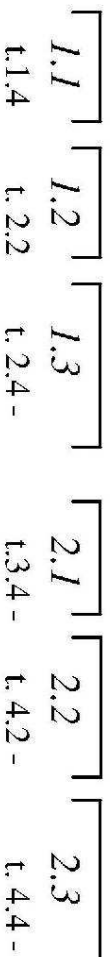
A  
A

A  
B

*mht.* rytmisk forløb  
- melodisk kurve

**Molto allegro**

**Mozart**  
Symfoni nr. 40



1.1  
t.1.4

1.2  
t.2.2

1.3  
t.2.4 -

2.1  
t.3.4 -

2.2  
t.4.2 -

2.3  
t.4.4 -

- |    |   |   |   |   |   |   |                      |
|----|---|---|---|---|---|---|----------------------|
| a. | A | A | B | A | A | B | <i>mht.</i> varighed |
| b. | A | A | B | C | D | E | tonefølge            |
| c. | A | B | A | A | B | A | metrisk betoning     |
| d. | A | A | A | B | C | D | tre første toner     |
| e. | A | A | A | B | C | A | to første toner      |
| f. | A | A | B | C | C | C | ambitus              |

Linjerne lige over nodesystemet viser, hvordan vi kan notere det. Bogstaverne angiver, som vi er vant til det i elementær analyse, om noget er ens eller forskelligt. Hvis to elementer har samme bogstav, A-A, B-B etc., er de ens, hvis de har forskellige bogstaver, A-B, A-C etc., er de forskellige *med hensyn til dette eller hint*. Det sidste er helt afgørende. Det, der skaber struktur i musikken, er hér, at elementerne *ligner* hinanden på *nogle* punkter, men er *forskellige* på *andre*. Forskel på baggrund af lighed. I eks. 1 er de to dele identiske mht. rytme, og vi skriver da: 'A-A mht. rytme'. Til gengæld er de forskellige mht. melodisk kurve, og vi skriver da: 'A-B mht. melodisk kurve. (Bogstaverne 'A', 'B' gælder altså kun én linje ad gangen.) – Igen, det kan være besværligt at stille det hele op, og det vil nok heller ikke være nødvendigt i mundtlig sammenhæng. Men sådan kan det altså gøres skriftligt.

På nederste niveau hører vi følgende:

- a. De seks elementer har strukturen AABAAB mht. varighed.
- b. Betragtet som rene toneforløb er første og andet element helt identiske, de øvrige er forskellige.
- c. Så meget desto stærkere virker den lille forskel, der faktisk er mellem de to første elementer: forskellen i betoning (husk taktarten er *alla breve*).
- d. Holder vi os til de tre første toner i hvert element, så får vi: AAABCD.
- e. Og holder vi os til de to første toner, får vi AAABCA.
- f. *1.1* og *1.2* udfylder en sekund, *1.3* en lille sekst, de tre sidste en tert. Det giver AABCCC mht. ambitus.

Og sådan kan man blive ved, og det kommer der ikke nødvendigvis noget interessant ud af, når satsen er så kort. Men det er klart, hvad vi går efter: Tingene ligner hinanden mht. noget og er forskellige mht. noget andet. Det skaber den mest elementære form for musikalsk struktur, der kan tænkes.

Vi kan sammenligne det med kontraster uden for musikken. Farverne sort og hvid danner en god kontrast. Men kun fordi de ligner hinanden ved at være farver: Forskel på baggrund af lighed. Farven sort og Rundetårn danner ikke nogen god kontrast, fordi der ikke er nogen lighed, der danner baggrund for forskellen. Vi siger om to

personer, at de er så forskellige som nat og dag, og det er jo en skarp kontrast. Men det er netop fordi nat og dag *ligner* hinanden ved at være tider på døgnet.

Til mange af observationerne siger man uvægerligt: "Nåja, det har jeg da hørt hele tiden!". Javist, men ved at blive sig det bevidst, kommer man alligevel til at høre det på en anden måde og kan forholde sig mere fokuseret til det i interpretationen eller i den pædagogiske situation. Man kan også spørge: "Hvorfor skal det tages ud af sammenhængen?" Svaret er, at vi skiller tingene ad for derefter at have et mere bevidst forhold om, hvordan de virker, når vi sætter dem sammen igen.

Satsen i eks. 2, finalen af Bachs Violinkoncert i E-dur, er en god del længere end eks. 1, så den er ikke trykt. Til gengæld skulle det være en smal sag at få fat i partituret og komme til at høre den.

Opstillingen viser, at satsen falder i ni dele, der ikke har tendens til at samle sig i større enheder.

(a) Satsen er *koncerterende*: den veksler mellem elementer, der er tutti, og elementer, der er soli. Det giver A-B-A-B-A-... etc.

(b) Satsen forløber som en *rondo*<sup>2</sup>, dvs. en stadig vekslen mellem noget, der er det samme hver gang – kaldet *refrain* – og noget, der hver gang er anderledes – kaldet *episode*. Det giver A-B-A-C-A-... mht. "en hel masse", dvs. "overordnet" eller "generelt". Refrainet er hver gang tutti, episoderne er soli.

(c). Går vi tilbage til det rondomæssige, hører vi, at episoderne hver gang lander i en ny toneart. Desuden hører vi, at instrumentationen er forskellig fra episode til episode. I første episode spiller solisten op imod basso continuo, i anden mod resten af orkestret minus basso continuo, i tredje mod hele orkestret. Også i fjerde episode er hele orkestret med, men denne gang i vekslende teksturer.

