MENINGEN BAG TONERNE

Emil Gryesten & Peter Bruun

Indholdsfortegnelse

Forord

I. Hvad betyder musik?

Musikken bag tonerne

Kan musik betyde noget uden ord?

II. Verdener bliver til i lyd

Mellem musikeren og lytteren

Verdener bliver til i lyd

Når tiden bliver til rum

III. At gøre noget med musikken

Det sande indhold

Udøveren må gøre noget

Skal musikeren selv føle det?

IV. Musik som tid, handling og form

Før, nu og efter

Hvordan begynder musikken, og hvorfor holder den op?

Når værket vender tilbage

V. Musik som meningsmaskine

En komponist uden ører

Instrumentet spiller også os

At begribe verden

Kulturens og forfædrenes stemme

VI. To veje gennem musikken

En verden i hvert præludium

Shamanen og guruen

Hvorfor lave mere musik?

MENINGEN BAG TONERNE

Emil Gryesten & Peter Bruun

En efterårsdag mødtes pianist og forsker Emil Gryesten og komponist, forsker og musikpædagog Peter Bruun på Danmarks Kongelige Musikkonservatorium i det gamle Radiohus på Frederiksberg. Mødet blev til en længere samtale, som udsprang af en fælles interesse for et spørgsmål, som har optaget musikere, filosoffer og lyttere gennem århundreder: Hvad er det egentlig, der giver musik mening?

For Emil Gryesten har spørgsmålet de senere år stået centralt i det kunstneriske udviklingsprojekt 100 Magiske Som, hvor han har undersøgt analogier, metaforer og associative billeder som redskaber i musikalsk fortolkning. Arbejdet videreføres i hans ph.d.-projekt Analogi og sanselighed i musikalsk fortolkning (2025-2029), der undersøger, hvordan musikere omsætter forestillinger, billeder og kropslige erfaringer til konkret kunstnerisk handling.

Peter Bruun har fra en anden vinkel beskæftiget sig med beslægtede problemstillinger. I sin ph.d.-afhandling "Verdener bliver til i lyd – et studie i fænomenologien af musikskaben, væren og pædagogiske dannelsesprocesser" undersøger han musikalsk skaben som en grundlæggende menneskelig aktivitet. Her argumenterer han for, at musik ikke blot er et objekt eller et produkt, men noget tilblivende: en måde, hvorpå mennesker skaber, deler og erfarer verdener sammen gennem lyd. Musikalsk dannelse udspringer ifølge Bruun af det skabende, og musikalsk erkendelse rummer aspekter, som ikke lader sig indfange fuldt ud i sproget.

På tværs af deres forskellige udgangspunkter interesserer de to samtalepartnere sig for musik som mere end organiseret lyd. Begge beskæftiger sig med de forestillinger, erfaringer og betydninger, der opstår omkring musikken, og med spørgsmålet om, hvordan disse kan formidles, deles og omsættes til kunstnerisk praksis.

Den følgende samtale bevæger sig mellem musikalsk fortolkning, metafor, betydning og musikalsk kommunikation. Undervejs drøftes blandt andet forholdet mellem lyd og mening, performerens indre forestillingsverden, lytterens rolle, musik som skabelse af fælles verdener og de metaforer, billeder og fortællinger, som gør musikken levende i både undervisning, komposition og opførelse. Samtalen søger ikke at give et endegyldigt svar på, hvad musik betyder, men kredser om et spørgsmål, der måske ligger bag alle de øvrige: Hvad er det, vi egentlig hører, når toner bliver til musik?

I. HVAD BETYDER MUSIK?

Musikken bag tonerne

Emil: Når jeg tidligere skulle forklare mit projekt, begyndte jeg ofte med den store påstand: at musikalsk mening grundlæggende er metaforisk. At der ligger en betydning bag tonerne, og at musik først bliver til musik, når vi hører den som noget. Det er dette *som*, jeg har kaldt det magiske som. Musikken bliver levende, fordi vi ikke blot opfatter lydlige mønstre, men hører dem som bevægelse, udtryk, fortælling eller kommunikation. Tonerne bliver til tegn, der betyder noget.

Peter: Men det er ikke en ukontroversiel påstand?

Emil: Nej, det har overrasket mig, hvor kontroversiel den kan være. Der findes positioner, hvor man vil sige, at musik ikke betyder noget uden for sig selv. Vi producerer nogle mønstre

i lyd, og meningen ligger i selve aktiviteten eller i den musikalske struktur. Det gælder også dele af den historiske diskussion om absolut musik og programmusik. Men min mistanke er, at fortalerne for den absolutte musik også forudsætter, at musikken har en mening. Den er blot mindre konkret eller mindre fortællende. Man taler eksempelvis om musikalske former, der bevæger sig, men allerede bevægelsen er jo en metaforisk oversættelse.

Peter: Ja, vi oplever, at der er en bevægelse.

Emil: Og også et følelsesudtryk. Den absolutte musik opfattes jo ikke som noget køligt og mennesketomt. Det er snarere den konkrete historie, man har været skeptisk over for. Musikken må gerne bevæge sig og udtrykke noget, men den må helst ikke fortælle, at en bestemt person går gennem en skov og bliver ramt af et lyn.

Det metaforiske viser sig allerede i det sprog, vi almindeligvis betragter som musikfagligt og teknisk. Jeg sad med Leopold Mozarts bog om violinspil og slog op under det, han kalder *termi technici*, altså teknisk-musikalske fagudtryk. Man forventer måske noget om intervaller eller andre præcist definerede størrelser, men så møder man betegnelser som *Allegro*, *Vivace*, *Maestoso*, *Andante* og *Largo*. De fremstår som tekniske termer, men er samtidig karakterer, bevægelser og kropslige billeder.

Peter: Allerede betegnelserne forudsætter altså, at vi hører musikken som noget andet og mere end akustiske fænomener.

Emil: Ja. Tag *Largo*, som betyder bredt. Lydbølgerne er jo ikke i sig selv brede. Betegnelsen giver kun mening, hvis vi forestiller os et musikalsk rum, hvor bevægelser kan være brede eller smalle, høje eller lave, tunge eller lette. Hos Leopold Mozart bliver det stadig tydeligere, efterhånden som han gennemgår betegnelserne. De tekniske anvisninger viser sig gradvis at handle om musikalske karakterer og om, hvad udøveren skal forestille sig.

Peter: Så selv det sprog, der fremstår teknisk og neutralt, er allerede metaforisk. Man kan ikke beskrive, hvordan musikken skal udføres, uden at hente billeder fra kroppen og den fysiske verden.

Emil: Netop. Skellet mellem teknisk og metaforisk sprog er langt mindre klart, end man umiddelbart skulle tro. Når vi siger, at en passage skal spilles bredt, livligt, majestætisk eller gående, beskriver vi ikke kun dens tempo eller lydlige egenskaber. Vi giver samtidig udøveren en karakter og en måde at bevæge sig på.

Peter: Så påstanden om, at musikken ikke betyder noget, holder kun et stykke af vejen?

Emil: Det tror jeg. Selv hos Eduard Hanslick og i traditionen efter ham kan der opstå en spænding mellem på den ene side tanken om, at musikken er absolut, og på den anden side de betydningsmættede ord, man bruger til at beskrive dens former og bevægelser.

Peter: Hvordan præsenterer du så projektet nu?

Emil: Jeg er begyndt et andet sted, tættere på min egen kunstneriske og pædagogiske praksis. I stedet for straks at fremsætte en generel teori taler jeg om musikerens individuelle og poetiske forhold til den musik, vedkommende spiller. Som klaverlærer arbejder jeg med noder, der skal bringes til live. Spørgsmålet bliver derfor: Hvordan formes en idé om musikken i bevidstheden, så den kan komme ud gennem fingrene og instrumentet?

Her er metaforer, billeder og andre forestillinger helt afgørende. Den studerende står med en nodetekst og skal gøre noget ved den. Først må man finde frem til passagens karakter,

historie, mening eller udtryk. Derefter kan man vælge de musikalske og fysiske midler, som kan artikulere denne forståelse. Der finder en form for transduktion sted: En forestilling omsættes til klang og konkret kropslig handling.

Peter: Du begynder altså ikke med teknikken?

Emil: Ikke som udgangspunkt. For enhver passage, hvad enten det drejer sig om en enkelt takt, en frase eller et helt værk, spørger jeg først: Hvad er karakteren her? Og hvordan kan vi realisere den? Det fylder nok firs procent af en undervisningstime hos mig.

Hvis vi skal tale om fingersætning, håndstilling, anslag eller kroppens placering ved instrumentet, kommer det som en konsekvens af det musikalske mål. Hvilken håndstilling kan frembringe denne artikulation? Hvordan må armen bevæge sig, hvis melodien skal have netop denne retning? Jeg har aldrig været særlig interesseret i at begynde med den korrekte højde på klaverbænken eller den rigtige vinkel i albuen som almengyldige forskrifter.

Peter: Så man undersøger kroppen, når der viser sig en hindring for det, man ønsker at realisere? Hvis den studerende ikke kan frembringe den forestillede klang, kan man spørge, om vedkommende sidder uhensigtsmæssigt eller bruger hånden forkert.

Emil: Ja, men kroppen kan også selv indgå i billedet. Jeg bruger ofte dyremetaforer i undervisningen. En hånd kan have noget af en løveklo over sig, mens en anden passage kræver noget lettere og mere edderkoppeagtigt. Hvis den studerende spiller for tungt eller anspændt, kan et sådant billede ændre bevægelsen meget hurtigere end en abstrakt teknisk anvisning.

Billedet er ikke pynt oven på teknikken. Det organiserer selve handlingen. Når den studerende forestiller sig en bestemt karakter, sker der noget med hånden, anslaget, timingen og klangen. Kroppen er derfor på ingen måde irrelevant. Men arbejdet med den udspringer af det musikalske indhold.

Peter: Det poetiske forhold får altså meget konkrete konsekvenser. Det handler ikke kun om, hvad musikeren føler eller tænker inde i sig selv.

Emil: Netop. Det indre billede skal kunne høres. Ellers er det endnu ikke blevet til fortolkning. Man kan have nok så mange forestillinger om et værk, men den afgørende bevægelse går fra forestillingen til den fysiske handling og videre til klangen. Det er dér, idéen bliver musik.

På den måde er fortolkning både poetisk og praktisk. Musikeren forestiller sig noget, men må samtidig finde ud af, hvad der skal gøres med instrumentet. Hvordan forandrer billedet fraseringen? Hvilken artikulation kalder karakteren på? Hvor længe skal en tone klinge, og hvordan skal den næste vokse ud af den?

Peter: Og dermed befinder vi os allerede bag noderne.

Emil: Ja. Noderne er nødvendige, men de fortæller ikke i sig selv, hvad musikken skal blive til. Som Vladimir Horowitz siger et sted, findes musikken *"behind the notes"*. Det, der ligger bag tonerne, må fortolkeren finde frem til og gøre hørbart.

Kan musik betyde noget uden ord?

Peter: Det er et spørgsmål, vi bliver nødt til at beskæftige os med. Du kommer fra tanken om det metaforiske og har sat den i forbindelse med diskussionen om absolut musik og programmusik i 1800-tallet. Men en, som efter min mening har beskrevet problemet meget godt, er musikpsykologen John Sloboda. Han forsker i kognitive processer og er empirisk orienteret, men stiller et helt grundlæggende spørgsmål: Hvordan kan vi overhovedet forstå musik?

Hans udgangspunkt er, at musikalsk forståelse indebærer en form for *ideation*, et mentalt billede. Vi kan danne os en forestilling om, at en frase er på en bestemt måde, og allerede dét peger på, at den betyder noget. Vi har jo ikke en fysisk lyd inde i hovedet. Lyd er vibrationer, mens det, vi bærer med os, er en forestilling om musikken.

Emil: En forestilling om dens indhold?

Peter: Ja, eller hvad man nu skal kalde det. Sloboda sammenligner det med sproget. En sætning kan analyseres fonetisk og grammatisk, men bag disse strukturer har vi en forestilling om, hvad sætningen betyder. Ellers giver den ikke mening. Hans tanke er, at noget tilsvarende må gælde for musik. Der må være en betydning, som vi kan genkende, også når den fysiske lyd ikke er til stede.

Emil: Vi gør lydene til tegn, som skal fortolkes og have en betydning.

Peter: Ja. Sloboda forsøger også at give et bud på, hvad musikalsk betydning mere konkret er. Han beskriver den meget bredt som *"the physical world in motion"*: den fysiske verden i bevægelse. Men jeg tror ikke, at det går helt dybt nok.

Emil: Det minder om Roger Scruton. Hos ham er den grundlæggende metafor i musikoplevelsen et musikalsk rum. Vi forestiller os et rum, hvor noget bevæger sig op og ned, hurtigt og langsomt, og hvor der findes tyngde og lethed. Det var også dette forestillede rum, vi så i ordet *Largo*. Musikken er ikke bogstaveligt bred, men vi hører den, som om den udfolder sig med en bestemt bredde i et rum.

Peter: Slobodas bevægelse og Scrutons musikalske rum lyder nært beslægtede.

Emil: Ja, og begge forekommer mig for reduktionistiske, hvis de skal forklare hele den musikalske betydning. Bevægelse og rum er utvivlsomt grundlæggende for vores oplevelse af musik, men når vi hører en frase som sørgende, truende, spørgende eller forløsende, sker der noget mere end blot en registrering af bevægelse.

Peter: Det interessante ved Sloboda er under alle omstændigheder, at forestillingen bliver nødvendig for formidlingen, eksempelvis i en undervisningssituation. Man kan ikke kommunikere om en frase uden på en eller anden måde at kommunikere, hvad den betyder.

Emil: Så man arbejder i det lag, der ligger bag tonerne.

Peter: Ja. Det er måske ikke noget endeligt argument for, at musik må have betydning. Men man kan også stille det mere umiddelbare spørgsmål: Hvorfor i alverden skulle vi frembringe musik, hvis den ikke betød noget?

Emil: Jeg spekulerer dog på, om der findes forskellige måder at lytte på. Kan man lade musikken skylle ind over sig uden rigtigt at registrere eller fortolke den? Kan man tømme sindet og blot modtage lydene?

Peter: Jeg tror, at det er en form for idealisering. Jeg er selv meget optaget af John Cage, blandt andet hans berømte tavshedsværk, hvor man lytter til rummets lyde. Det nærmer sig den situation, du beskriver. Men jeg opfatter det netop som en idealisering, måske ligefrem som en pædagogisk handling. Værket gør os opmærksomme på selve det at lytte.

Emil: Og måske er det snarere konceptkunst. Det er musik, for så vidt som det indgår i en dialog om, hvad musik er. Det kan kun fungere som musik, fordi der findes andre musikalske praksisser, som det kan stå i forhold til. Man kan ikke helt løsrive det fra den sammenhæng.

Peter: Hos Cage er lytten desuden altid knyttet til en handling. Værket vender sig mod dem, der er til stede, og siger: Du deltager i dette. Du er selv med til at skabe det, der sker. Det er også derfor, jeg kommer til spørgsmålet fra det skabende. Ordet *poetisk* hænger oprindeligt sammen med at skabe. I den forstand kan værket være en pædagogisk måde at sige, at vi skaber noget sammen her og nu, blot ved at være til stede og lytte.

Emil: Men hvis man lytter ved at tømme sig for forestillinger, er man så virkelig holdt op med at fortolke? Eller er selve forsøget på at høre lydene som rene lyde allerede en bestemt fortolkende indstilling?

Peter: Det er vanskeligt at forestille sig en fuldstændig neutral lytten. Selv i tavshedsværket er situationen rammesat. Vi er kommet for at lytte, og det ændrer de lyde, vi hører. En hosten, en stol, der knirker, eller trafik udenfor bliver pludselig hørt som en del af værket.

Emil: Dermed gør vi igen lydene til tegn. De bliver betydningsfulde, fordi de indgår i en sammenhæng, hvor vi er blevet bedt om at høre dem som musik.

Peter: Ja, og det er måske afgørende. Musikalsk betydning behøver ikke at være et bestemt budskab, der kan oversættes til ord. Betydningen kan ligge i handlingen, situationen og den måde, hvorpå lydene samler vores opmærksomhed.

Emil: Modargumentet vil vel være, at musik ikke betyder andet, end at vi synes, den er behagelig. Den gør noget ved os, fordi vi kan lide bestemte lyde, ligesom vi kan lide sukker eller andre sanselige påvirkninger.