(d) Går vi hver episode efter, vil i det mindste tre af dem hver for sig have en signifikant forskel fra de andre (og fra refrænet). Fjerde og sidste episode er slet og ret dobbelt så lang som refrænet og enhver af de øvrige episoder (32 hhv. 16 takter). Den er også forskellig fra alle andre led i satsen ved at benytte 1/32 som hurtigste



nodeværdi, hvor de andre benytter  $1/16$ . Sidste episode er altså både dobbelt så lang og dobbelt så hurtig som alle andre led.

(e) Også tredje periode er noget særligt. Den er det eneste element, som benytter dobbeltgreb. Vi udtrykker det på den måde, at elementerne er ens eller forskellige fra hinanden ”med hensyn til om de benytter eller ikke benytter dobbeltgreb”, i notationen forkortet til ’+/- dobbeltgreb’.

(f) Anden episode har sin særhed i det tonale. Ene af alle elementerne kadencerer den i mol. Og – lige så påfaldende – satsen tager ikke udgangspunkt i hovedtonearten E-dur for derefter, hurtigere eller langsommere, at arbejde over i den fremmede toneart. Den står i den fremmede toneart, cis-mol, lige fra første akkord.

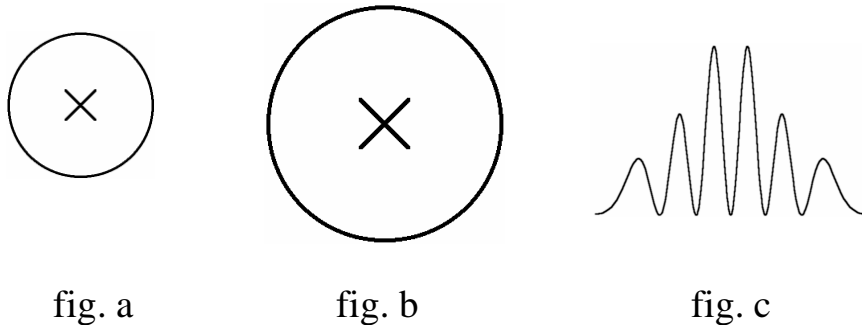
Der er meget mere at komme efter, men dette skulle forhåbentlige være tilstrækkelig til, hvordan ligheder og forskelle arbejder med og mod hinanden i forholdet mellem satsens elementer. Det skulle også stå klart, at det i princippet ikke gjorde nogen forskel, at vi i eks. 2 lyttede til et længere forløb, i eks. 1 til et ganske kort forløb.

Bach: Violinkoncert i E-dur, 3. sats.

	<span style="font-size: 2em;">}</span> t.1 - -t.160									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
		t.17 -	t.33 -	t.49 -	t.65 -	t.81 -	t.97 -	t.113 -	t.128 -	
a.	A	B	A	B	A	B	A	B	A	<i>mh.t.</i> soli/tutti
b.	A	B	A	C	A	D	A	E	A	- overordnet/generelt
c.	A	B	A	C	A	D	A	E	A	- instrumentation;(slut)toneart
d.	A	A	A	A	A	A	A	B	A	- varighed; rytmisk materiale
e.	A	A	A	A	B	A	A	A	A	- +/- dobbeltgreb
f.	A	A	A	B	A	A	A	A	A	- tonekøn; (beg.)toneart

## 2. Skarphed og opacitet

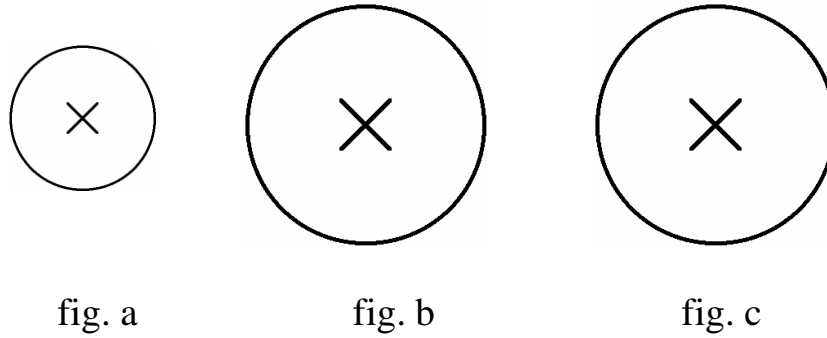
Som sagt, det er ikke lighederne, der er interessante, og heller ikke forskellene: Det er spændingen imellem lighed og forskel, forskel på baggrund af lighed. Hvis alt er ens, er der ingen struktur, hvis alt er forskelligt, er der heller ingen struktur. Se eks. 3.



*Eks.3*

Fig. a-c er forskellige. Alligevel grupperer vi dem spontant – i første omgang – som A-A-B. Vi vil nemlig gerne se struktur dvs. både lighed og forskel. Ser vi knivskarpt, ser vi A-B-C. Ser vi på den anden side alt for “sløret”, ser vi bare tre klatter, altså A-A-A, og det er heller ikke interessant. Vi kan forestille os, at vi ser figurerne igennem glas med forskellig mathed. Hvis glasset er alt for mat, ser vi bare tre klatter. (I mørke er alle katte grå!) Hvis glasset ingen mathed har, ser vi tre forskellige figurer. Men ved en passende mellemting ser vi A-A-B. – Det slørede, matheden, betegner vi *opacitet*. Tingene ses – eller høres – med større eller mindre *opacitet*.<sup>3</sup>

Sammenlign med eks. 4.



Eks. 4

Her ser vi spontant A-B-B. Den lille forskel mellem fig. a og fig. b, som vi i første omgang ignorerede i eks. 3, bliver pludselig afgørende i eks. 4. Ser vi blot en lille smule “sløret” – med blot en lille smule opacitet – ser vi A-A-A, og det giver ingen struktur. (Til gengæld skal vi nok se *meget* skarpt for at se A-B-C. Men *er* fig. c ikke en lille smule mindre end fig. b?)