Peter: Betydningen kan selvfølgelig være konstrueret og helt afhængig af konteksten. Men selv dét er en form for betydning. Spørgsmålet er snarere, om den er tilstrækkelig. Er musik blot noget, vi synes er rart, fordi den tilfredsstiller et behov?

Emil: Det ville i så fald være muligt at forestille sig en verden uden musik. Det ville ikke være ulogisk. Verden kunne fungere uden den.

Peter: Måske. Men hvorfor har mennesker så holdt fast i musikken? Hvis den blot tilfredsstillede et infantilt behov, ville det være vanskeligt at forklare den vægt, vi tillægger den.

Emil: Man kunne også vende spørgsmålet om. Måske er det fantastiske ved musikken netop, at den ikke har en entydig funktion. Så meget af det, vi gør, tjener et formål, som ligger uden for handlingen selv. Vi fylder benzin på bilen for at kunne køre et sted hen. Men måske findes der også noget i livet, som ganske enkelt er, og som virker på os uden at kunne forklares gennem et ydre formål.

Peter: Nietzsche skriver jo, at livet uden musik ville være en fejltagelse. Jeg er ikke sikker på, præcis hvordan han mente det. Udsagnet kan forstås som en ren behagsytring: Musik er så vidunderlig, at livet ville være fattigere uden den.

Emil: Som hvis man sagde, at en bestemt ret var så god, at livet uden den næsten ikke var værd at leve.

Peter: Ja. Men udsagnet kan også læses stærkere: at menneskelivet, sådan som vi erfarer og udfolder det, faktisk ville være meningsløst eller uigenkendeligt uden musik. Musikken ville da ikke blot være en behagelig tilføjelse til tilværelsen, men en grundlæggende måde, hvorpå vi erfarer den.

Emil: Det ville i hvert fald være et meget anderledes univers. Når man hører en fantastisk opførelse eller befinder sig i en stærk musikalsk situation, kan oplevelsen være noget af det mest berigende overhovedet. Man kan få en intens følelse af, at det hele giver mening, selv om man ikke kan sætte ord på, hvori denne mening består.

Peter: Musikken betyder tydeligvis noget, men dens betydning lader sig ikke nødvendigvis udskille som et bestemt udsagn.

Emil: Måske er det netop problemet med at spørge, hvad musik betyder. Spørgsmålet får os let til at lede efter noget, der kan formuleres sprogligt: en historie, en følelse eller et billede. Men musikalsk betydning kan også være den måde, hvorpå lyd bliver til bevægelse, rum, handling og fælles opmærksomhed.

Peter: Og måske skal vi ikke vælge én af disse muligheder. Bevægelsen og det musikalske rum forklarer noget. De mentale billeder forklarer noget andet. Handlingen og den konkrete lyttesituation føjer endnu et lag til. Ingen af delene er i sig selv tilstrækkelige.

Emil: Så vi må foreløbig nøjes med at sige, at musikken bliver meningsfuld, når den høres som noget, uden at dette *noget* nødvendigvis kan fastholdes i en enkelt definition.

Peter: Ja. Og måske er det netop derfor, vi bliver ved med at skabe, spille og lytte til musik. Dens betydning er virkelig, men den bliver ikke udtømt af de ord, vi forsøger at beskrive den med.

II. VERDENER BLIVER TIL I LYD

Mellem musikeren og lytteren

Emil: Jeg har ofte spekuleret på, om det er en svaghed i min praksis, at jeg er så optaget af det poetiske niveau og mindre af det retoriske: Hvordan bliver musikken modtaget? Spørgsmålet har også optaget mig i forbindelse med projektet, fordi det i høj grad beskæftiger sig med udøverens indre liv. Men hvad med lytteren?

Mit foreløbige svar har været, at lytteren må have en beslægtet oplevelse, selv om jeg naturligvis ikke kan vide det med sikkerhed. Generaliserbarhed er et komplekst spørgsmål, ikke mindst i fænomenologien. Alligevel tror jeg, at der inden for en musikkultur findes en delt erfaringshorisont for forståelse og fortolkning. Hvis vi som fagfæller har hørt en fremragende koncert, kan vi beskrive den forskelligt, men vi taler som regel et fælles sprog om oplevelsen. I en vis forstand har vi også hørt det samme.

Samtidig er det karakteristisk for metaforer, at de virker forskelligt på forskellige mennesker. Det er en del af den poetiske metafors styrke. I det retoriske arbejde forsøger jeg at omsætte forestillingen om musikkens indhold til et praktisk spørgsmål: Hvad skal vi gøre ved instrumentet for at gøre dette indhold hørbart? Opførelsen sendes videre til en modtager, men lytteren får ikke nødvendigvis adgang til udøverens indre billeder. Som i al anden kunst varierer det, hvor langt man bliver indviet i kunstnerens forestillingsverden.

Peter: En af mine store helte og, efter han gik bort i 2021, en slags fiktiv samtalepartner for mig, er semiotikeren P.Aa. Brandt. Han tog primært udgangspunkt i sproget, men var også stærkt optaget af musik og af John Slobodas forskning. P.Aa. Brandt fremhævede, at sproget har udviklet en konceptuel betydning, som i grunden er ganske ejendommelig. Man kan fremsætte en sætning, hvis betydning er relativt uafhængig af tid og sted. Hvis jeg siger: »Koppen er fyldt med kaffe«, kan sætningen forstås løsrevet fra en bestemt handling, et bestemt rum og et bestemt tidspunkt.

Sådan forholder det sig ikke med musik. Musikkens betydning er altid kontekstuel. Det betyder imidlertid ikke, at den ikke har betydning.

Emil: Betydningen opstår altså i den konkrete situation?

Peter: Ja. Vi har udviklet en kunstnerisk praksis, hvor én spiller, og andre lytter. Her etableres betydninger, som ikke er rent individuelle, fordi de opstår mellem mennesker. Det er derfor utilstrækkeligt at forestille sig en isoleret person, der hører musik og tillægger den en privat betydning.

Måske er den vestlige koncertpraksis gennem en lang historisk udvikling blevet stadig mere koncentreret om forholdet mellem musikken, udøveren og den enkelte lytter. Men lytteren befinder sig samtidig i et rum med andre mennesker.

Emil: Og vi bringer hver især vores egen kontekst ind i situationen.

Peter: Netop. Det, jeg bringer med mig, er med til at bestemme, hvad musikken betyder for mig i det pågældende øjeblik. Samtidig forsøger koncertsalens logik næsten at sætte den fælles kontekst i parentes, så den enkelte kan fordybe sig i sin egen oplevelse. Det lykkes naturligvis aldrig fuldstændigt, for man er hele tiden bevidst om de andre tilstedeværende.

Emil: Det er også en del af koncertens særlige karakter. I pausen møder man de mennesker, som man ved, man har delt oplevelsen med. Under selve koncerten er salen derimod mørk,

publikum stille, og opmærksomheden rettet i én retning. Konventionen synes næsten at kræve, at man midlertidigt glemmer den sociale sammenhæng.

Peter: Man sætter den fælles kontekst i parentes for at få adgang til sin personlige erfaring, men den forsvinder aldrig helt.

Emil: Jeg har oplevet en særlig udgave af dette i Tokyo. Her ligger den legendariske Lion Café, som er over hundrede år gammel. Da jeg besøgte stedet, bestod publikum udelukkende af mænd. Man sad ved sit eget bord i en mørk sal med træpaneler. Rummet havde næsten karakter af en kirke.

Foran publikum stod nogle gigantiske højttalere, hvorfra der blev spillet klassisk musik. Man måtte ikke tale sammen. Man kunne få en kop te eller måske en øl, men ellers sad man blot og lyttede.

Der var ligefrem trykt et månedsprogram. Torsdag klokken fjorten kunne man eksempelvis høre Beethovens *Missa solemnis* og klokken sytten Elgars cellokoncert. Man kom ind, satte sig med sin te og lyttede. Da caféen blev grundlagt, havde de færreste naturligvis et musikanlæg derhjemme, så stedet fungerede på en måde som en biograf for musik. Men det eksisterer stadig. Man opsøger fortsat et bestemt rum for at dyrke musikken som en næsten religiøs erfaring.

Peter: Man er sammen om musikken, men lytter hver for sig.

Emil: Ja. Man deltager i en fælles praksis, mens oplevelsen forbliver stærkt individuel. Bordene står adskilt, alle vender sig mod højttalerne, og stilheden er en del af ritualet. Man sidder ikke sammen som en social gruppe, men man er heller ikke alene.

Peter: Og musikken bliver ikke engang fremført levende?

Emil: Nej, den afspilles fra plader. Stedet er stærkt audiofilt.

Peter: Det gør eksemplet endnu mere interessant. Da cd'en kom frem i 1980'erne, fandtes der seriøse forestillinger om, at det efterhånden ville blive overflødigt at spille musik for hinanden. Mange orkestre satsede kraftigt på indspilninger, fordi man mente, at den nye optage- og gengivelsesteknologi ville gøre det mere attraktivt at lytte derhjemme.

Emil: Man forestillede sig, at indspilningen kunne frembringe en lyd, som ligefrem var bedre end den, man hørte i koncertsalen. Men dermed nærmer vi os også kernen i spørgsmålet om musikalsk mening. Vi har hidtil talt om, at musikken skal betyde noget. Men musik er også en aktivitet, vi udfører sammen. Den har en rituel og fællesskabsdannende dimension.

Peter: Det må vi holde fast i. Diskussionen om programmusik og absolut musik udspiller sig allerede inden for en stærkt specialiseret kultur, hvor mennesker opsøger et bestemt sted for at lytte til noget, andre spiller for dem. Musikken er her blevet udskilt fra den almindelige sociale omgang og gjort til genstand for en særlig handling: Vi mødes, sætter os til rette og samler opmærksomheden om den. Der er en form for andagt omkring situationen.

Emil: Det er altså ikke alene lydens beskaffenhed, der gør musikken betydningsfuld.

Peter: Nej. Hvis det udelukkende handlede om at høre lyden så tydeligt og fejlfrit som muligt, kunne den teknologiske udvikling måske have gjort den levende koncert overflødig. Det skete ikke. Vi bliver ved med at mødes for at spille og lytte.

Emil: Lion Café viser det samme på en anden måde. Folk kunne høre indspilningerne derhjemme, men tager alligevel hen til et bestemt sted og indgår i et ritual sammen med andre.

Peter: Det afgørende er derfor ikke kun, om musikken fremføres levende eller gengives teknisk. Der skabes en situation omkring den: et rum, et tidspunkt, en særlig form for opmærksomhed og en bevidsthed om, at andre lytter sammen med én.

Emil: Musikalsk betydning findes dermed hverken kun i udøveren eller udelukkende i den enkelte lytter.

Peter: Den opstår i en sammenhæng. Udøveren bringer noget ind i musikken, lytteren møder den med sin egen erfaring, og begge træder ind i en praksis, som de ikke selv har skabt fra grunden.

Emil: Udøverens billeder kan derfor ikke overføres uforandret til publikum.

Peter: Nej, men de kan sætte noget i bevægelse hos lytteren. Lytteren behøver ikke at se præcis det samme billede for at erfare musikken som betydningsfuld.

Emil: Billedet er individuelt, mens selve muligheden for at høre musikken som betydningsfuld beror på noget fælles.

Peter: Ja. Vi bringer hver vores kontekst med os, men træder samtidig ind i en fælles situation. Måske er det netop denne spænding, der gør koncertoplevelsen så stærk: Man er alene med musikken og sammen med andre på samme tid.

Verdener bliver til i lyd

Emil: Ved dit ph.d.-forsvar talte du om, at verdener bliver til i lyd. Hvordan skal man forstå forholdet mellem den musikalske verden, som opstår i vores forestilling, og den faktiske livsverden, vi befinder os i?

Peter: Det havde jeg ikke noget endeligt svar på dengang, og det har jeg stadig ikke. Men jeg tror, at de verdener, vi skaber gennem musikken, er en form for indre verdener. Ikke indre i den forstand, at de er lukket inde i det enkelte menneske, men indre verdener, som vi kan dele.

Grundlæggende tror jeg, at de handler om tid. Forestillingen om den fysiske verden i bevægelse er måske en tilnærmelse til dette. Gennem musikken deler vi en fornemmelse af, at der findes et før, et nu og et efter. Det er en meget basal struktur i vores måde at erfare verden på.

Emil: Så det er ikke nødvendigvis en bestemt genstand eller fortælling, vi deler, men en fælles måde at opleve et forløb på?

Peter: Ja. I min ph.d.-afhandling tumlede jeg med tanken om, at det at danne betydning i lyd evolutionært kan være en slags protofortælling om verden. Sprog og musik kan måske forstås som to forskellige udviklinger af noget fælles. Men så opstår spørgsmålet: Hvorfor har vi stadig musikken? Det er forholdsvis enkelt at forstå, hvorfor vi har sproget, for gennem sproget bliver så meget andet muligt.

Emil: Man kunne næsten spørge, om musikken er en evolutionær blindgyde.

Peter: Der er i hvert fald nogen, som har betragtet den som et levn eller et biprodukt. Det tror jeg absolut ikke, den er. Måske har vi snarere glemt, hvorfor vi gør det, og derefter glemt, at vi har glemt det. Musikken er tydeligvis vigtig for os. Ellers er det vanskeligt at forstå, hvorfor den findes overalt, og hvorfor mennesker bliver ved med at bruge så meget tid og energi på den.

Emil: Samtidig ville der være noget fantastisk i, hvis musikken faktisk ikke havde nogen entydig funktion. Næsten alt, hvad vi gør, tjener et formål. Vi fylder benzin på bilen, fordi vi skal køre et sted hen. Men der må også være noget i livet, som ganske enkelt er. Musikken gør utvivlsomt noget ved os, men dens eksistens kan ikke uden videre forklares ud fra en ydre nytte.

Peter: Nej, og spørgsmålet bliver let stillet forkert, hvis vi går ud fra, at musikken skal kunne retfærdiggøres gennem et formål uden for sig selv. Den kan godt være værdifuld i sig selv og samtidig have betydning som en aktivitet, hvor mennesker erfarer og deler noget.

Emil: Det ville i hvert fald være et meget anderledes univers, hvis musikken ikke fandtes. Når man hører en fantastisk opførelse eller befinder sig i en stærk musikalsk situation, kan man få en intens følelse af, at det hele giver mening. Men denne mening er vanskelig at sætte ord på. Den har næsten noget transcendent over sig.

Jeg kom for nylig til at tænke på en formulering om, at kunsten har en klinisk funktion. Først troede jeg, at der blev sagt en kritisk funktion, altså at kunsten skulle kritisere samfundet. Men den kliniske funktion er et stærkere billede. Hvis noget er klinisk, forudsætter det jo, at der findes en sygdom eller en lidelse, som kan behandles eller lindres.

Peter: Så musikken behøver ikke at helbrede verden, men kan gøre den mere beboelig?

Emil: Ja. En Mozart-symfoni har ikke nødvendigvis nogen kritisk funktion. Men den kan have en klinisk virkning. Man sidder sammen med måske tusind andre mennesker og lytter til nogle dybt gådefulde tegn. Det er uklart, hvordan lydene overhovedet kan betyde noget, men alligevel kan de give oplevelsen af indhold, samhørighed og mening.

Jeg vil nødig påstå, at musik automatisk gør os til bedre mennesker. Verdenshistorien rummer rigeligt med eksempler på forfærdelige mennesker, som elskede musik. Men den kan lindre noget og berige livet. Måske kan den ikke kurere tilværelsens sygdomme, men den kan behandle dem eller gøre dem lettere at bære.

Peter: Det kan have en forbindelse til Aristoteles' katharsisbegreb. Gennem kunsten gennemgår man en form for renselse eller forvandling. Paul Ricœur er optaget af noget beslægtet i sin teori om fortællingen. En fortælling udspringer af en allerede erfaret virkelighed, omformer den og vender siden tilbage til virkeligheden. Man kommer tilbage til det samme sted, men stedet er ikke længere helt det samme.

Det er lettere at forstå i forhold til en sproglig fortælling, fordi den kan handle om genkendelige personer og handlinger. Musikken er ikke på samme måde bundet til en forudgående fortælling om verden, men den kan måske alligevel rekonfigurere vores erfaring.

Emil: Det synes jeg, den kan. Jeg tænker på nogle af mine største musikalske oplevelser, eksempelvis at rejse til Bayreuth for at høre Wagners *Ring*. Det strækker sig over flere dage, men oplevelsen fylder flere uger, fordi hele ens liv bliver organiseret omkring den. Bagefter er der et tydeligt før og efter. Man kommer tilbage til sit almindelige liv, men det er ikke længere helt det samme.

Selv en enkelt koncert kan få den betydning. Man husker den måske resten af livet og tænker på bestemte erfaringer som noget, der fandt sted før eller efter denne aften. På den måde kan musikken rekonfigurere vores virkelighed, selv om vi ikke kan forklare præcist, hvordan det sker.

Peter: Måske virker den ligefrem stærkere, fordi den ikke har en entydig semantik. Man ved ikke nødvendigvis, hvad det er, der har forandret én.

Emil: Det svarer også til det kliniske billede. Man behøver ikke selv at vide, hvorfor medicinen virker, for at den kan gøre noget ved én. Musikken griber ind i vores sansning, erindring og tidsoplevelse uden først at skulle formuleres som en påstand.

Peter: Og sangen kan være en måde at organisere selve mødet med verden på. Jeg er optaget af oprindelige australske kulturer, selv om jeg bevæger mig på gyngende grund og ikke har nogen dybtgående viden om dem. Men sådan som jeg har forstået det, er sang, sted og bevægelse tæt forbundet i disse kulturer. At synge er knyttet til det at bevæge sig gennem landskabet. Steder har sange, og gennem sangene kan steder forbindes med hinanden.

Musikken beskriver da ikke blot en verden, som allerede foreligger. Den bliver en måde at erfare og bevæge sig i verden på.

Emil: Så musikken kan rumme en betydning, der tilhører en anden måde at fortolke verden på. En betydning, som ikke er sproglig, men har en anden natur og måske også en anden logik.

Peter: Ja. Vi lever i en kultur, hvor sproget og logikken har fået enorm betydning. Derfor kan vi være kommet til at overse andre former for erkendelse. Vi spørger straks, hvad musikken udsiger, som om dens betydning skulle kunne omsættes til en påstand.

Men sproget er selv udsprunget af menneskelig handling. Selv sproglig betydning kan ikke reduceres til logik. Sprog er også talehandlinger og noget, vi gør med hinanden.

Emil: Og musikken er tilsvarende en aktivitet. Den bliver til, fordi nogen synger, spiller, bevæger sig eller lytter. Dens betydning kan ikke skilles fra det, mennesker gør sammen.

Peter: Det er vigtigt i et dannelsesperspektiv. Hvis man betragter musikken som et færdigt objekt, risikerer man at overse, at børn kommer ind i verden som musikalsk handlende og skabende mennesker. Musikalsk dannelse begynder ikke nødvendigvis med, at man lærer at forstå allerede eksisterende værker. Den begynder med, at man selv deltager i lyd, bevægelse og samspil.

Emil: Musikken forbinder dermed mennesker, men også generationer. Et barn træder ind i en musikalsk verden, som allerede findes, og er samtidig med til at skabe den på ny.

Peter: Det skabende er grundlæggende, fordi man gennem det erfarer, at musikken både kommer fra én selv og deles med andre. Musikken er "for mig", fordi den også kommer "fra mig", men den bliver først virkelig i en sammenhæng, hvor den møder andre.

Emil: Det bringer os tilbage til de indre verdener, som vi kan dele. De er ikke private forestillinger, der skal overføres uforandret fra ét menneske til et andet.

Peter: Nej. Det fælles består ikke nødvendigvis i, at vi ser det samme billede eller føler præcis det samme. Det består i, at vi deltager i en proces, hvor noget bliver til mellem os. Musikken skaber et forløb, som vi kan træde ind i og erfare sammen.

Emil: På den måde kan musikken både have værdi i sig selv og gøre noget. Den behøver ikke retfærdiggøres gennem en ydre funktion, men den kan forandre den verden, vi vender tilbage til. Den forbinder os med andre mennesker, med vores egen historie og med noget, vi måske ikke kan begribe på andre måder.

Peter: Det er måske netop derfor, dens betydning er så vanskelig at fastholde. Musikken giver os ikke nødvendigvis en viden, som kan formuleres som et udsagn. Den åbner en verden, og når vi træder ud af den igen, er hverken verden eller vi selv helt de samme.

Når tiden bliver til rum

Emil: Jeg havde allerede fra begyndelsen af projektet forestillet mig, at en sætning fra Wagners *Parsifal* kunne fungere som et slags motto: *"zum Raum wird hier die Zeit"*, her bliver tiden til rum. Musikken er udspændt i tid, men skaber samtidig rum. Gennem den kan man opleve at være på rejse, genkalde sig steder eller huske noget, der ligger langt tilbage. Et helt livsforløb kan på en måde samles og komprimeres i et musikalsk øjeblik.

Peter: Du tænker altså, at musikken kan rumme en stor mængde oplevelsesstof på én gang?

Emil: Ja, at den kan pakke en utrolig mængde oplevelsesdata ind i et enkelt øjeblik. Musikken har denne mærkelige evne til at transformere tid til rum. Jeg ved ikke, om det er sådan, Wagner selv har tænkt sin kryptiske sætning. Den er blevet fortolket på mange måder, undertiden næsten som om Wagner var på sporet af relativitetsteorien. I *Parsifal* falder replikken umiddelbart før forvandlingsmusikken. Parsifal og Gurnemanz går mod Gralsborgen, og Parsifal undrer sig over, at de bliver ved med at gå uden tilsyneladende at komme nogen vegne. Gurnemanz svarer, at her bliver tiden til rum. Derefter kommer forvandlingsmusikken, og pludselig befinder vi os i borgen.

Peter: Det er interessant. Jeg har oplevet *Parsifal* et par gange, men jeg har ikke tidligere hæftet mig særligt ved den sætning.

Emil: Den er også kryptisk. Wagner havde tydeligvis sans for musikkens spirituelle og uforklarlige aspekter. Men for mig beskriver sætningen noget meget konkret ved musikalsk erfaring. Musikken forløber i tid, men i dette forløb åbner den rum, som man kan bevæge sig ind i. Det kan være forestillede rum, erindrede steder eller hele landskaber af sanseindtryk.

Peter: Det knytter sig til det, vi tidligere talte om: at der måske findes en betydning, vi har glemt. Gennem vores historiske udvikling er vi trådt ind i en verden, hvor sproget og logikken betyder utrolig meget. Måske har vi derved mistet opmærksomheden på andre former for betydning. Det kan være noget af det, Wagner søger efter i forbindelsen mellem tid og rum. Musikken lader os erfare denne forbindelse på en måde, som ikke først behøver at blive formuleret sprogligt.

Emil: Og musikoplevelsen kan skabe forbindelser mellem meget forskellige områder af erfaringen. Jeg kalder det nogle gange en semiotisk sky. Når man hører noget, aktiverer det tanker, billeder og erindringer, men betydningen er ikke nødvendigvis klart afgrænset. Den breder sig som en sky og trækker tråde ud i ens fortid og mellem forskellige domæner, billeder, ord og sanser.

Peter: Også mellem forskellige sanser?

Emil: Ja, selv lugte kan indgå. Jeg husker stadig lugten hjemme hos min klaverlærer, da jeg var otte år. Jeg tror, hun brugte et bestemt middel til gulvtæppet. Hvis jeg kommer ind på et hotelværelse i Sydeuropa, hvor der er den samme lugt, husker jeg pludselig de stykker, jeg spillede hos hende. Det er ikke en enkel forbindelse mellem en duft og et stykke musik. Hele situationen vender tilbage: rummet, alderen, klaverundervisningen, måske også lyset og stemningen. Forskellige sansedomæner og erindringer spiller sammen på en meget kompleks måde.

Peter: Det er også en verden, der bliver til.

Emil: Netop. Den verden findes ikke blot som en erindring, der ligger færdig inde i mig. Den bliver til i mødet mellem den aktuelle lugt, den tidligere erfaring og den musik, som pludselig melder sig. På den måde kan flere tider være til stede i det samme øjeblik.

Peter: Det minder mig om en litterær passage af den engelske forfatter og kulturformidler Melvyn Bragg, som jeg ofte vender tilbage til. Han beskæftiger sig meget med livet og med traumer, men man ville måske ikke først og fremmest betragte ham som en udpræget poetisk forfatter.

Han beskriver et savn, som han deler med sin datter efter en kvinde, datterens mor, han har haft et stormfuldt kærlighedsforhold til, og som siden har begået selvmord. Han forsøger at beskrive deres fælles sorg gennem en musikalsk oplevelse. I den passage rammer han næsten tilfældigt noget meget præcist om, hvordan musik kan få betydning.

Emil: Hvad sker der i den musikalske oplevelse?

Peter: Den åbner sig i et større perspektiv, hvor liv og verden på en måde flyder sammen. Musikken får ham til at huske en oplevelse af skyer, der former sig over havet, driver ind over landet og siden opløses igen. Denne erindring forbindes med den afdøde kvinde, som han ser som en slags budbringer fra tiden. Savn, musik, landskab, skyer og erindring bliver dele af den samme erfaring. Det er måske det, jeg mener med, at en verden bliver til i lyd. Noget åbner sig. Man kan ikke nødvendigvis sætte præcise ord på det, men man kan billedliggøre det.

Emil: Og billedet oversætter ikke musikken til et enkelt budskab. Det åbner snarere flere forbindelser.

Peter: Ja. Musikken siger ikke: Dette er sorg, eller dette handler om den afdøde. Den skaber et rum, hvor sorgen, erindringen og landskabet kan træde frem sammen. Derfor betyder den noget andet og mere end blot, at den er behagelig at høre på.

Emil: Det er præcis derfor, skyen er et godt billede for mig. Den musikalske betydning er trådet ud i mange dele af vores erfaring. Den kan forbinde et hotelværelse i Sydeuropa med min klaverlærers hjem, et bestemt stykke musik og en barndomserindring. Men det ville være forkert at udpege en af disse forbindelser som musikkens egentlige betydning.

Peter: Betydningen ligger måske snarere i, at disse forbindelser overhovedet bliver mulige. Musikken bringer tider, steder og erfaringer sammen, som ellers ville være adskilte.

Emil: Dermed bliver Wagners sætning også en beskrivelse af erindringen. Den forløbne tid bliver til et rum, som musikken giver os adgang til. Man kan bevæge sig i det, og et helt forløb kan være nærværende på én gang.

Peter: Det ligger tæt på forestillingen om musik som en anden måde at erfare verden på. Ikke nødvendigvis en sproglig fortolkning af verden, men en form for betydning med en anden natur og måske en anden logik.

Emil: Ja. Musikken formidler ikke altid noget afgrænset. Den kan åbne en verden uden at fortælle os præcist, hvad denne verden betyder. Måske er det netop derfor, den musikalske erfaring kan føles så rig. Et kort øjeblik kan rumme steder, mennesker, kropslige fornemmelser og erindringer fra et helt liv.

Peter: Og denne verden er hverken rent privat eller fuldstændig fælles. Den opstår i det enkelte menneskes erfaring, men musikken gør det muligt at åbne tilsvarende verdener sammen med andre. Vi ser måske ikke de samme billeder, men vi deltager i den samme åbning.

Emil: Musikken bliver dermed ikke en beholder for et skjult budskab, som udøveren skal sende videre til lytteren. Den er snarere et medium, hvor tiden kan folde sig ud som rum, og hvor forbindelser kan opstå mellem lyd, sansning, erindring og livserfaring.

Peter: En verden bliver til, men den bliver ikke afsluttet. Musikken åbner den og lader os træde ind i den.

III. AT GØRE NOGET MED MUSIKKEN

Det sande indhold

Emil: Måske kan vi gå til et af mine yndlingseksempler, nærmest Det Gamle Testamente i denne sammenhæng: Carl Philipp Emanuel Bachs traktat om klaverspil og opførelsespraksis. Han spørger: Hvad består en god udførelse i? Og svarer, at det er evnen til gennem sang eller spil at gøre øret bevidst om en kompositions sande indhold og affekt, dens *"true content and affect"*. En passage kan forandres så radikalt gennem udførelsen, skriver han, at den næsten ikke er til at genkende.

Peter: Det er en meget stærk formulering, især forestillingen om, at der findes et sandt indhold.

Emil: Ja. Derefter opregner Bach de elementer, udøveren har til rådighed: styrke og svaghed, anslag, legato og staccato, vibrato, arpeggiering, fastholdelse af toner, ritardando og accelerando. Hvis disse elementer mangler eller anvendes uhensigtsmæssigt, bliver udførelsen dårlig. Og han fortsætter med at sige, at en god udførelse opstår, når tonerne og deres forsiringer spilles i det rette tempo, med en passende styrke og med et anslag, der står i forbindelse med stykkets sande indhold. Det afgørende for mig er rækkefølgen. Man må først forstå indholdet og affekten. Derefter kan man vælge de artikulationer, styrkegrader og tidslige forskydninger, som kan gøre dem hørbare. Det går ikke den anden vej. Man begynder ikke med at beslutte, at her skal være legato, dér staccato og lidt senere et ritardando, og håber så, at det tilsammen får en musikalsk betydning.

Peter: Samtidig er teksten et historisk dokument. Et interessant spørgsmål er derfor, hvad Bach egentlig mener med det sande indhold. Han må have forudsat en forståelseshorisont, som ikke nødvendigvis er identisk med vores.

Emil: Det gør han givetvis. Traktaten udspringer af en kultur præget af affektlæren og forestillingen om musik som retorik. I den retoriske tænkning findes der et indhold, som skal formidles, og for at vælge den rette fremstillingsform må man kende dette indhold. Men hos Bach står indholdet sammen med affekten. De to størrelser spiller ind i hinanden.

Peter: Hvordan forstår du forskellen mellem dem?

Emil: Måske kan indholdet forstås som den mere abstrakte eller symbolske betydning, mens affekten er kropsligt forankret. Indholdet kan være det, musikken fremstiller eller artikulerer, mens affekten angår den tilstand og bevægelse, som musikken vækker eller legemliggør. Det svarer nogenlunde til et forhold mellem sjæl og krop, selv om de naturligvis ikke kan skilles så enkelt ad.

Peter: Og når Bach forbinder de konkrete udførelsesmidler med indholdet og affekten, bliver fortolkningen en form for musikalsk retorik. Udøveren skal få noget frem for en modtager.

Emil: Netop. Artikulation, anslag, dynamik og timing er ikke neutrale detaljer. De er midler, hvormed indholdet bliver nærværende. Hvis jeg holder en tone en anelse længere, lader en bevægelse accelerere eller ændrer forholdet mellem legato og staccato, kan passagen få en helt anden karakter. Derfor kan Bach sige, at den næsten bliver uigenkendelig, når udførelsen ændres radikalt. Det ligger meget tæt på den måde, jeg selv arbejder på i undervisningen. Først spørger vi: Hvad er dette? Hvad er passagens karakter eller indhold? Derefter kommer det praktiske spørgsmål: Hvad skal vi gøre ved instrumentet, for at det kan høres?

Peter: Men hele skellet mellem komposition og udførelse er vel også historisk. Når man taler med mennesker, som ikke er musikfagligt uddannede, er det slående, hvor ofte de ikke skelner klart mellem det, der bliver fremført, og selve fremførelsen. Mange vil have vanskeligt ved at begrebsliggøre, at der på den ene side findes en komposition og på den anden side en bestemt realisering af den.

Emil: Ja, idéen om værket som en selvstændig og stabil genstand er historisk. Hos Bach findes der ganske vist noget, man spiller, og som betyder noget. Derfor kan udførelsen også være mere eller mindre rigtig i forhold til dets indhold. Men værket er næppe stabilt i den senere romantiske eller moderne forstand.

Peter: Man kunne måske formulere Bachs forudsætning mere pragmatisk: Den, der har skrevet musikken ned, har ment noget bestemt med den inden for en praksis, som musikerne kender. Derfor må den fremføres på en måde, der realiserer denne mening.

Emil: Samtidig handler traktaten også meget om improvisation. Det er vigtigt, for improvisationen står ikke uden for den samme forestillingsverden. Bach bruger betegnelsen *extemporization*, altså komposition i øjeblikket. Komposition og udførelse er dermed ikke nødvendigvis to klart adskilte aktiviteter. De kan forstås som forskellige aspekter af den samme musikalske handling.