Skal man beskrive en ting, man ser, er det i almindelighed en fordel, at man ser tingen klart. Og dog kan der, hvor paradoksalt det end måtte lyde, være situationer, hvor man for at sige tingene klart, (først) må se dem uklart! Se eks. 5.



Eks. 5

Satsen falder i tre dele, adskilt ved pauser. De er meget forskellige. Men med en vis opacitet begynder de to første dele at ligne hinanden i det rytmiske. Sidste del er

meget hurtigere end de to første, så vi får A-A-B mht. rytme. Der er også trin og spring i alle tre dele. Men med en vis opacitet begynder yderdelene at ligne hinanden i brugen af trin og spring, og midterdelen skiller sig ud ved at have langt mere markante – dvs. flere og større – spring. Det giver A-B-A mht. størrelsen af melodiske intervaller.

Den lille forskel, der gør den store forskel, kender vi først og fremmest fra satser som denne:

J.A.P. Schulz



*Eks. 6*

hvor afvigelsen mellem de to dele alene beror på den sidste tone. Den er til gengæld også vigtig, da det er den, der tonalt holder satsen åben første gang (halvslutning), men lukker den anden gang (helslutning). Sammenlign med eks. 7.

Andante

Chopin, op. 55 nr. 1



*Eks. 7*

Hér er afvigelsen mellem de to dele mere ”pakket ind”. Men netop fordi forskellen er så lille, bliver det vigtigt at ”kæle for” artikulationen af den, når man spiller satsen.

### 3. Delingsprincipper

Lighed og forskel er forhold mellem musikkens dele. Selv om vi siger, at det musikalske forløb er en helhed, må vi – også – forstå musikken, spille den og høre den som en række dele, der forholder sig til hinanden på forskellig måde. Men hvorledes fremkommer musikkens dele, og delenes dele? Hvad hører mere eller mindre ubrydeligt sammen fx i en frase – og hvor hører vi musikken ”drage ånde”? Hvornår skifter musikken karakter og går ”fra noget til noget andet”? Hvad hænger sammen, og hvad skiller sig ud? Dét er spørgsmålet i det følgende.

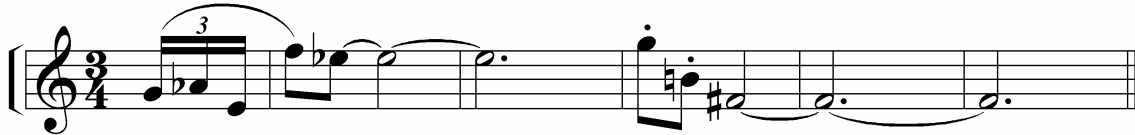
Hvad principperne angår, er de i sig selv få og enkle. Men som de virker i den konkrete sammenhæng, giver de komplicerede og undertiden mangetydige resultater – så komplicerede og mangetydige, som musik nu engang er! Ofte giver det ikke mening at sige, at den ene opdeling er rigtigere end anden. Det betyder ikke, at alting flyder og er ligegyldigt. For det første drejer det sig om at blive sig de grunde bevidst, der taler for den ene og den anden høremåde. For det andet kan mangetydigheden være en musikalsk *pointe*, som man ikke skal forsøge at afvikle ved at hævde den ene analyse fremfor den anden. I alle tilfælde: den stilling, vi tager i valget af høremåde – bevidst eller ubevidst – er den, vi bringer med i interpretationen eller i den aktive lytning.

Hvor deler det musikalske forløb sig? Hvor hører vi et *snit*? Det viser sig, at der er fire – men også kun fire – delingsprincipper: (1) *pause*, (2) *slutvirkning*, (3) *skift* og (4) *genoptagelse*.

#### 3.1. Pause

Det ligger lige for at opleve et snit i musikken, hvor denne tier, altså ved *pauserne*. Sådan som vi gør det i talen. I eks.5 ovenfor er det naturligt at opleve tre selvstændige dele, og det er formentlig alene pauserne imellem den, der rimeliggør denne høremåde.

En pause er ikke nødvendigvis lig med en “akustisk” pause, men bør forstås mere generelt som en pause i begivenhedsforløbet. Således er også eks. 8 delt i to dele ved en mellemliggende “pause”!



*Eks. 8*

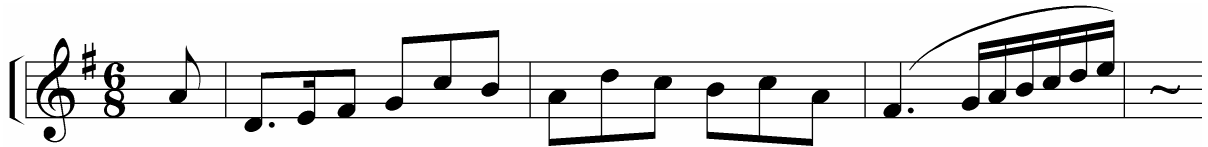
I talen laver vi nødtigt store pauser, uden at dette kan begrundes i dét, som siges eller skal siges. Og i musikhistorien frem til og med romantikken, er det også usædvanligt, at (i det mindste længere) pauser ikke bekræfter en mere overordnet musikalsk mening. Så meget desto stærkere virker det undertiden, når vi hos moderne komponister hyppigt hører prægnante pauser, som ikke er forbundet med afslutningen af en helhed.