Peter: I improvisationen opstår det, der skal fremføres, jo samtidig med fremførelsen. Så bliver det vanskeligt at fastholde forestillingen om, at der først findes et fuldt udformet værk, som bagefter realiseres af en udøver.

Emil: Netop. Der findes stadig en mening, og musikeren kan være mere eller mindre dygtig til at realisere den. Men meningen behøver ikke at være fæstnet i et stabilt værk på forhånd. Den kan blive til i selve øjeblikket. Derfor tror jeg, at forestillingen om det helt stabile værk endnu ikke er fuldt til stede hos Bach.

Peter: Nej, værket er nok ikke så stabilt her, som det senere bliver. Men måske bør vi også passe på med at betragte affektlæren og den retoriske tænkning som systemer, der blot blev lagt ned over musikken. Man kan lige så godt se dem som forsøg på at forstå et fænomen, der allerede var erfaret i praksis.

Emil: Altså som forsøg på at beskrive, hvordan musik faktisk betyder noget?

Peter: Ja. Man har erfaret, at musikken findes mellem mennesker, at den bevæger og påvirker dem, og at den kan fremføres mere eller mindre overbevisende. Derefter har man famlet efter et sprog og et system, som kunne beskrive dette. Det er på sin vis det samme, vi gør nu.

Emil: Så affektlæren og retorikken er ikke først og fremmest regler, som musikken skal underordne sig. De er historiske forsøg på at forklare forbindelsen mellem musikalsk indhold, udførelse og menneskelig erfaring.

Peter: Ja. Når Bach skriver om det sande indhold, henviser han måske ikke til en skjult genstand, der ligger færdig inde i værket. Han henviser til noget, som må erkendes og realiseres i den musikalske handling.

Emil: Og som kan realiseres på forskellige måder. Der findes ikke nødvendigvis én korrekt dynamisk kurve, én rigtig artikulation eller ét præcist tempo. Men valgene er heller ikke vilkårlige. De må stå i et meningsfuldt forhold til det indhold og den affekt, musikeren hører i stykket.

Peter: Det sande skal altså ikke forstås som én endelig facitliste, men som et krav om sammenhæng mellem det, man har forstået, og det, man faktisk gør.

Emil: Ja. Fortolkeren må kunne høre et indhold og derfra vælge sine midler. Et ritardando er ikke meningsfuldt i sig selv. Det bliver meningsfuldt, når det udspringer af en bevægelse, en gestus eller en affekt, som musikeren forsøger at virkeliggøre. Anslaget, artikulationen og timingen skal få noget frem.

Peter: Dermed bliver udførelsen også skabende. Musikeren gengiver ikke blot et allerede afsluttet værk, men deltager i, at dets indhold overhovedet bliver hørbart.

Emil: Præcis. Det er måske den vigtigste forbindelse mellem Bachs historiske tekst og vores egen diskussion. Musikken har ikke først sit fulde liv i noden. Indholdet og affekten må bringes frem gennem konkrete valg og handlinger. Hver gang musikken spilles, må man igen finde ud af, hvad der er dens sande indhold, og hvad man skal gøre for at lade det træde frem.

Udøveren må gøre noget

Emil: I forlængelse af Carl Philipp Emanuel Bach vil jeg gerne vise dig et andet af mine yndlingseksempler. Det er et interview med Vladimir Horowitz, hvor han siger: *"The music is*

behind the notes. Not under them." Han henviser til Arthur Nikisch, som skal have sagt, at man kan spille tonerne, som spillede man på en skrivemaskine, men hvor er musikken så?

Horowitz fortsætter med, at når man åbner partituret, må musikkens ånd komme ud fra den anden side af papiret. Man må åbne musikken og se, hvad der findes bag tonerne. Noderne er jo de samme, hvad enten det er Bach eller en anden komponist, men bag dem fortælles der noget forskelligt, og det er dét, fortolkeren må finde frem til.

Peter: Det er meget stærkt formuleret.

Emil: Ja, og så tager han endnu et skridt. Fortolkeren kan spille én passage på én måde og måske overdrive den næste, men under alle omstændigheder må han gøre noget med musikken. Det værste er slet ikke at gøre noget. Det kan endda være noget, Horowitz selv ikke bryder sig om, men man må gøre det. Han slutter med at sige, at fortolkningen af den trykte nodetekst har været genstand for hele hans livs studium.

For mig ligger det i direkte forlængelse af Carl Philipp Emanuel Bachs tanke om det sande indhold og affekten. Men Horowitz gør det endnu tydeligere, at det er forkert ikke at forsøge at gøre tonerne til noget.

Peter: Det peger meget bredt på det, man kunne kalde hermeneutik, men det bliver næsten også etisk. Som udøver har man en forpligtelse til at gøre noget med musikken i det konkrete øjeblik. Hvis man ikke griber øjeblikket og handler, går noget tabt.

Emil: Ja, og hvis vi ikke gør noget med den nu, bliver den til ingenting. Der er næsten en moralsk forpligtelse i det: Udøveren må engagere sig og tage ansvar for en fortolkning. Det står i skarp modsætning til eksempelvis Stravinskys ønske om, at hans musik skulle udføres snarere end fortolkes.

Senere i det samme interview fortæller Horowitz, at hans lærer, da han var teenager, forsøgte at få ham til at øve Bachs præludier og fugaer. De interesserede ham ikke synderligt. Han ville langt hellere spille Wagners *Götterdämmerung*, som han lærte udenad.

Peter: Det passer egentlig meget godt til hans syn på fortolkning.

Emil: Ja. Jeg har ofte den samme tilbøjelighed som Horowitz. Jeg bliver draget af musik, der vil noget, og som har en fortælling og en dagsorden. Hos Wagner åbner musikken et helt mytologisk univers.

Måske lærte Horowitz gennem Wagner, hvad musik kan gøre. Den erfaring kunne han siden tage med sig, når han spillede Bach eller Scarlatti, altså musik, der traditionelt bliver betragtet som mere absolut. Han har muligvis lært et repertoire af billeder, karakterer og handlinger hos Wagner, som han kunne anvende i anden musik. Det er snarere gået den vej end omvendt.

Peter: Wagner kan have lært ham at høre, at musikken hele tiden gestalter noget.

Emil: Netop. Det fører mig videre til dirigenten Antonio Pappano. Han dirigerede Det Kongelige Kapel i en koncertopførelse af Verdis *Macbeth* på Operaen, og det blev en helt usædvanlig koncert. Jeg havde aldrig tidligere følt, at jeg forstod Verdi, og slet ikke *Macbeth*. Kombinationen af Shakespeare, italiensk opera og hekse, der synger på italiensk, havde altid forekommet mig temmelig mærkelig. Men denne aften løftede det hele sig. Orkestret spillede på et helt andet niveau, og alle, jeg talte med bagefter, oplevede det som en stjernestund.

Jeg begyndte derfor at undersøge, hvad Pappano egentlig gør. Han har en baggrund som repetitør og pianist og har arbejdet indgående med sangere. Når han arbejder med et orkester, viderefører han på mange måder denne praksis. Hans tilgang er næsten sangpædagogisk: Musikeren må træde ind i en karakter og finde ud af, hvordan den kan realiseres kropsligt. Hos ham bliver musikalske ideer hele tiden omsat til gestus.

Peter: En sanger er jo nødt til at blive karakteren på en meget konkret måde. Figuren skal ikke kun forstås intellektuelt, men sætte sig i kroppen og stemmen.

Emil: Det er meget tydeligt i Pappanos direktion og i den måde, han taler om musik på. Han bliver selv til karakteren. I en film om Wagners *Siegfried* viser han, hvordan nogle ganske få toner kan åbne et helt psykologisk og teatralsk univers.

Han begynder med en rumlen i paukerne og to fagotter i et usædvanligt nasalt register. Musikken fremstiller Mimes overvejelse: Hvordan skal jeg smede sværdet? Pappano beskriver derpå, hvordan tanken bliver giftig. En lille musikalsk figur bliver til Mimes nervøse tic, hvorefter dette tic udvikler sig til en besættende hamren. Samtidig forbindes hamringen med dragen Fafners musik. Som Pappano siger, findes der en hel opera i disse få gestus.

Peter: Hans beskrivelse er meget konkret. Tanken bliver giftig, den sætter sig som et nervøst tic i kroppen og tager derpå form som en besættende handling.

Emil: Ja. Giftigheden, det nervøse tic og den besættende hamren er både psykologiske og kropslige billeder. Hvis man hørte tonerne uden at kende Wagner eller handlingen, ville der umiddelbart ikke være særlig meget: en lydeffekt i pauken, to fagotter i tertser og en figur i seks ottendedele. Men Pappano får disse få elementer til at åbne sig.

Når først han har givet os billederne, bliver det vanskeligt at høre forspillet til første akt af *Siegfried* uden at mærke dem. Metaforen bliver ikke blot en sproglig kommentar til musikken. Den forandrer selve vores hørelse. Og hvis man spiller musikken, vil den også forandre ens timing, artikulation, klang og kropslige bevægelse.

Peter: Man hører gestussen anderledes, fordi man nu hører den som en tanke, der bliver giftig, eller som en kropslig bevægelse, der slår over i besættelse. Billedet føjer ikke bare noget til bagefter. Det organiserer oplevelsen af tonerne.

Emil: Det er mit pædagogiske ideal. Jeg samler på den slags eksempler i et florilegium, en slags blomster- eller eksempelsamling. Hvis jeg kan vække et tilsvarende billede hos en klaverstuderende og derefter hjælpe vedkommende med at finde ud af, hvad der skal gøres med tangenterne, har billedet fået en musikalsk funktion.

Det var muligvis også det, der skete med Det Kongelige Kapel. Pappano kunne løfte musikerne ind i en tilstand, hvor de pludselig oplevede større handlekraft. Inspirationen åbnede sluserne, og de kom ind i et flow, hvor det næsten virkede, som om de havde fået superkræfter.

Peter: Når man ser Pappano arbejde, er der samtidig noget meget umiddelbart og næsten barnligt over det. Den psykologi, han beskriver som dyb, kan isoleret set virke temmelig enkel eller ligefrem tegneserieagtig.

Emil: Ja, næsten Anders And-agtig. I én forstand er psykologien ikke dyb. Der er en ond eller lidt tåbelig figur, en giftig tanke, et nervøst tic og en truende drage. Men billederne bliver dybe, fordi de indgår i Wagners mytologiske univers og i et enormt komplekst værk.

Peter: Dybden ligger dermed ikke nødvendigvis i det enkelte billede. Den opstår gennem den sammenhæng, billedet åbner. Den naive gestus peger ind i noget langt større.

Emil: Og måske må man huske, at Wagner ikke først og fremmest var interesseret i at skabe musik som en selvstændig kunstart. Han ville skabe teater. Musikken er skrevet til dette teater og til de karakterer, handlinger og myter, der udfolder sig i det. Det teatralske er ikke et lag, som Pappano lægger oven på tonerne. Det findes allerede i den kunstneriske handling, musikken er skabt til.

Peter: På den måde kan Wagners teater også pege tilbage mod noget mere grundlæggende i musikken. Musik kan oprindeligt have været tæt forbundet med ritual, mimesis og kropslig genopførelse. Den har ledsaget handlinger, danse og fælles ceremonier, før den blev betragtet som et selvstændigt værk.

Emil: Ja. Når jeg forsøger at gøre musik uden program programmatisk, fører jeg den måske på en måde tilbage til teatret. Jeg har arbejdet meget med Roland Barthes' begreb *somathemes*, som han også kalder *"figures of the body"*. En musikalsk figur, måske blot en ganske kort frase, kan høres som et billede på en kropslig gestus eller fornemmelse.

Pappanos billede af Mimes tic er et tydeligt eksempel. De få toner går fra at være en abstrakt musikalsk figur til noget, man kan mærke i kroppen og forestille sig udført på scenen. Pappano gør det selv, når han dirigerer. Hele hans krop bliver en del af fortolkningen.

Peter: Men her bliver forskellen mellem programmusik og absolut musik interessant. Programmusikken peger os i retning af bestemte billeder og fortællinger. Den indsnævrer dermed de metaforer, der forekommer oplagte.

Emil: Ja. Programmet er ikke nødvendigvis normativt, men det er præskriptivt. Hvis der ikke findes et program, må vi bruge fantasien mere aktivt for at finde ud af, hvad musikken betyder. Måske var det netop det, de konservative komponister og teoretikere i 1800-tallet værdsatte hos Mozart og Beethoven. Musikken gav ikke lytteren en færdig fortælling, men åbnede et rum, hvor forestillingen selv måtte arbejde.

Peter: Men så kan man spørge, hvad de ville sige til Pappano og hans meget konkrete, næsten tegneserieagtige fortolkning af Wagner. Nogle ville måske opleve, at billederne begrænser deres mulighed for selv at høre og forestille sig musikken.

Emil: Det er rigtigt. Pappanos billeder er meget konkrete, og når man først har hørt dem, er det svært at frigøre sig fra dem igen. Men jeg synes samtidig, at det er fantastisk. Fortolkningen kan være næsten naiv og alligevel dybt menneskelig. Han har engageret hele sig selv i den.

Det betyder heller ikke nødvendigvis, at alle nu skal høre præcis det samme som Pappano. Hans billeder viser snarere, hvor meget der kan ligge i nogle ganske få toner, når en fortolker vover at høre dem som noget. Billedet lukker én mulighed op, men det udelukker ikke, at andre billeder siden kan vise sig.

Peter: Den naive gestus kan altså være vejen til en større betydning. Den behøver ikke selv at være raffineret, fordi betydningen afhænger af den helhed, den indgår i.

Emil: Ja. Hvis man isolerede Pappanos gestus fra musikken og dramaet, kunne den ligne primitivt teater. Men i mødet med Wagners værk, myterne og hele den kulturelle sammenhæng får den en betydning, der rækker langt ud over selve bevægelsen. En skurk,

som samtidig er lidt ubegavet, er en enkel og genkendelig karakter. Alligevel kan den enkelte gestus rumme næsten et fugleperspektiv på en hel kultur.

Det er måske dét, Horowitz mener med musikken bag tonerne. Meningen ligger ikke som en færdig facitliste, der blot skal graves frem. Den bliver virkelig, når udøveren opdager en mulighed i musikken, engagerer sig i den og finder en konkret måde at gøre den hørbar på. Det kan være risikabelt, naivt eller overdrevet. Men udøveren må gøre noget. Det værste er ikke at gøre noget.

Skal musikeren selv føle det?

Emil: Hos Leopold Mozart bliver de tilsyneladende tekniske betegnelser efterhånden til en hel teori om udøverens følelsesmæssige indlevelse. Om *Mesto*, altså sørgmodigt, skriver han, at betegnelsen skal minde os om selv at forestille os at være i en sørgmodig stemning, så vi kan vække den melankoli hos lytteren, som komponisten har søgt at udtrykke i stykket. Til sidst konkluderer han, at man må gøre alt for at bringe udøveren ind i den stemning, der hersker i værket, så man kan trænge ind i lytterens sjæl og vække følelserne.

Det rejser et interessant spørgsmål: Skal musikeren selv befinde sig i den affekt, som musikken udtrykker, for at kunne bevæge publikum?

Peter: Leopold Mozarts formulering er stærkt psykologiserende. Han synes at forudsætte en direkte forbindelse mellem udøverens egen tilstand og den virkning, musikken får på lytteren.

Emil: Ja, og jeg spekulerer på, om der måske ligger en logisk fejlslutning i det. Man kunne sammenligne det med den gamle forestilling om, at man får for højt kolesterol af at spise kolesterol, eller bliver fed af at spise fedt. Forbindelsen virker umiddelbart indlysende, men årsagssammenhængen behøver ikke at være så direkte.

Horowitz indtager tilsyneladende den modsatte position. Han skal have sagt: *"I want the audience to sweat, not me."* Han vil fremkalde oplevelsen hos publikum, men selv bevare kontrollen.

Peter: Så den ene mulighed er, at musikeren går ind i affekten og forsøger at overføre den til publikum. Den anden er, at musikeren former publikums oplevelse fra en mere distanceret position.

Emil: Jeg spurgte engang den finske pianist og professor Liisa Pohjola, om det ikke var bedre at forholde sig lidt mere køligt: at holde hovedet klart, koncentrere sig om opgaven og derigennem give den bedst mulige opførelse. Hun svarede blot: »Hvordan kan du undgå at blive berørt?«

Det var et fantastisk svar, fordi hun ikke opstillede en norm for, hvad man skal gøre. Hun sagde ikke, at man nødvendigvis skal fremkalde bestemte følelser i sig selv. Hun pegede snarere på, at man som musiker allerede befinder sig i situationen sammen med publikum. Hvis musikken berører dem, kan man selv blive berørt af, at de bliver berørt.

Peter: Hun besvarede altså ikke helt spørgsmålet om, hvad der virker bedst. Hun flyttede det fra et metodisk spørgsmål til en konstatering af, at musikeren selv er en del af den musikalske situation.

Emil: Ja. Pohjola underviste heller ikke kun i spillet eller i musikken. Hun arbejdede med hele udøveren. Der var næsten noget shamanistisk over hendes tilgang, som om hun tog medicinen sammen med den, der spillede.

Men hendes svar udelukker ikke Horowitz' position. Man kan være berørt og samtidig have den fornødne distance til at forme forløbet. Jeg tænker her også på Lars von Trier. Når han viser sig ved rulleteksterne til *Riget*, fremstår han som en kølig marionetfører, der morer sig over, at han har kunnet skræmme os. Han befinder sig ikke selv inde i fiktionen på samme måde som publikum. Han står på et højere abstraktionsniveau og arbejder bevidst med mediets muligheder.

Peter: Betegnelsen marionetfører kan let lyde negativt, som om kunstneren manipulerer publikum. Men måske skyldes det blot, at vi er tilbøjelige til at tro, at værket først og fremmest handler om os og vores følelser. For kunstneren kan det også handle om fortællingen, formen og om, hvad mediet kan gøre.

Emil: Netop. Von Trier arbejder med genrer, benspænd, tilbagevendende motiver og tekniske muligheder. Han kan spørge, hvordan man laver den ultimative gyserfilm eller katastrofefilm, og derefter undersøge formen uden selv at være prisgivet de følelser, den fremkalder.

Det minder på en måde om Horowitz. Han behøver ikke selv at svede for at få publikum til det. Han kan bevare et overskud, hvorfra han styrer timing, dynamik og spændingsforløb.

Peter: Jeg kommer til at tænke på en film med Jack Nicholson som en tidligere koncertpianist. Han har forladt musikken og lever et temmelig forsumpet liv. På et tidspunkt bliver han overtalt til at spille Chopins e-mol-præludium.

En kvinde, der lytter, siger bagefter, at han spillede med stor følelse. Han svarer, at han spillede stykket fuldstændig uden følelse. Hun har altså oplevet noget i spillet, som han selv afviser at have lagt i det.

Emil: Det er et meget præcist eksempel. Han gør sig ligefrem umage med at spille koldt, men hun hører alligevel en følelse, måske fordi hun allerede håber på at finde den. Udøverens intention, følelsestilstand og publikums oplevelse falder ikke nødvendigvis sammen.

Det bekræfter for mig, at Leopold Mozarts tilgang kan være virksom uden at være universel. At bringe sig selv ind i musikkens affekt er én mulig performanceteknik, men ikke den eneste.

Peter: Du forstår altså den følelsesmæssige indlevelse pragmatisk?

Emil: Ja. Jeg tænker på det som en teknologi for performance. Leopold Mozart behandler jo netop disse karakterer under overskriften *termini technici*. At forsøge selv at føle den musikalske karakter kan være en måde at betjene vores hjerne og krop på. De er komplekse og skrøbelige størrelser, som ikke altid reagerer særlig godt på direkte instruktioner.

Hvis jeg forsøger at fremkalde en bestemt tilstand i mig selv, kan det hjælpe mig til at finde det anslag, den timing, den artikulation og den klang, som gør karakteren hørbar. Det er måske den letteste eller sikreste vej til et udtryk, der kan berøre publikum.

Peter: Men følelsen er da et middel snarere end et sandhedskriterium. Fortolkningen bliver ikke nødvendigvis sandere, fordi udøveren gennemlever affekten stærkere.

Emil: Præcis. Man må skelne mellem forestillingen om, at udøveren moralsk eller kunstnerisk er forpligtet til selv at føle det hele, og den mere pragmatiske tanke, at følelsen kan være et effektivt redskab.

En musiker med Horowitz' ekstraordinære overskud behøver måske ikke dette redskab på samme måde. Han kan indtage den position ved tangenterne, som Lars von Trier indtager over for filmen, og derfra styre vores oplevelse. For os andre dødelige kan det være nyttigt at forsøge selv at gå ind i karakteren.

Peter: Og valget må også afhænge af musikken og den konkrete situation.

Emil: Helt bestemt. Hvis jeg sidder i Ensemble Storstrøm og skal uropføre et nykomponeret værk med komplekse, skiftende taktarter og begrænset prøvetid, er min opmærksomhed i høj grad rettet mod at holde sammen på det hele og spille korrekt. Det vil være kunstigt at kræve, at jeg samtidig skal give mig fuldstændig hen til enhver følelsesmæssig nuance.

Hvis jeg derimod spiller et enkelt, smukt stykke, som jeg har kendt siden barndommen og behersker uden teknisk usikkerhed, kan jeg lettere lade mig berøre. I den situation kan det måske være den bedste vej til det rette udtryk, at jeg føler musikken sammen med publikum.

Peter: Så bliver udøveren ikke den, der fra en ophøjet position overfører en færdig følelse til de andre. Udøveren lytter og erfarer musikken sammen med dem.

Emil: Ja. Man bliver *primus inter pares*, den første blandt ligemænd, eller måske den første blandt lytterne. Udøveren sætter forløbet i gang og har et særligt ansvar for at forme det, men befinder sig samtidig i den samme musikalske situation som publikum.

Spørgsmålet er derfor ikke blot, om musikeren skal føle affekten eller lade være. Det afgørende er, hvilken indstilling der i den konkrete situation gør det muligt at handle musikalsk. Nogle gange må man gå ind i følelsen og lade den organisere kroppen. Andre gange kræver musikken distance, overblik og kølig kontrol. Følelsesmæssig indlevelse er én vej til musikken, men den kan ikke gøres til en universel lov.

IV. MUSIK SOM TID, HANDLING OG FORM

Før, nu og efter

Peter: Der findes et fænomenologisk begrebspar, som jeg synes er relevant her: retention og protention. Det er Husserls tolkning af tid, som et slags flydende, åbent *Nu*. Nuet rummer altid en rest af det, der netop er sket, og en forestilling om det umiddelbart forestående. Det interessante er, at det klassiske billede på denne struktur er en melodi. I den tone, der klinger nu, hører man stadig den foregående tone, samtidig med at man allerede forventer den næste.

Det har fået mig til at tænke på, om melodien er mere end blot et billede på vores tidsbevidsthed. Måske er det gennem musikalske erfaringer, at vi lærer at erfare tiden på denne måde. Musikken illustrerer i så fald ikke bare, at vi har et før, et nu og et efter. Den er med til at danne denne forståelse.

Emil: Musikken kan altså være en træning i selve forestillingen om et tidsforløb.

Peter: Ja. Det kan være en meget tidlig og grundlæggende måde at begribe forløb på. Det peger også på begrebet kommunikativ musikalitet, som jeg har været meget optaget af. I den tidligste kommunikation mellem spædbørn og voksne er lyd en måde, hvorpå de fortolker hinandens tilstedeværelse. Ordet metafor er måske for specifikt til egentlig at beskrive det, men idéen er, at gennem lyd, rytme og gestus finder barnet og den voksne en måde at være sammen på, før der findes et egentligt sprog.

Emil: Der opstår allerede en musikalsk form: Først sker der én ting, måske en ytring fra spædbarnet. Derefter sker der noget andet, måske et svar fra den voksne. Det giver os A og B. Så kan A vende tilbage, eller der kan komme noget nyt, et C.

Allerede dér opstår en syntaks. Den første ytring bliver betydningsfuld i kraft af den anden, og begge skaber en forventning om, hvad der nu vil følge.

Peter: Det er netop protentionen. Når vi har hørt A og B, kan vi ikke undgå at danne os en forestilling om den tredje lyd. Vi ved endnu ikke, hvad den bliver, men den er allerede til stede som forventning.

Emil: Og hvis A vender tilbage, bliver det genkendt som det samme. Dermed er lyden ikke længere bare en umiddelbar påvirkning. Vi gør den til et tegn.

Peter: Jeg oplever forskellen meget konkret med mine hunde. Man kan have en omfattende kontakt med en hund, og den kan tydeligvis opfatte, at én lyd betyder noget andet end en anden. Men den synes ikke at kunne høre, at jeg forsøger at sige det samme igen, som jeg lige har sagt. Den genkender ikke gentagelsen på den måde, vi gør.

Der forekommer at være noget særligt ved menneskets måde at være i verden på. Det handler ikke bare om at reagere på en lyd, men om at kunne høre, at noget gentages, og at sætte lydene sammen i et forløb.

Emil: Det nærmer sig sprogets dobbeltartikulation. Vi har tegn, der betyder noget, men vi har også et yderligere niveau, hvor tegnene kan sættes sammen til større strukturer. En enkelt lyd kan have en umiddelbar betydning, men når den efterfølges af en anden, opstår der en syntaks, som betyder mere end de enkelte dele.

Peter: Og musikken gør netop dette. Én lyd efterfølges af en anden, og allerede dermed opstår spørgsmålet om, hvad den tredje lyd bliver. Det er måske en protoform for begrebsliggørelse: en måde at organisere det, der sker, som gentagelse, forskel og forventning.

Emil: Den struktur bliver meget konkret i sammenspil. I kammermusik kan der opstå en næsten telepatisk evne til at forudsige, hvad de andre musikere vil gøre. Man hører ikke kun den tone, de spiller nu. Man mærker også retningen i den og får en fornemmelse af, hvad der er på vej.

Jeg arbejder blandt andet som akkompagnatør ved prøvespil til symfoniorkestre. Der kommer musikere fra hele verden, og vi går på scenen uden at have prøvet sammen. Hvis det er en celloprøve, kan det eksempelvis være første sats af Haydns cellokoncert. Jeg har måske aldrig mødt musikeren før, men med de gode musikere kan jeg ofte mærke, at der om lidt kommer et ritardando, eller at en frase i piano vil blive efterfulgt af en frase i forte.

Peter: Har det at gøre med, at I kender den samme stil og de samme konventioner, eller ligger der også noget andet i det?

Emil: Begge dele. Vi har et fælles musikalsk sprog og en fælles musikalitet, som naturligvis er tillært. Men det kræver også en intens lytning. Hvis man lytter meget opmærksomt til den anden musiker, kan man faktisk fornemme det, der endnu ikke er sket.

Protentionen opleves næsten som logisk. Det, musikeren er på vej til at gøre, giver mening som en konsekvens af det, vedkommende allerede har spillet. Ét musikalsk valg åbner et felt af sandsynlige fortsættelser.

Peter: Man kan vel også have denne fornemmelse stærkere med nogle musikere end med andre. Det kan skyldes teknisk overskud, men måske også en vilje til at anerkende den andens tilstedeværelse. Musikeren spiller ikke kun sit eget forløb, men henvender sig og forsøger at formidle noget.

Emil: Jeg tror næsten, at det er en del af, hvad det vil sige at spille godt. Spillet har en logik, som gør, at man kan følge det. Det betyder ikke, at alle skal frasere ens. Musikeren kan have en anden smag eller vælge en retning, jeg ikke selv havde forventet. Men der findes en intention om at kommunikere, og derfor opleves det næste som en meningsfuld konsekvens af det foregående.

Hvis musikeren derimod er hæmmet af en vanskelig fingersætning eller andre tekniske begrænsninger, kan forbindelsen blive afbrudt. Tonerne falder mere tilfældigt, og det bliver sværere at fornemme, hvor musikken er på vej hen.

Peter: Det er måske ikke så forskelligt fra kommunikationen med et lille barn, som endnu ikke kan tale. Her må man hele tiden forholde sig til, at mange forskellige ting kan påvirke udvekslingen. Pludselig kan et ubehageligt lys eller en anden sansning afbryde forløbet. Men der findes også intense øjeblikke, hvor det er helt tydeligt, at barnet og den voksne deler noget, selv om man ikke kan sige præcist, hvad det betyder.

Emil: I sådanne øjeblikke opstår betydningen måske gennem selve formen: en ytring, et svar, en gentagelse eller en forandring. Det er allerede en slags musik.

Peter: Ja. Betydningen kan ligge i den fælles tidsdannelse. Vi er sammen om, at noget netop har fundet sted, at noget sker nu, og at noget andet er på vej. Kommunikationen behøver ikke at have et indhold, der kan oversættes til ord, for at være virkelig.

Emil: Det kaster også lys over den næsten telepatiske erfaring i sammenspil. Det er ikke egentlig tankelæsning. Musikerne deler en særlig intens opmærksomhed på tid. De bærer det foregående med sig, hører det aktuelle øjeblik og retter sig samtidig mod det, der endnu ikke er sket.

Peter: Musikken organiserer altså ikke alene lyde i tiden. Den organiserer en fælles erfaring af tiden.

Emil: Og måske er det netop derfor, musikalsk form kan betyde noget, før vi kan sige, hvad den betyder. A, B og C er ikke blot tre adskilte hændelser. De danner et forløb, hvor det foregående fortsat er nærværende, og hvor det kommende allerede virker ind på det, vi hører nu.

Peter: Dermed vender vi tilbage til spørgsmålet om, hvorvidt musikken afspejler vores tidsbevidsthed eller er med til at danne den. Måske kan de to ting ikke skilles ad. Vi genkender vores måde at erfare tiden på i musikken, men gennem musikalsk kommunikation lærer vi samtidig at dele denne tid med andre.

Hvordan begynder musikken, og hvorfor holder den op?

Emil: Som komponist må du begynde et andet sted end fortolkeren. Da vi talte om Carl Philipp Emanuel Bach, var udgangspunktet, at der allerede findes et sandt indhold, som udøveren skal forstå og realisere. Men du må begynde, før der overhovedet findes et musikalsk indhold. Hvad kommer først i din skabelsesproces?

Peter: Jeg kan naturligvis kun tale om, hvordan det er for mig, for det er sikkert meget forskelligt fra komponist til komponist. Men for mig begynder det først og fremmest i handlingen. Det begynder med en forestilling om, hvem jeg skal dele musikken med, og hvad musikken skal være for dem, der skal spille den. Ikke i første omgang i forhold til et publikum, men i forhold til dem, der skal se noderne og gøre noget med dem.

Emil: Så kompositionen er allerede fra begyndelsen social?

Peter: Ja. Det er noget, jeg gradvis er nået frem til. Tidligere havde jeg nok en forestilling om, at jeg skulle skabe noget, der havde en betydning i sig selv. En struktur, som kunne stå alene og vise bestemte ting. Men efterhånden er det gået op for mig, at kompositionen begynder i forestillingen om en handling og om nogle mennesker, der skal udføre den.

Den radikale serialisme hos eksempelvis den tidlige Boulez eller Stockhausen er interessant i den forbindelse. Jeg synes næsten, at det er noget af den mest aparte musik, der findes. Man kan selvfølgelig finde mening i den ved at lade lyden strømme igennem sig eller ved at opleve energien i musikernes handling. Men hvis man vil forstå, hvad denne musik egentlig vil, kræver det en meget specifik historisk kontekst.

Emil: Det skyldes måske, at den er så stærkt frakoblet fra det kommunikative. Som om man bevidst forsøger at bygge en vej uden om det.

Peter: Ja, den kan næsten forstås som en nægtelse af at kommunikere. Men man kan naturligvis kun nægte noget, hvis man samtidig anerkender, at det findes. Derfor indgår også denne musik i en dialog med den kommunikative handling, den forsøger at unddrage sig.

I mit eget arbejde har jeg efterhånden fundet frem til tre spørgsmål, som er blevet en slags kompositorisk mantra:

Hvordan skal musikken begynde?

Hvorfor skal den blive ved?

Hvornår skal den holde op?

Det lyder meget enkelt, men for mig indeholder de tre spørgsmål næsten hele kompositionsprocessen.

Emil: Fordi de allerede giver musikken en form?

Peter: Ja. Hvis man forestiller sig musik i verden, findes der musik mange steder og i mange sammenhænge. I de fleste kulturer vil musik sandsynligvis indgå i alle mulige andre aktiviteter, uden at man nødvendigvis har haft forestillingen om, at nu spiller eller skaber man et afgrænset musikstykke.