### ***3.2. Slutvirkning***

Hvad enten afslutningen af et sammenhængende hele forbindes med en pause eller ej, så betinger den tillige i sig selv en oplevelse af et snit i forløbet. Uanset hvad der måtte komme efter t. 3 i eks. 9, kan vi opleve et snit efter tonen G i t. 3. Bevares, i eksemplet er der rent faktisk en pause til slut. Men det er ikke den, der alene skaber snittet. I eks. 10, som på nær sidste halvdel af t. 3 er magen til eks. 10, får tonen G i netop denne takt kun lov til at være en sekstendedel, hvorefter melodien styrter videre i sekstendedelsbevægelse. Alligevel oplever vi et snit efter tonen G. Vi oplever faktisk et snit, uanset hvad der måtte følge. Grunden er, at det foregående afsnit på ca. 2 1/2 takt danner sit eget sammenhængende hele, som gør det forståeligt, at netop *nu* er noget sagt, som det skulle siges. Noget er *slut*.



Eks. 9

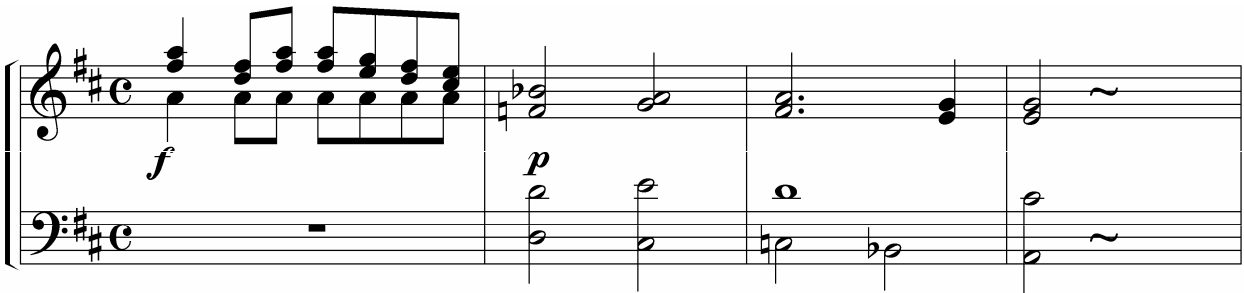


Eks. 10

### 3.3. Skift

Selv i fravær af såvel pauser som afrundede helheder er det muligt at opleve snit i det musikalske forløb. Det kan slet og ret ske ved et *skift* i klangbillede, stemning eller tekstur – fra den ene stående kvalitet til den anden. Hvad enten et emne er uddebateret eller ikke, oplever vi et snit i samtalen, når der skiftes emne. I eks. 11 hører vi et snit ved overgangen t. 1-2, hvor musikken brat og uden forløsning af det, som var på vej, skifter grundkarakter.





Eks. 11

I eks. 12 hører vi efter samme princip et snit omkring det høje Es, hvor melodien skifter fra en nogenlunde jævnt stigende til en jævnt faldende kurve.



Eks. 12

### 3.4. Gentagelse og genoptagelse

Se eks. 13. Ved oplevelsen af dette musikalske forløb vil en gestaltning i fem-tonegrupper trænge sig på, hvad der kan undre for så vidt grupperinger i to, tre eller fire slag (eller to, tre eller fire takter) almindeligvis ligger mere lige for øret. Forklaringen er – naturligvis – at melodien *gentager* sig efter hver femte tone.



Eks. 13

Og hvor går snittet så? Efter hvert Fis, efter hvert C, efter hvert F etc.? Jeg vil mene, at det – alt andet lige – er mest nærliggende at høre det mellem C og F, for dér sker der tillige et *skift* fra den ene faldende tonerække til den anden.<sup>4</sup>

Snit ved gentagelse er et lige så velkendt fænomen som de andre snittyper. Men der er en ting, man lige skal være opmærksom på. Se eks. 14:



Eks. 14

Efter fem takter begynder gentagelsen – men den gennemføres ikke. Efter blot én takt går anden del sine egne veje. Det ændrer imidlertid ikke på oplevelsen af snittet t. 5-6. Det er ikke nødvendigt, at der sker en komplet gentagelse af t.1-5. En *genoptagelse* er nok.

Det siger sig selv, at snit i et musikalsk forløb kan være af forskellig dybde (dvs. af forskellig tydelighed/prægnans), og at ét og samme forløb kan dele sig forskelligt ud fra forskellige høremåder. Lad os alligevel betragte et enkelt forløb og se, hvorledes forskellige lytemæssige kriterier kan resultere i forskellige placeringer af snittet. I eks. 15 er en to-delning under alle omstændigheder på sin plads. Men hvor bør snittet placeres? Der er to muligheder. (a): Snittet placeres efter t. 3.1, fordi en melodisk og harmonisk helhed når sin afslutning på dette sted, og fordi en

markant genoptagelse begynder på dette sted: tonehøjden af de tre første toner i de to elementer er identisk. (b): Snittet placeres efter t. 3.2, fordi en anden særdeles markant gentagelse begynder på dette sted: både det rytmiske forløb og intervalfølgen (med ganske svag opacitet) er de samme i de to elementer. - De to steder at høre et snit på er ikke konkurrerende, men supplerende i deres indbyrdes forhold. Muligheden for at opleve dem begge i samme gennemhøring indgår i karakteristikken af melodien: den er tvetydig i sin snitlægning. (Det kan dirigenten så forholde sig til i interpretationen, og vi – til dels – i lytningen.)

**Mozart**  
Symfoni nr. 40, 3. sats

**Menuetto Allegretto**

*f*

*Eks. 15*

## 4. Snittyper

### 4.1. Overlapning

I det foregående har vi forudsat, at et snit så at sige pr. definition optræder der, hvor det ene element hører op, og det andet begynder. Det vil sige: Vi har forudsat, at der er et sted, hvor det ene element nøjagtigt hører op, og det andet begynder. Hvad ellers? Der kan være tvivl om, hvorvidt snittet falder på det ene eller på det andet sted i forløbet. En bestemmelse af tvetydigheden kan sågar gøre det ud for en karakteristik af forløbet. Men for at bevare betegnelsen “snit” må man vel forlange, at stedet for det ene elements afslutning automatisk er stedet for det følgende begyndelse, og at stedet for det ene elements begyndelse automatisk er stedet for det forriges afslutning?