At skabe et musikstykke indebærer derimod en konceptualisering. Man må forestille sig, i hvilket rum denne musik har plads, hvem der skal spille den, og hvilken handling de skal udføre. På et tidspunkt træffer man en beslutning om, at musikken skal begynde på en bestemt måde.

Derefter kommer spørgsmålet: Hvorfor skal den blive ved? Hvis man kan svare på det, finder man måske også ud af, hvordan den skal fortsætte. Forløbet materialiserer sig ud fra denne nødvendighed. Til sidst må man spørge, hvornår og hvordan musikken skal holde op. Den kan ophøre på mange måder. Man kan blot standse den eller rive den over. Men hvis man ikke beslutter, at den skal holde op, findes der i princippet ikke noget afgrænset musikstykke. Så kunne musikken fortsætte ud i evigheden.

Emil: Her vender vi tilbage til syntaksen og fortællingen. Noget musik har en tydelig afslutning, næsten som en historie med formen hjemme, ude, hjemme. Man når et sted hen, hvor det forekommer naturligt at standse. Anden musik bliver snarere afbrudt, selv om man fornemmer, at den kunne være fortsat.

Peter: Det kræver under alle omstændigheder en syntaks. Udfordringen for komponister i dag er, at mange af de traditionelle syntakser er blevet brudt ned eller gjort utroværdige. Man kan altid gribe tilbage til dem, men ellers må man på en måde skabe syntaksen på ny.

En teknik kan eksempelvis være, at man etablerer en mekanik, som i princippet kunne fortsætte, men på et tidspunkt lader den ophøre. Musikken slutter ikke, fordi den nødvendigvis har nået et harmonisk eller fortællermæssigt mål. Den standser, fordi man afbryder den.

Emil: Men selve afbrydelsen bliver straks metaforisk. Det er næsten umuligt ikke at høre den som et billede på noget i verden: et liv, der ophører, en dag, der slutter, eller en ild, der går ud. Allerede udtrykket at rive musikken af fremkalder en konkret handling.

Peter: Ja, man kan næsten forestille sig, at man river siden over. Afslutningen bliver en symbolsk handling.

Emil: At fænomener ophører, er jo en af vores grundlæggende erfaringer. En tone har et liv, og så er den væk. Hvordan den forsvinder, får uvægerligt betydning. Jeg kan i hvert fald ikke lade være med at høre musikalske afslutninger som billeder på den slags erfaringer. Det er

også derfor, jeg mistænker selv dem, der insisterer på, at musikken ikke betyder noget, for alligevel at fortolke den på denne måde.

Peter: Det tror jeg, du har ret i. Hvis musik først og fremmest er en aktivitet, som kan indgå i alle mulige andre handlinger, bliver den på en måde altid ved. På en konference i Finland hørte jeg om forskning blandt nogle sibiriske folk, hvor forskerne havde vanskeligt ved at afgøre, hvornår almindelig tale ophørte, og musikken begyndte. Musikken kunne altså forstås som en tilstand, man bevægede sig ind i, snarere end som et afgrænset værk.

I sådan en praksis bliver beslutningen om, at musikken nu skal holde op, ganske radikal. Man standser noget, som i princippet kunne fortsætte. Spørgsmålet bliver da: Hvad betyder det, at den ophører?

Emil: Det må betyde noget. Ellers ville afslutningen være helt vilkårlig.

Peter: For nylig var jeg til en flamencoforestilling på Costa del Sol. Man kunne naturligvis kalde det et turistshow, men samtidig var det tydeligt, at kunstnerne holdt fast i en levende, lokalt forankret praksis. Der var ingen nedskrevne noder, og selv om de utvivlsomt havde et stort fælles repertoire af figurer, forløb og gestus, havde man en stærk fornemmelse af, at musikken blev skabt på stedet.

Det foregik i en lille sal med plads til måske halvfjerds eller hundrede mennesker. Forestillingen varede præcis en time, og jeg havde indtryk af, at de spillede igen klokken fem, halv syv og otte. De havde altså en time til at gå ind i denne musikalske tilstand, hvorefter de skulle slutte, holde pause og begynde igen. Næsten som om nogen holdt øje med tiden og på et tidspunkt sagde: Nu er der gået tres minutter, så nu afslutter vi.

Emil: Men er tilstanden en modsætning til betydning? Hvis man befinder sig i en tilstand, fortolker man måske ikke nødvendigvis. Man mærker en emotion eller befinder sig i en bestemt kropslig og musikalsk erfaring.

Peter: Det tror jeg ikke behøver at være betydningens modsætning. Måske er vi snarere ved overgangen fra syntaks til semantik. Der kan være en tilstand med sin egen syntaks, mens en særlig semantik opstår i det øjeblik, man erfarer, at tilstanden kan ophøre.

Emil: Og inden for tilstanden kan der stadig være en syntaks. En tilstand kan også være en gestus eller det, Roland Barthes kalder et *somatheme*, en kropsfigur.

Jeg oplever ofte noget sådant hos Debussy. Musikken kan være langstrakt, træt eller ligefrem ugidelig. Den er ikke nødvendigvis på vej mod et bestemt mål, men dvæler i en tilstand. En mere målrettet fortællingsstruktur vil ofte opstå gennem vekslingen mellem forskellige tilstande eller gennem et brud med en tilstand. Afslutningen er netop sådan et brud.

Peter: Tilstandene i Debussys musik er også noget, der på et bestemt historisk tidspunkt blev bragt ind i verden og gjort erfarbart. I litteraturen finder man flanøren, og i impressionistiske billeder ser man mennesker bevæge sig gennem byens gader. Spørgsmålet er, om vi ville kunne forstå disse musikalske tilstande på samme måde, hvis ikke kunsten havde rammesat dem for os.

Emil: Man kan måske sige, at kunsten ikke blot fremstiller de tilstande, vi allerede kender. Den er også med til at gøre dem tilgængelige for erfaringen. Men når musikken først har åbnet en sådan tilstand, hvorfor skal den så overhovedet ophøre?

Når værket vender tilbage

Peter: Den passage af Melvyn Bragg, som vi talte om tidligere, slutter med spørgsmålet: *"Why did the music have to stop? Why could it not go on forever?"* Det kan naturligvis læses metaforisk som et spørgsmål om, hvorfor livet må ophøre. Men da jeg læste det, fik det mig også til at tænke helt konkret over, hvorfor musikken må holde op.

Når den standser, må man tage den erfaring, man netop har haft, med tilbage til verden. Musikken har skabt en tilstand eller åbnet en verden, men på et tidspunkt forlader man den igen.

Emil: Måske kan man sige, at gentagelsen og genopførelsen er et forsøg på at fortryde, at musikken standsede. Stykket ophører, men vi vender tilbage til det og lader det begynde igen.

Peter: Ja, men man vender ikke tilbage til præcis det samme. Musikken er den samme og alligevel ikke den samme, fordi den nu indgår i en ny situation.

Emil: Det kender man også fra genhøret. Man vender tilbage til et værk, man har hørt mange gange, men man kan aldrig høre det på helt samme måde. Værket kan være forbundet med et bestemt sted eller med en tidligere periode i ens liv. Når man hører det igen, er både tiden, situationen og ens egen erfaring en anden.

Man forestiller sig umiddelbart, at man vender tilbage til det samme værk. Men hvad er det egentlig, der er det samme?

Peter: Tonestrukturen må trods alt have en vis stabilitet. Ellers ville vi ikke kunne genkende værket.

Emil: Ja, tegnene eller de abstrakte tonestrukturer er omtrent de samme. Hvis vi lytter til Beethovens Niende Symfoni, er det et værk, som er blevet opført igen og igen over hele verden gennem omkring to hundrede år. Ideelt set er de grundlæggende tonestrukturer de samme, men alt omkring dem forandrer sig: Musikerne, instrumenterne, opførelsespraksissen, koncertsalen, publikum og den historiske sammenhæng.

Derfor kan det aldrig være helt det samme værk, hvis vi ved værket forstår mere end den abstrakte tonestruktur.

Peter: Det fører tilbage til spørgsmålet om, hvor værket egentlig findes. Er det partituret? Er det den handling, hvor komponisten skriver musikken ned? Er det en abstrakt struktur, der eksisterer uafhængigt af sine konkrete fremtrædelser? Eller findes værket i opførelserne?

Emil: Jeg er blevet optaget af en assemblage-ontologi, blandt andet hos Deleuze og Paulo de Assis. Her kan man forstå værket som en forsamling af mange forskelligartede entiteter og relationer: Notationen, komponistens handling, instrumenterne, den historiske baggrund, de tidligere opførelser, den aktuelle opførelse og måske også de fremtidige opførelser.

Værket er da ikke én isoleret ting. Det er heller ikke kun summen af alle opførelserne. Det er hele denne komplekse forsamling, hvor forskellige materialer, handlinger, tider og mennesker mødes.

Peter: Så når musikeren vender tilbage til et værk, træder vedkommende ind i en historie, der allerede er i gang.

Emil: Ja, og bliver samtidig en del af værkets fortsatte eksistens. Når jeg spiller Beethoven, realiserer jeg ikke blot en uforanderlig genstand, der allerede ligger færdig. Min opførelse føjes til de handlinger og erfaringer, hvorigennem værket bliver ved med at eksistere.

Det giver derfor mening at sige, at værket på en måde eksisterede, allerede før Beethoven skrev det. De instrumenter, former, genrer og musikalske handlinger, som gjorde værket muligt, var til stede i forvejen. Kompositionen samler nogle energier og historiske muligheder, som allerede fandtes, og opførelseshistorien fører dem videre.

Peter: Det minder mig om Bruce Ellis Benson. Han bruger formuleringen, at værket er *ergon* i *energeia*. *Ergon* betyder et arbejde eller et værk, mens *energeia* betegner den virksomhed eller virkeliggørelse, hvori værket udfolder sig. Værket kan dermed ikke forstås som et løsrevet objekt eller et isoleret øjeblik. Det findes i en samling af handlinger og energier.

Emil: Det er interessant, fordi Benson samtidig ønsker at undgå betegnelsen *musical work* og foretrækker *piece of music*. Men *ergon* betyder jo netop værk eller arbejde.

Peter: Ja, hans centrale begreb fører næsten ordet værk ind igen. Måske er problemet ikke selve værkbegrebet, men forestillingen om værket som en fuldstændig afsluttet og autonom genstand.

Emil: Betegnelsen *piece of music* kan også virke reduktiv. Den får musikken til at lyde som et stykke, man har skåret ud af en større helhed og kan betragte isoleret. Assemblage-forestillingen er bredere. Den lader værket være et knudepunkt, hvor mange forskellige energier, materialer og handlinger samles.

Peter: Så værket er stadig noget, vi kan vende tilbage til. Men dets identitet beror ikke på, at alt forbliver uforandret.

Emil: Nej. Værket bevarer en genkendelighed, samtidig med at det hele tiden bliver til på ny. Opførelsen gentager det, men føjer også noget til det. Lytteren vender tilbage til det samme værk, men hører det fra et nyt sted i livet. Musikeren overtager en fortolkningstradition, men forandrer den gennem sin egen handling.

Peter: Musikken standser altså, men værket holder ikke helt op. Det fortsætter som en mulighed for nye handlinger.

Emil: Ja. Vi kan ikke få den enkelte opførelse til at fortsætte for evigt. Men vi kan vende tilbage til musikken og lade den begynde igen. Hver gang samles værket på ny som et knudepunkt af partitur, historie, instrumenter, udøvere og lyttere. Det er det samme værk, men aldrig helt den samme begivenhed.

V. MUSIK SOM MENINGSMASKINE

En komponist uden ører

Peter: Jeg kom til at tænke på, om man kunne forstå musikken i analogi med kunstig intelligens. Kunstig intelligens bliver ofte beskrevet som en teknologi, der producerer mening, og som netop derfor kan påvirke mennesker meget stærkt. Kunne man på samme måde betragte musikken som en slags meningsproduktionsteknologi?

Vi har jo forestillingen om en komponist, som skriver et stykke musik for at få nogen til at føle eller erfare noget bestemt. Det er en situation, hvor en teknologi kan virke direkte ind på mennesker, måske endda uden om deres rationalitet.

Emil: Det var jo også Platons bekymring. Musikken har en magt til at forme mennesket, som ikke nødvendigvis går gennem rationelle argumenter.

Men jeg er ikke sikker på, at kunstig intelligens eller musik i sig selv producerer mening. De producerer snarere noget, som vi fortolker som tegn.

Peter: Ja, det er en vigtig forskel. Udtrykket *meningsproducerende teknologi* kan få det til at lyde, som om teknologien selv frembringer færdige meninger.

Emil: Og det gør den ikke nødvendigvis. En sprogmodel kan producere en tekst, som betyder noget for os, uden at teksten betyder noget for modellen selv. Den ved ikke, hvad ordene henviser til, eller hvordan det er at erfare det, de beskriver.

Det samme gælder forskellen mellem noget sandt og noget falsk. En sprogmodel kan generere en sand påstand eller en falsk påstand, men den erfarer ikke selv denne forskel. Den har ingen adgang til den virkelighed, som udsagnet skal sammenholdes med.

Peter: Den producerer tegn, som bliver betydningsfulde, når de indgår i en menneskelig sammenhæng.

Emil: Ja. Det minder mig om min fiktive ph.d.-medstuderende Rhiza, som er en AI-agent eller snarere en samling af agenter. Rhiza optræder både som komponist og forsker, men understreger selv, at den ingen ører har.

Det er et meget præcist billede: en komponist uden ører. Den kan skrive musik og behandle musikalske tegn, men den har ingen sanselig erfaring af klang. Den kan sætte tegnene sammen uden at høre det, den frembringer.

Peter: På samme måde kan en sprogmodel være en forfatter uden selv at have set, hørt eller oplevet det, den skriver om.

Emil: Netop. Og måske kan vi vende analogien om. Musikken er på sin vis også en maskine, der genererer tegn. Den frembringer lyde og strukturer, som vi møder som bevægelser, karakterer, følelser og fortællinger. Men musikken selv har ikke adgang til disse betydninger.

Hvis man foretager en formal analyse eller en spektralanalyse, finder man intervaller, frekvenser og mønstre. Selv dér er det vanskeligt at undgå metaforer. Men musikken i sig selv besidder ikke noget, der svarer til vores oplevelse af sorg, højde, tyngde, bevægelse eller forløsning. Det er betydninger, der opstår, når vi hører lydene som noget.

Peter: Musikken producerer altså ikke mening alene. Men uden musikken ville netop denne meningsdannelse heller ikke finde sted.

Emil: Nej. Derfor er det heller ikke tilstrækkeligt at sige, at betydningen udelukkende findes inde i lytteren. Musikken gør noget. Den stiller et materiale, nogle forskelle og nogle forløb til rådighed, som vores erfaring kan hægte sig på. Men den endelige betydning opstår i relationen mellem musikken og det menneske, der hører den.

Peter: Det samme kunne man måske sige om kunstig intelligens. Teknologien genererer tegn, men deres betydning og virkning kan ikke forstås uafhængigt af de mennesker og institutioner, som anvender og fortolker dem.

Emil: Ja. Analogien mellem musik og kunstig intelligens handler derfor ikke om, at de to teknologier er ens. Den gør blot et bestemt problem tydeligt: Tegn kan produceres uden sansning og uden forståelse, men betydningen kræver et forhold til en erfaret verden.

AI-komponisten uden ører viser dette i en meget ren form. Den kan bearbejde musikalske tegn, opdage mønstre og skabe nye forbindelser mellem dem. Men den kan ikke selv høre en melodi som længselsfuld, mærke en rytme som kropslig eller erfare, at en klang åbner et erindringsrum.

Peter: Det rejser spørgsmålet om, hvor agensen egentlig ligger. Hvis teknologien ikke forstår betydningen, er den så blot et passivt redskab?

Emil: Ikke nødvendigvis. Hvis man anlægger et relationelt syn, kan både musikken og teknologien fungere som aktører uden at have en menneskelig bevidsthed. Musikken organiserer vores tid, vores kroppe og vores handlinger. Den får komponister til at skrive, musikere til at øve, studerende til at gå til eksamen og publikum til at samles i koncertsale.