I eks. 16 er det klart, at det velkendte tema forlanger at slutte på begyndelsesakkorden i t.7 og ikke før.<sup>5</sup> Der er på den anden side heller ikke tvivl om, at den samme akkord danner den utvetydige begyndelse af det efterfølgende tema. Snittet, delingen, sker ved *overlapning*.

Eks 16

I daglig samtale vil en sådan fremgangsmåde være en forsyndelse mod sprogets grammatik og lidet hensynsfuldt over for den, man taler med. “Jeg elsker Carmen, Carmen elsker mig!” kan ikke forkortes ned til: “Jeg elsker Carmen elsker mig!”. I musikken derimod kan en sådan overlapning have sin egen mening. Hør blot, hvad der sker, hvis vi for at undgå problematikken omkring første akkord i t.7 skubber en ekstratakt ind imellem t.6 og t.7, således som det er vist i eks.17.



Eks. 17

Nu deler første element ikke længere slutakkorden med det, der følger efter, og andet element deler ikke længere begyndelsesakkorden med det, der gik forud. Men musikken siger heller ikke længere det samme som før, bare på en anden måde. Den siger noget andet og måske - kan man mene - nok så klodset eller trivielt. (Der er for øvrigt ikke noget i musikken, der hedder “at sige det samme på en anden måde”. Er måden, det siges på, en anden, er det, der siges, også noget andet).

Et snit af denne type kalder vi “overlappende snit” eller slet og ret en “overlapning”.

#### 4.2. Mellemspil, forspil og efterspil

Vi har set, hvorledes snittet “normalt” falder nøjagtigt der, hvor det ene element hører op, og det andet begynder. Og vi har set, at det andet element kan begynde, inden det første er færdigt, så vi får en overlapning. Men der findes også en tredje mulighed: at andet element begynder et stykke efter afslutningen af det første, så snittet udgøres af et *mellemspil* eller “*intermedium*” mellem to elementer.<sup>6</sup>

I eks. 18 er vi ved at afslutte den første sømandsvals på 64 takter. Og i t.66 begynder den anden og - vedtager vi – sidste vals, som også er på 64 takter. Hvad med akkorden i t.65? Den hører ikke med til det første element, heller ikke til det sidste, selv om den i øvrigt danner en meget god overgang imellem de to. Den er også for kort til at regnes for et selvstændigt element på dette hierarkiske niveau. Vi har ikke *tre* elementer på hhv. 64, 1 og 64 takter. Vi har *to* elementer med et snit, der har form af et ”mellemspil”. - Markante eksempler på mellemspil, der fylder væsentligt mere end blot en enkelt eller nogen få takter, finder vi i en lang række satsovergange i romantiske symfonier og solokoncerter.

Eks. 18

Mellemspillet falder imellem – og dermed *udenfor* – to elementer, samtidig med at det ikke fylder nok til selv at udgøre et element. Som sådan bør vi rimeligt nok også regne med to andre muligheder: et forløb er placeret (a) *før* det første element eller (b) *efter* det sidste - stadig uden at danne et selvstændigt element. Betegnelsen “mellemspil” virker lidt ejendommelig i disse tilfælde, hvor der netop ikke er to elementer at være noget imellem. Vi vælger i stedet de gængse ord *forspil* og *efterspil*, men bruger dem i en vid forstand, hvor fx blot en enkelt akkord kan udgøre et for- eller efterspil.

Det er der ikke så meget nyt i. En akkordfølge spillet før eller efter en sang med tre strofer udgør hhv. et forspil eller et efterspil til satsforløbet - på det niveau, hvor dette høres som et tre-delt. Den sidste tilføjelse er væsentlig. Så vel mellemspil som

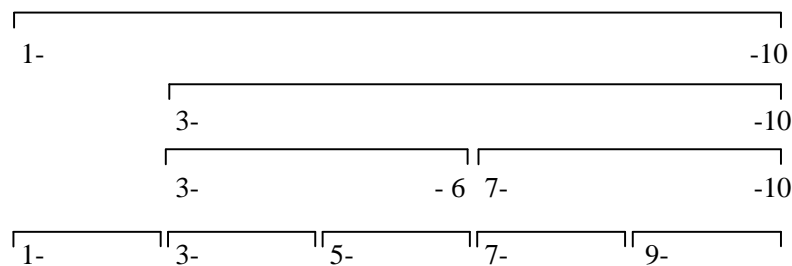
for- og efterspil har kun status som sådan på et hierarkisk niveau, hvor de er for korte til selv at tælle med som elementer. Tag de to første akkorder i de første 20 takter af 1. sats af Brahms' 3. Symfoni (eks. 19).

**Allegro con brio** **Brahms**  
3. symfoni

blæsere 1. vl.

Eks. 19

På et tilstrækkeligt *lavt* niveau kommer t. 1-2 ud som selvstændigt element: som to-taktselementer på et niveau, hvor alle elementer i øvrigt har en varighed på et par takter. Men på et lidt højere niveau – f.eks. på det niveau, hvor hovedtemaet kommer ud som en række fire- eller ottetaktselementer – høres t.1-2 som forspil til forløbet. Se eks. 20.<sup>7</sup>



Eks. 20

### 4.3. Overgangszone

Nu kan der vel ikke være flere muligheder, flere måder at lægge et snit på? Nej, ikke hvis vi forudsætter, at udgangen fra hhv. indgangen til et element altid sker på et sted, der selv er velafgrænset, dvs. ikke selv har udstrækning. Og det er vel det, der berettiger brugen af termen "snit"? Vi kan - som vi har set - acceptere, at stedet for det ene elements ophør falder før eller efter stedet for det andets begyndelse. Men at stedet for begyndelsen, hhv. afslutningen af et element selv er et sted uden udstrækning, har vi hele tiden forudsat. Men også det kan undertiden være en forenkling. Se eks. 21.

The musical score for Example 21 consists of two staves: Oboe (Ob.) and Trumpet (Tr.(C)). The tempo is marked 'Andante'. The oboe part begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The trumpet part begins with a pianissimo (*ppp*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The score is marked with measure numbers 5 and 10.

Eks. 21

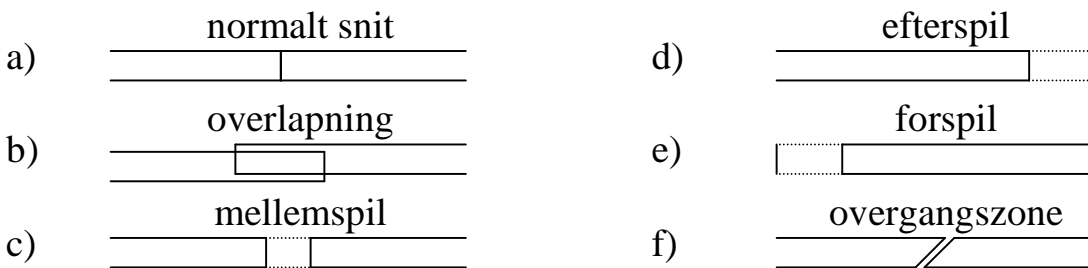
I eks. 21 klinger oboen alene nogle takter. Umærkbart sætter trompeten ind. Samtidig med, at trompeten øger sin styrke, dæmpes oboen. Endelig står trompeten alene tilbage nogle takter, efter at oboen umærkbart er forsvundet i ingenting. Der er to elementer: obo-soloen og trompet-soloen. Og så kan man måske tale om en overlappning dem imellem. Men hvorfra og hvortil? Eller et intermedium. Men hvorfra og hvortil? Pointen er jo, at trompeten træder umærkbart ind og oboen umærkbart ud. Vi kan også vedtage, at første element varer, så længe oboen er i forgrunden, mens andet element varer så længe trompeten er i forgrunden. Men er det ikke lidt vilkårligt? Er talen om "snit" ikke rent ud misvisende? Der er jo snarere tale om en "gråzone" imellem de to elementer, som indbyrdes er forskellige



nok.

Rent terminologisk lægger vi os i alt fald fast på følgende: Et snit er et sted, der skiller to elementer uden selv at høre med til dem. Og en *overgangszone* er et sted, der skiller to elementer og selv hører med til dem.<sup>8</sup> Overgangszonen er ikke noget hverdagsfænomen i musikhistorien, men heller ikke nogen sjældenhed, når vi kommer frem til (større værker indenfor) senromantikken eller det moderne repertoire.

Eks. 22 giver en oversigt over de seks snittyper, vi har kigget på.



Eks. 22

## 5. Stabilitet og forandring

I det følgende skal vi se på et par af de mest elementære og almene begreber, der knytter sig til musikken som dynamisk forløb, som *udvikling*. Udvikling betyder først og fremmest *bevægelse* eller *forandring*. Men udvikling kan også bestemmes negativt som *stabilitet* eller *stilstand*.

Lighed og forskel, så vi, var altid lighed og forskel *med hensyn til det eller det*. Det samme gælder den musikalske udvikling: den kan være i bevægelse/forandring

med hensyn til noget, og stabil med hensyn til noget andet. Melodi betyder bevægelse mht. tonehøjde, *crescendo* betyder forandring mht. styrke, *ritardando* betyder forandring mht. tempo, etc. Men melodien kan også et stykke tid blive liggende på samme tone, dvs. den er stabil mht. tonehøjde, lige som den kan være stabil mht. styrke, mht. tempo etc..

Lighed og forskel, så vi, skaber struktur i musikken, når elementerne *ligner* hinanden på *nogle* punkter, men er *forskellige* på *andre*. Forskel på baggrund af lighed. Tilsvarende skaber udviklingen i musikken struktur, når den er stabil mht. noget og foranderlig med hensyn til noget andet. Forandring på baggrund af stabilitet. En højbarok instrumentalsats fx er stabil mht. grundkarakter (den har ”enhedsaffekt”), men øger som tendens sin intensitet igennem satsforløbet (”stigningsprincippet”).

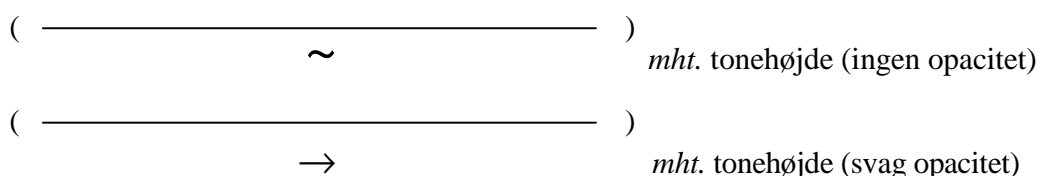
Lighed og forskel lod sig iagttage på ethvert niveau i hierarkiet: som lighed og forskel imellem større elementer på et højt niveau eller mellem mindre elementer på et lavere niveau. Tilsvarende kan vi iagttage forandringer og bevægelser på kortere eller længere sigt. Satsen kan betragtes som ét stort udviklingsforløb eller som en række udviklinger, der hver er sammensat af en række udviklinger.