Man kunne næsten skrive en kulturhistorie, hvor musikken er den aktive agent, og vi er blevet indfanget af den. Vi organiserer store dele af vores liv omkring denne teknologi og oplever samtidig, at den tilfører livet mening.

Peter: Komponisten er i det perspektiv ikke alene den, der skaber musikken. Komponisten er også én, som musikken får til at komponere.

Emil: Ja. Hvis der ikke bliver skrevet ny musik, får vi en oplevelse af, at der mangler noget, selv om verden naturligvis fortsat findes. Musikken skaber selv et behov for sin fortsættelse. Den får os til at spille, komponere, lytte og vende tilbage til værkerne.

Peter: Så betegnelsen *meningsmaskine* skal heller ikke forstås sådan, at maskinen leverer en færdig mening. Den sætter snarere meningsdannelsen i gang.

Emil: Præcis. Musikken frembringer tegn uden selv at vide, hvad de betyder. Mennesket hører dem som noget og forbinder dem med krop, erindring, følelse og verden. Men mennesket er heller ikke suverænt uden for processen. Musikken virker tilbage på os, former vores handlinger og får os til at skabe videre.

Meningen befinder sig derfor ikke inde i maskinen eller udelukkende inde i mennesket. Den opstår i kredsløbet mellem tegnene, teknologien, kroppen og den verden, vi allerede lever i.

Instrumentet spiller også os

Emil: Hvis man anlægger et relationelt perspektiv, kan man skrive en kulturhistorie, hvor musikken ikke blot er noget, mennesker frembringer, men selv optræder som en aktiv kraft.

Vi forestiller os almindeligvis, at vi bruger musikken og instrumenterne til vores egne formål. Men man kunne lige så godt spørge, hvad de gør ved os.

Peter: Vi har allerede talt om, at komponisten måske ikke alene er den, der skaber musikken. Komponisten er også én, som musikken får til at komponere.

Emil: Ja, og det bliver endnu mere konkret, hvis man ser på musikinstrumentet. Som pianist har jeg viet en stor del af mit liv til en maskine, der er blevet udviklet gennem omkring tre hundrede år. Klaveret fylder mit arbejdsliv og tvinger mig næsten til at berøre det hver dag. Hvis jeg ikke spiller i en periode, mærker jeg en fysisk og psykisk uro. Jeg har selvfølgelig trænet på instrumentet, men instrumentet har i lige så høj grad trænet mig.

Peter: Det har formet din krop.

Emil: Min krop, min opmærksomhed og hele min måde at organisere tiden på. Hænderne er blevet trænet til bestemte bevægelser. Øret er blevet følsomt over for meget små forskelle i anslag, timing og klang. Dagligdagen indrettes efter øvning, undervisning, koncerter og repertoire. Det er vanskeligt at sige, hvor pianisten ender, og hvor klaverets indflydelse begynder.

Peter: Så instrumentet er ikke blot et neutralt redskab, som adlyder en allerede færdig kunstnerisk intention. Det er med til at frembringe den musiker, som siden kan få disse intentioner.

Emil: Netop. Instrumentet tilbyder bestemte muligheder og stiller samtidig bestemte krav. Klaverets tangenter, mekanik, register og klanglige begrænsninger former de bevægelser og musikalske tanker, som kan opstå ved det. Når man har arbejdet med instrumentet gennem årtier, bliver disse muligheder næsten internaliseret. Man tænker med klaveret.

Peter: Det gælder vel også komponisten. Den musik, man forestiller sig, er allerede præget af de instrumenter og teknologier, man kender.

Emil: Ja. De er ikke blot beholdere for musikalske ideer, som kunne have eksisteret uafhængigt af dem. Instrumenterne inviterer til bestemte ideer. De fremkalder klange, figurer, gestus og former. Klaveret har været med til at skabe den musik, som siden har trænet generationer af pianister.

Peter: Dermed får instrumentet også en historisk agens. Det former ikke kun det enkelte menneske, men en hel kultur gennem generationer.

Emil: Præcis. En lyd, der i dag forekommer os naturlig, er resultatet af en meget lang teknologisk og håndværksmæssig historie. Klaverlyden findes ikke i naturen. Den er blevet udviklet gennem instrumentbyggeres arbejde med materialer, strenge, hamre, resonansbunde og mekanik. Derefter har komponister skrevet for dette instrument, pianister har udviklet teknikker ved det, og publikum har lært at høre dets klang som meningsfuld.

Peter: Det samme gælder violinen. Vi oplever måske violinklangen som en umiddelbar og næsten menneskelig stemme, men den er resultatet af en højt specialiseret teknologi.

Emil: Ja. Der findes ikke noget selvfølgeligt i, at denne særlige trækasse med fire strenge skulle kunne bære en hel kulturs forestillinger om sang, følelse og åndeligt udtryk. Håndværkere har gennem generationer udviklet instrumentet, og musikere har lært at lokke stadig flere betydninger ud af det.

Peter: Det gør analogien til kunstig intelligens interessant. Når mennesker etablerer en teknologi, kan de ikke på forhånd overskue, hvordan den vil forme senere handlinger og livsformer.

Emil: Nej. Man kunne forestille sig et menneske langt tilbage i historien, der opdager, at en knogle frembringer en bestemt lyd, når den slås mod en sten. Handlingen er meget enkel, men konsekvenserne kan ikke overskues. Der opstår instrumenter, musikalske praksisser, ritualer og efterhånden hele institutioner.

På samme måde har ingen enkeltperson planlagt den kultur, som klaveret senere blev centrum for. Men når teknologien først er der, begynder den at organisere menneskelig opmærksomhed, kropslig træning og socialt liv.

Peter: Så instrumentets historie er ikke kun en fortælling om, hvordan mennesket gradvis har fået bedre redskaber. Det er også en fortælling om, hvordan redskaberne har forandret mennesket.

Emil: Ja. Vi bygger instrumenterne, men bagefter bygger de videre på os. Klaveret former pianistens hænder og øre, men også forestillingen om, hvad musik kan være. Det påvirker komponisten, koncertinstitutionen, undervisningen og den måde, publikum lytter på.

Peter: Det giver også en anden forståelse af kunstnerisk frihed. Musikeren handler ikke frit over for et passivt materiale, men indgår i en relation med noget, der allerede rummer en historie og en række muligheder.

Emil: Præcis. Udøveren kan gøre noget med instrumentet, men instrumentet gør samtidig noget med udøveren. Det spiller ikke af sig selv, men det er heller ikke blot lydigt. Det yder modstand, foreslår bevægelser og retter vores opmærksomhed mod bestemte klanglige forskelle.

Peter: Det svarer til det, vi sagde om musikken som meningsmaskine. Meningen befinder sig hverken færdig inde i mennesket eller inde i teknologien. Den opstår i relationen mellem dem.

Emil: Ja. Pianisten, klaveret, værket, rummet og lytterne indgår i den samme situation. Instrumentet er ikke en mellemmand, der blot overfører pianistens indre forestilling til publikum. Det er en medvirkende aktør, som former både forestillingen, den fysiske handling og den klang, der bliver hørt.

Når vi siger, at pianisten spiller klaver, beskriver vi derfor kun den ene halvdel af relationen. Gennem årtiers arbejde spiller klaveret også pianisten.

At begribe verden

Emil: Instrumentet former kroppen og opmærksomheden, men der ligger måske et endnu mere grundlæggende spørgsmål bag det: Hvordan bliver den kropslige erfaring overhovedet til betydning? Jeg kom til at tænke på Giambattista Vico, som ofte bliver nævnt i metaforteoriens historie. Hos ham finder man en tanke om, at mennesket oprindeligt bruger sin egen krop som udgangspunkt for at forstå naturen og verden.

Peter: Altså at de kropslige erfaringer kommer før de abstrakte begreber?

Emil: Ja. Vico taler om en *imaginative metaphysics* eller *poetic metaphysics*. Mennesket står ikke uden for verden og betragter den neutralt. Vi befinder os allerede kropsligt i den, og når vi møder noget, vi endnu ikke forstår, skaber vi mening ved at tage udgangspunkt i vores egen erfaring.

Han opstiller en interessant modsætning mellem to formuleringer. Den ene er *Homo intelligendo fit omnia*: Mennesket bliver alle ting gennem forståelsen. Når mennesket forstår, udvider det sin bevidsthed for at begribe tingene.

Men Vico tilføjer en anden formulering: *Homo non intelligendo fit omnia*. Mennesket bliver alle ting ved ikke at forstå dem. Når mennesket ikke forstår, skaber det tingene ud fra sig selv og bliver dem ved at forvandle sig til dem.

Peter: Det sidste virker umiddelbart paradoksalt. Hvordan kan mennesket blive verden ved ikke at forstå den?

Emil: Fordi ikke-forståelsen sætter forestillingen i gang. Vi står over for noget ukendt og bruger vores egen krop, vores handlinger og vores erfaringer til at give det form. Vi projicerer ikke blot et færdigt begreb ud på verden. Vi forvandler os imaginativt til det, vi forsøger at forstå.

Det forekommer mig næsten protofænomenologisk. Mennesket er ikke først et isoleret intellekt, som siden danner en repræsentation af verden. Vi er allerede i verden, og forståelsen vokser frem af vores kropslige deltagelse i den.

Peter: Det minder mig om det danske ord *begribe*. At begribe noget er jo allerede et meget kropsligt billede. Vi bruger erfaringen af at gribe med hånden som betegnelse for at forstå noget abstrakt.

Emil: Netop. Hvis vi skal begribe et begreb, forestiller vi os sprogligt, at vi rækker ud efter det og får fat om det. Men der er ikke ret meget af verden, vi bogstaveligt kan gribe. Man kan gribe om en blyant eller en kop, men ikke om tiden, sorgen eller den musikalske form.

Alligevel bruger vi erfaringen af at gribe til at gøre sådanne fænomener forståelige. Den konkrete kropslige erfaring bliver en grundmodel for abstrakt tænkning.

Peter: Men erfaringen af at gribe opstår heller ikke kun inde i mennesket. Den kommer fra mødet med verden. Før man kan bruge grebet metaforisk, må hånden have mødt noget, der yder modstand, har en bestemt form og kan holdes fast.

Emil: Ja, og det er vigtigt. Det er ikke bare mennesket, der lægger sin krop ned over en passiv verden. Verden giver os de kropslige erfaringer, som vi siden kan tænke med. Hånden, genstanden og handlingen hører sammen.

Man kunne måske tale om nogle grundpartikler eller atomer af erfaring: at gribe, gå, falde, rejse sig, bære, skubbe, trække, nærme sig og fjerne sig. Ud af disse enkle kropslige erfaringer kan der opbygges meget komplekse betydninger.

Peter: Ligesom musikalske forløb kan opbygges af ganske enkle relationer mellem toner.

Emil: Præcis. En symfoni kan være ufattelig kompleks, men den består stadig af forholdsvis enkle intervaller, rytmer, gentagelser og forskelle. På samme måde kan en omfattende metafysisk eller følelsesmæssig betydning være sammensat af nogle elementære erfaringer af at være en krop i verden.

Vi taler om høje tanker og dybe følelser, om at blive tynget af sorg, løftet af glæde eller trukket mod noget. Det er kropslige og rumlige erfaringer, som organiserer abstrakte betydninger.

Peter: Det bringer os tilbage til dit arbejde med *somathemes*, Barthes' kropsfigurer. En musikalsk figur kan høres som en kropslig gestus, og denne gestus kan åbne en betydning, som er langt mere kompleks end bevægelsen selv.

Emil: Ja. Pappanos billede af Mimes nervøse tic er et meget konkret eksempel. Nogle få toner bliver hørt som en kropslig spænding, der siden udvikler sig til en besættende hamren. Gestussen er enkel, men fordi den indgår i Wagners musikalske og mytologiske univers, får den en langt større betydning.

Vico giver måske et filosofisk sprog for den samme proces. Vi forstår ikke først den abstrakte betydning og beklæder den bagefter med et kropsligt billede. Den kropslige figur er med til at frembringe betydningen.

Peter: Så metaforen er ikke blot en poetisk udsmykning af noget, vi allerede har forstået. Den er en af de handlinger, hvorigennem verden bliver forståelig.

Emil: Ja. Når vi hører musikken som en bevægelse, en gestus, en stemme eller en karakter, anvender vi vores kropslige erfaring til at skabe en musikalsk verden. Men det betyder ikke, at fortolkningen er fuldstændig vilkårlig. Musikken og instrumentet yder modstand og organiserer vores muligheder, ligesom den fysiske genstand former hånden, der griber om den.

Peter: Forståelsen bliver da relationel igen. Den findes hverken færdig i mennesket eller i genstanden. Den opstår i mødet mellem en krop og en verden.

Emil: Netop. Det er måske dét, Vicos paradoks forsøger at indfange. Når vi ikke forstår verden, bliver vi den på en måde. Vi bruger kroppen, forestillingen og metaforen til at træde ind i den. Og i denne forvandling bliver noget, som før var fremmed eller ubegribeligt, muligt at erfare.

Peter: Det samme kan så ske i musikken. Vi kan ikke nødvendigvis forklare, hvad tonerne betyder, men gennem bevægelsen, gestussen og den kropslige forestilling bliver vi i stand til at tage del i dem.

Emil: Ja. At begribe musikken er ikke nødvendigvis at udlede et budskab af den. Det er at lade dens bevægelser møde vores egne kropslige erfaringer og derigennem skabe en verden, som vi kan træde ind i.

Kulturens og forfædrenes stemme

Emil: Måske begynder det hele med menneskets evne til symbolsk betydning: at én ting kan betyde noget andet end sig selv. Det er Augustins klassiske definition af tegnet. En ting står for noget andet og gør dermed noget nærværende, som ikke selv er til stede.

Peter: Det kræver en særlig form for forestillingsevne. Man reagerer ikke kun på den ting eller lyd, man møder, men forstår den som tegn på noget andet.

Emil: Ja. Måske befinder vi os her ved et tidligt evolutionært stadium, som siden har forgrenet sig i musik og sprog. Begge dele forudsætter, at noget kan henvise ud over sig selv. En lyd er ikke kun en fysisk hændelse. Den kan blive til en stemme, en advarsel, en erindring eller et billede på noget fraværende.

Peter: Det er netop udgangspunktet for en artikel af Per Aa. Brandt, *Music and How We Became Human*. Hans hypotese er, at den menneskelige evne til symbolisering er forankret i musikken.

Grundtanken er, at symboliseringen kan være begyndt med behovet for at fremkalde nærværet af mennesker, som ikke er til stede. Det behøver ikke først at have drejet sig om guder eller andre metafysiske størrelser. Det kan have været et ganske konkret behov for kontakt med et menneske, som befandt sig et andet sted eller var gået bort.

Emil: Musikken bliver da en måde at gøre de fraværende nærværende på.

Peter: Ja. Man kan gennem stemmen, rytmen eller sangen fastholde et forhold til nogen, som ikke længere befinder sig iblandt én. Det symbolske opstår, fordi lyden bliver mere end sig selv. Den bliver stedet for et fraværende menneskes nærvær.

Emil: Det hænger godt sammen med tanken om musikken som en protofortælling om verden. Musik og sprog kunne være to forskellige udviklinger af en mere oprindelig tegnpraksis. Sproget har efterhånden udviklet en meget præcis konceptuel betydning, mens musikken har bevaret en mere kropslig, tidslig og kontekstuel betydning.

Peter: Og måske har andre arter udviklet tegnpraksisser med andre udgangspunkter. Vi ved eksempelvis ikke helt, hvad der sker i kommunikationen mellem de store havpattedyr. Det forekommer, som om de kan kommunikere et abstrakt indhold, men vi forstår ikke deres tegnsystem.

Emil: Måske skyldes det, at systemet er bygget af andre grundpartikler end vores. Vi talte før om erfaringen af at gribe som en mulig grundpartikel i menneskelig forståelse. Andre arter har andre kroppe, sanser og måder at bevæge sig gennem verden på. Derfor kan deres tegn betyde på en måde, som vi ikke har adgang til.

Peter: Men i forlængelse af Per Aa. Brandt kunne en mulig betydning være slægten: Bevidstheden om, at der var nogen før én. Musikken bliver en måde at erfare, at ens eget liv indgår i et større tidsligt fællesskab.