Som sagt, vi går efter nogle meget elementære begreber om forandring og bevægelse. Fælles for dem alle er, at de har *retning*. Der er flere muligheder: (a) Udviklingen går mod ”flere ... eller færre ...”. Flere og flere stemmer sætter ind i begyndelsen af en fuga. – (b) Udviklingen går mod ”mere ... eller mindre ...”. Musikken bliver stadig mere eller stadig mindre kraftig, kompliceret, intens etc. – (c) Bevægelsen går ”op ... eller ned ...”. Den melodiske bevægelse stiger og falder. – (d) Bevægelsen går mod ”nærmere ... og fjernere ...”. Satsen ændrer karakter, den fjerner sig fra eller nærmere sig på ny den karakter, den havde i udgangspunktet.<sup>9</sup>

Men i samme øjeblik vi har sagt ”retning”, har vi åbnet for en vigtig distinktion: musikken kan udvikle sig – forandre sig – i *samme retning*, eller den kan *skifte retning* en-flere gange i forløbet. Vi vil sige, at den er *progressiv* eller *labil*. En

skala er progressiv mht. tonehøjde. En ”rigtig” melodi vil være labil mht. tonehøjde. Men det enkelte, kortere, afsnit af melodien kan være både labilt, progressivt eller stabilt.

Opacitetsprincippet er meget vigtigt, når vi har at gøre med udvikling, med progression og labilitet. Se eks. 23.

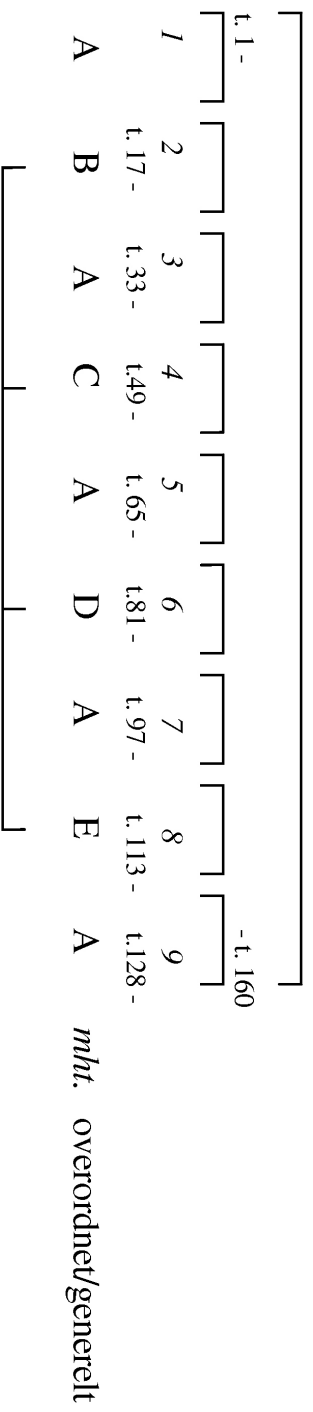


Eks. 23

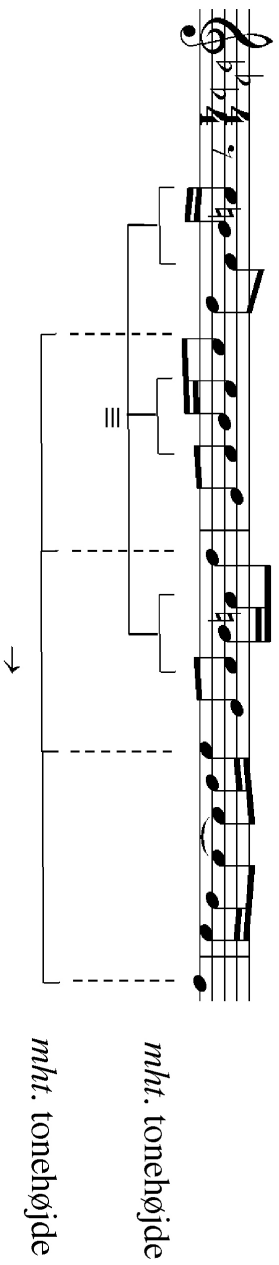
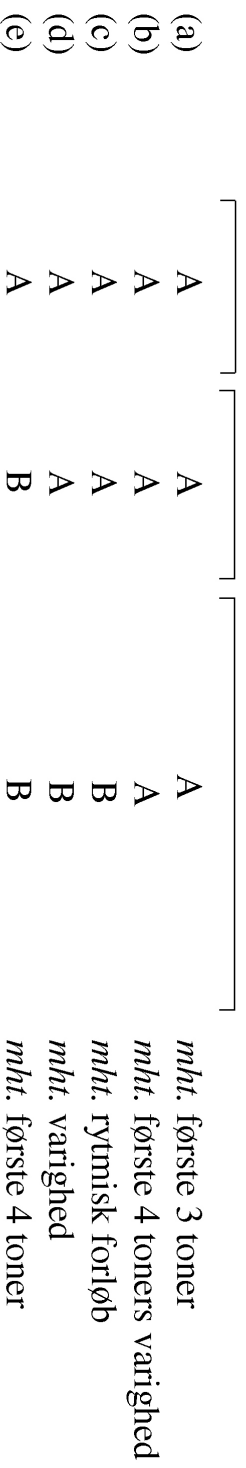
Hører vi knivskarpt, hører vi en melodi med både fald, stigning og tonegentagelse – altså en labil udvikling. Hører vi med en blot svag opacitet, hører vi en faldende linje. Men *på baggrund af den*, bliver det pludselig vigtigt, at der faktisk er et par afvigelser. Som vi tidligere har bemærket det: For klart at se tingene i store træk - dvs. for at undgå på forhånd at drukne i detaljernes mylder - kan det være nødvendigt først at se tingene gennem et par uskarpe briller. – I notationen angiver tegnet '~' labilitet, tegnet '→' angiver progression, og det stræk, bevægelsen omfatter, noteres som en linje med omgivende parentes: (—).

Udviklinger kan være *kontinuerte* eller kan udmønte sig i *stadier*. - Et *crescendo* er en kontinuert udvikling. Men også den melodiske bevægelse i eks. 23 betragter vi som kontinuert. Eks. 24 derimod viser en udvikling i *stadier*.

Bach: Violinkoncert i E-dur, 3. sats.



Eks. 24



Eks. 25

Satsens fire episoder lader sig opfatte som stadier i en udvikling mod stadig større forskel fra refrainet. Det progressive angiver vi som sædvanligt med en pil. Ovenfor viser små linjestykker op til de elementer, progressionen omfatter.

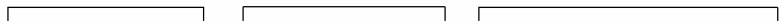
Temaet i eks. 25 viser en meget kompakt struktur af både ligheder/forskelle og udvikling.

(a-b) De tre elementer begynder på samme måde melodisk (de tre første toner) og rytmisk (de fire første toner). (c-d) De to første elementer er endda helt ens rytmisk, mens det sidste element er forskelligt, da det simpelthen er længere. (e) På tværs af AAB-mønstret figurerer tonerne på ottendelsoptakterne, hvor den første, G, er forskellig fra de to sidste, D.


Ser vi på forløbet som udvikling, træder et stabilt forløb (noteret '≡') op imod en progression. På hver betonet fjerdedels plads sker en trinvis forlægning nedad, mens den indledende drejefigur bliver, hvor den er.

Eks. 26 viser udviklinger på to niveauer og både i stadier og kontinuert: (a) Satsens tre dele er identiske mht. en hel masse. (b) Den mest prægnante forskel ligger i den forlængelse, tredje del foretager i slutningen af frasen. (c) Som et sammenhængende forløb – og med nogen opacitet – bevæger melodien sig opad. (d) Hvert af de tre elementer kan betragtes som sammenhængende forløb, og de er alle labile. (e) Hvis de tre elementer i stedet betragtes som tre stadier i en udvikling, får vi dels en stigning mht. tonehøjde (det siger sig selv), men vi får også en progression mht. optaktsintervallet, som bliver større og større.

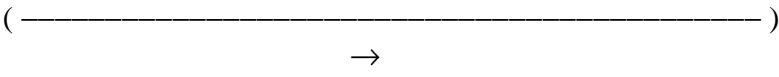
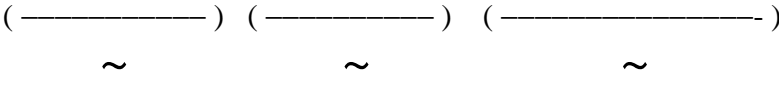
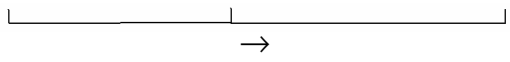
Herman Hupfeld: As Time Goes By

		
a)	A                    A                    A	<i>mht.</i> meget
b)	A                    A                    B	- varighed



c)		<i>mht.</i> tonehøjde (nogen opacitet)
d)		<i>mht.</i> tonehøjde
e)		<i>mht.</i> tonehøjde - begyndelsesinterval

## Noter

<sup>1</sup> Det er normalt kun ved ultrakorte forløb som dette, at det er nødvendigt at tage underdelinger af takten med. Almindeligvis rækker det med takttallet.

<sup>2</sup> I musikhistorien/formlæren vil den korrekte betegnelse for en sats som denne være 'rondeau'. Det gør jeg ikke noget nummer ud af i denne sammenhæng.

<sup>3</sup> Ordet 'opacitet' er afledt af det franske ord 'opaque', som betyder uigennemsigtig, dunkel e.l.

<sup>4</sup> Det er også nærliggende at høre snittet mellem G og Fis, idet hele forløbet begyndte med et Fis.

<sup>5</sup> På et lavere niveau er der naturligvis også et snit efter t. 4.

<sup>6</sup> Betegnelsen 'mellemspil' kan godt være misvisende. Når det, der sker imellem to elementer, beløber sig til blot en enkelt akkord, bliver der ikke noget "spil" ud af det. En mere korrekt teknisk betegnelse er 'intermedium'.

<sup>7</sup> Hvis vi går *endnu* højere op, bliver takterne slet og ret inkorporeret i første element f.eks. i ekspositionsdelen af den sonateformede sats.

<sup>8</sup> Der er, mener jeg, ikke noget ord, der falder lige for. Det går ikke an blot at kalde det en "overgang", eftersom det allerede betyder et intermedium eller mellemspil mellem to elementer eller simpelthen et tredje element mellem to andre.

<sup>9</sup> Ikke alle blot nogenlunde veldefinerede parametre definerer i simpel forstand en retning. Satsens harmonisk forløb for eksempel fortjener at kaldes en "udvikling", men det er vanskeligt at ordne det harmoniske repertoire i "flere og færre", "mere og mindre...", "op og ned" eller "nærmere og fjernere". Men først og fremmest fanger vi ikke de udviklinger, der virkelig giver satsen væsen og identitet. (Hvad er udviklingen i forspillet til *Tristan* en udvikling "med hensyn til"?) Selv den enkleste melodi visner, hvis vi blot forklarer, hvorledes den bevæger sig op og ned i kortere og længere nodeværdier.

Vestjysk Musikkonservatorium, Kirkegade 61, DK-6700 Esbjerg.  
Tlf. +45 76104300 · Fax +45 76104310 · e-mail: [info@vmk.dk](mailto:info@vmk.dk)