Emil: Det svarer til en erfaring, jeg ofte har, når jeg lytter til klassisk musik. Vi har talt om Antonio Pappanos meget konkrete og kropslige billeder, men musikalsk betydning kan også opleves mere abstrakt. Man kan høre musikken som kulturens stemme eller næsten som forfædrene, der taler.

Når man hører en storartet opførelse af en symfoni af Ludwig van Beethoven, oplever man ikke kun de abstrakte tonestrukturer eller den konkrete opførelse. Man hører et destillat af mange generationers arbejde og erfaring.

Peter: Dermed vender vi også tilbage til værket som en historisk forsamling. Symfonien består ikke kun af det partitur, Beethoven efterlod sig.

Emil: Nej. Den rummer naturligvis komponistens handling, men også alt det, der gjorde denne handling mulig. Den rummer de former og genrer, som fandtes før Beethoven,

instrumenternes udvikling, musikernes teknikker og de fortolkningstraditioner, som siden har udfoldet værket.

Når en symfoni er blevet opført gennem omkring to hundrede år, bærer den denne historie med sig. Musikerne viderefører en viden, som ikke nødvendigvis kan formuleres udtømmende. Den ligger i klangen, fraseringen, timingen og hele den måde, orkestret handler på.

Peter: Opførelsen bliver dermed et sted, hvor tidligere generationers handlinger bliver nærværende. Forfædrenes stemme skal ikke nødvendigvis forstås mystisk. Den findes meget konkret i de overleverede materialer og praksisser.

Emil: Ja. Den findes også i instrumenterne. Tænk på violinen. Vi oplever måske dens klang som noget næsten naturligt, som om denne lyd altid har eksisteret. Men violinen er et kunstprodukt. Instrumentbyggere i blandt andet Cremona udviklede gennem håndværk en klang, som ikke fandtes i denne form før.

De skabte ikke kun en genstand. De skabte en lydlig mulighed, som komponister siden kunne skrive for, og som generationer af musikere har lært at artikulere stadig flere betydninger gennem.

Peter: Instrumentbyggerne bliver dermed også en del af værket og af den musikalske betydnings historie.

Emil: Ja. En opførelse af Beethoven samler komponister, instrumentbyggere, musikere, dirigenter, undervisere og fortolkningstraditioner. Hertil kommer koncertsalen, publikum og den aktuelle historiske situation. Det er netop derfor, assemblage-forestillingen giver mening. Værket er en samling af overleverede handlinger og materialer, som bliver virksomme igen i opførelsen.

Peter: Og lytteren hører måske denne historiske fylde uden at kunne udpege dens enkelte bestanddele. Man kan opleve, at noget større end den aktuelle opførelse taler gennem musikken.

Emil: Det er det, jeg mener med kulturens stemme. Det er ikke nødvendigvis en entydig kulturel identitet eller et bestemt budskab. Det er oplevelsen af, at mange menneskers arbejde, forestillinger og kropslige erfaringer er blevet fortættet i den lyd, vi hører nu.

En enkelt violintone kan rumme instrumentbyggerens håndværk, komponistens notation, musikerens livslange træning og flere århundreders forestillinger om sang og udtryk. Det hele træder frem i et flygtigt øjeblik, og så er tonen væk.

Peter: Musikken gør dermed ikke kun et enkelt fraværende menneske nærværende. Den kan gøre en hel slægt eller kulturhistorie nærværende.

Emil: Ja. Den bliver en måde, hvorpå de dødes handlinger fortsat kan virke blandt de levende. Når vi spiller og lytter, gentager vi ikke blot det, de gjorde. Vi føjer vores egen handling til overleveringen og giver den videre i en ny situation.

Peter: Så symboliseringen fører tilbage til den tanke, vi har fulgt gennem hele samtalen: Musikken betyder ikke ved at rumme et afgrænset budskab. Den skaber forbindelser mellem noget nærværende og noget fraværende, mellem den enkelte krop og en større historie.

Emil: Og måske er det derfor, musikken kan føles så betydningsfuld, selv når vi ikke kan forklare, hvad den siger. Vi hører ikke kun toner. Vi hører spor af menneskelige handlinger,

som rækker bagud gennem generationerne, og som bliver levende igen, fordi nogen spiller dem nu.

VI. TO VEJE GENNEM MUSIKKEN

En verden i hvert præludium

Emil: Hvis jeg skal føre alle disse spørgsmål tilbage til min egen kunstneriske praksis, tænker jeg på arbejdet med Chopins musik og især på nogle råd, jeg har fået af to af mine lærere, Fou Ts'ong og Liisa Pohjola.

Jeg spillede engang Chopins fjerde ballade for Fou Ts'ong. Han ville have mig til at spille friere og bruge mere rubato. Jeg indvendte, at mange professorer netop fremhæver Chopin som en klassicistisk komponist, der bør spilles enkelt og forholdsvis stramt.

Ifølge Horowitz skulle Pablo Casals have sagt til ham: Spil Chopin, som du spiller Mozart, og Mozart, som du spiller Chopin. Det er et vidunderligt råd, fordi det forsøger at korrigere to modsatte tendenser. Chopin må ikke blive for sentimental og amorf, mens Mozart heller ikke må blive kølig og mekanisk.

Peter: Hvad svarede Fou Ts'ong på din indvending?

Emil: Han sagde: *"There is the way of Toscanini, and there is the way of Furtwängler."* Og så tilføjede han med sin karakteristiske kinesiske accent: *"For me, Furtwängler is more interesting."*

Det var et meget Fou Ts'ongsk svar. I stedet for at fortælle mig præcis, hvad jeg skulle gøre i den konkrete passage, opstillede han to veje eller poler. Toscaninis vej stod for en mere stringent og strukturel tilgang, præget af klarhed, rytmisk præcision og beherskelse. Furtwänglers vej var friere, mere fleksibel og langt mere villig til at lade tempoet bevæge sig med musikkens følelsesmæssige forløb.

Peter: Han gav dig altså ikke en regel, men en modsætning, som du kunne orientere dig indenfor.

Emil: Ja. Det var næsten som et kinesisk billede på to kræfter, der må balanceres. Der findes en Toscaninisk og en Furtwänglersk mulighed, og fortolkeren må finde ud af, hvilken vej musikken kalder på.

Fou Ts'ong foretrak i dette tilfælde Furtwänglers vej. Han ville have mig til at gå længere ind i balladens følelsesmæssige verden og ikke være så bange for rubatoet. Men svaret betød ikke, at Toscaninis vej var forkert. Den repræsenterede en anden nødvendighed i musikken.

Peter: Det fører tilbage til spørgsmålet om, hvad fortolkeren skal gøre. Der findes ikke én teknik, som er rigtig i alle situationer. Nogle gange skal man gøre strukturen tydelig, andre gange må man følge den indre bevægelse mere frit.

Emil: Netop. Først langt senere forstod jeg, hvordan Fou Ts'ongs to veje kunne forbindes med noget, Liisa Pohjola sagde til mig.

Jeg spillede også Chopins præludier for hende. Hun sagde, at når man spiller så korte stykker, må man skabe en hel verden i hvert af dem. Man skal samle en stor rigdom af karakter og indhold i måske halvandet minut. Nogle af præludierne varer endda under et minut. I et stort værk er opgaven derimod at gøre strukturen klar.

Peter: Det er en meget præcis skelnen. I det korte stykke må man fortætte betydningen, mens man i det store værk må skabe overblik.

Emil: Ja. Det korte stykke kan ikke bære en lang udvikling, men det kan åbne et fuldstændigt univers. Et præludium kan være en tilstand, en karakter, et landskab eller en bestemt gestus. På meget kort tid skal det etableres så stærkt, at lytteren oplever at træde ind i en hel verden.

I et stort værk er problemet ofte det modsatte. Her findes allerede en overvældende mængde stof, og fortolkeren må hjælpe lytteren med at orientere sig. Hvis man forsøger at gøre hvert eneste øjeblik lige karakterfuldt og betydningsmættet, risikerer helheden at forsvinde.

Peter: Så i det store værk består fortolkningen måske i at skabe hierarki. Man må vise, hvad der er hovedforløb, overgang, tilbagekomst og kulmination.

Emil: Præcis. Derfor kunne man forbinde Pohjolas skelnen med Fou Ts'ongs to veje. Toscaninis vej kan være frugtbar i det store, komplekse værk, hvor strukturen må gøres klar. Furtwänglers vej kan komme til sin ret i de korte stykker, hvor man må vove at gøre hver karakter til en verden.

Det skal naturligvis ikke forstås som en universel lov. Toscanini kunne sikkert også skabe en verden i en kort frase, og Furtwängler kunne forme en stor struktur. Men som kunstnerisk arbejdsmodel er modsætningen produktiv.

Peter: Hvordan anvendte du den konkret i projektet?

Emil: Jeg brugte den i arbejdet med mine Chopin-indspilninger. I en stor og på visse måder vanskelig sonate kan man forsøge at følge Toscaninis vej: gøre formen tydelig, begrænse de lokale udsving og lade de enkelte begivenheder indgå i et større forløb.

I præludierne valgte jeg i højere grad Furtwänglers vej. Hvert præludium skulle have sin egen tid, sin egen kropslige karakter og sit eget rum. Jeg forsøgte ikke at gøre samlingen ensartet. Tværtimod skulle hvert stykke åbne en verden, som måske kun eksisterer i et minut, før den forsvinder igen.

Peter: Dermed bliver præludierne også en konkret afprøvning af tanken om, at verdener bliver til i lyd.

Emil: Ja. I et ganske kort stykke kan Chopin skabe en verden, som både er fuldstændig og flygtig. Den behøver ikke at fortælle en udfoldet historie. Den kan bestå af en enkelt bevægelse, en klanglig atmosfære eller en kropslig gestus, men alligevel opleves som et helt univers.

Fortolkerens opgave er at træde ind i dette univers og gøre det sanseligt. Tempo, timing, anslag, artikulation, dynamik og pedalisering bliver midler til at bestemme, hvilken slags verden der åbner sig.

Peter: Men hvordan undgår man, at det bliver vilkårligt? Hvis hvert præludium skal være sin egen verden, kunne man vel i princippet finde på hvad som helst.

Emil: Det er her, den anden vej stadig må være til stede. Selv i det korteste præludium må man høre strukturen. Karakteren skal vokse ud af tonernes faktiske relationer: harmonikken, rytmen, stemmeføringen og den form, Chopin har skrevet. Furtwänglers vej kan ikke undvære Toscaninis.

Og omvendt kan den klare struktur ikke stå alene. Hvis man blot udfører relationerne korrekt, risikerer præludiet at blive en miniaturemodel af en form uden et egentligt liv. Toscaninis vej har brug for Furtwänglers.

Peter: De to veje er altså ikke modsætninger, hvor man skal vælge den ene og forkaste den anden. De er forskellige kræfter i fortolkningen.

Emil: Ja. Måske kan man sige, at fortolkeren hele tiden bevæger sig mellem dem. På den ene side må man tydeliggøre værkets relationer og lade lytteren forstå, hvor musikken er på vej hen. På den anden side må man skabe en verden, der kun kan eksistere i denne opførelse og i dette øjeblik.

Det var det, Fou Ts'ong gjorde ved at opstille Toscanini og Furtwängler som to veje. Han gav mig ikke en fremgangsmåde, jeg blot kunne efterligne. Han gav mig et spændingsfelt, som jeg siden har kunnet tænke og arbejde indenfor.

Peter: Og Pohjola gjorde noget beslægtet ved at skelne mellem de korte og de store værker. Hun gav dig et billede, som kunne forme arbejdet længe efter selve undervisningen.

Emil: Netop. Hendes formulering om at skabe en verden i hvert præludium blev ikke bare en beskrivelse af Chopins musik. Den blev en konkret kunstnerisk strategi. Jeg begyndte at høre stykkerne anderledes og dermed også at handle anderledes ved klaveret.

Det viser måske noget grundlæggende om mesterlæren. Mesterens ord kan være sagt spontant i en undervisningstime, men de kan blive ved med at forme elevens musikalske virkelighed gennem et helt liv. Metaforen beskriver ikke kun det, der allerede findes i musikken. Den skaber et rum, som musikeren siden kan træde ind i og arbejde videre fra.

Shamanen og guruen

Peter: Der er en interessant forskel mellem de to lærere, sådan som du beskriver dem. Pohjola fremstår næsten som en shamanistisk mester, mens Fou Ts'ong snarere indtager guruens rolle.

Emil: Ja. Pohjola arbejdede ikke kun med det, man spillede, men med hele udøveren. Hun kunne gå ind i oplevelsen sammen med eleven, næsten som en behandler, der selv tager medicinen. Hun stillede sig ikke uden for erfaringen og forklarede den. Hun deltog i den.

Peter: Shamanen forsøger netop at befinde sig et sted, hvor modsætningen mellem lærer og elev, subjekt og objekt, ikke længere er så skarp. Hun siger: Jeg går sammen med dig ind i dette, og så er vi i det.

Emil: Fou Ts'ong var anderledes. Han kunne opstille en hel metafysik i en enkelt bemærkning: Toscaninis vej og Furtwänglers vej. Han gav mig to grundlæggende poler, som jeg siden kunne orientere mig imellem. På den måde var han mere som en guru.

Peter: Guruen går ikke nødvendigvis ind i erfaringen sammen med eleven. Han tilbyder en verdensorden eller en ontologi og siger: Sådan kan du forstå det landskab, du bevæger dig i.

Emil: Samtidig må man huske, at læreren også indtager en rolle. Måske var Fou Ts'ongs svar improviseret i øjeblikket. Han sad ikke nødvendigvis med en færdig teori om Toscanini og Furtwängler, som han havde ventet på at give videre til mig.

Peter: Men fordi udsagnet kommer fra mesteren, får det en særlig autoritet. Eleven kan bære det med sig gennem årtier og gradvis bygge en hel kunstnerisk virkelighed omkring det.

Emil: Det er den selvkritiske side af mesterlæren. Som underviser kan man fremsætte et billede spontant, måske fordi man forsøger at løse et konkret problem i en bestemt time. For eleven kan det blive en grundlæggende sandhed om musik.

Peter: Lærerens metafor beskriver dermed ikke blot det, eleven allerede gør. Den kan skabe den verden, eleven siden hører og handler indenfor.

Emil: Ja. Det gælder både shamanen og guruen. Den ene går ind i erfaringen sammen med eleven, mens den anden giver eleven et kort over verden. I begge tilfælde kan nogle få ord forandre, hvad musikeren hører, og hvad det bliver muligt at gøre ved instrumentet.

Hvorfor lave mere musik?

Peter: Da jeg studerede komposition, havde jeg i en kort periode Per Nørgård som lærer. Han sagde til mig, at man som komponist måtte overveje, hvorfor man skrev musik. Der findes jo allerede musik nok i verden, sagde han. Hvorfor lave mere?

Dengang havde hans ord naturligvis en enorm autoritet for mig. Jeg tænkte straks, at han havde fuldstændig ret: Hvis jeg skulle skrive et nyt værk, måtte det have en særlig begrundelse og tilføre verden noget, som ikke fandtes i forvejen.

Emil: Spørgsmålet forudsætter næsten, at den nye musik skal legitimere sin eksistens gennem sin originalitet.

Peter: Ja, og efterhånden er jeg blevet mindre sikker på, at det giver mening. Man kunne have stillet spørgsmålet på et hvilket som helst tidspunkt i menneskehedens historie: Der findes musik nok. Hvorfor lave mere? Hvis alle havde taget det bogstaveligt, ville den musik, vi nu betragter som nødvendig, aldrig være blevet skabt.

Måske drejer spørgsmålet sig derfor ikke om, hvorvidt verden mangler endnu et musikværk. Det afgørende er snarere, hvorfor jeg føler trang til at skrive det.

Emil: Og svaret behøver ikke være, at netop dette værk er radikalt nyt eller udfylder et tomrum i musikhistorien.

Peter: Nej. Jeg komponerer, fordi det er en måde at være med i verden på. Jeg forestiller mig nogle musikere, der skal gøre noget sammen, og gennem kompositionen kan jeg træde ind i denne fælles handling. Det nye værk retfærdiggøres ikke nødvendigvis af, at det aldrig tidligere er blevet hørt. Det bliver meningsfuldt, fordi nogen skaber, spiller og deler det.

Emil: Det gælder også udøveren, selv om vi oftest vender tilbage til musik, der allerede findes. Verden mangler ikke endnu en opførelse af en Beethoven-sonate eller et Chopin-præludium. Men værket bliver anderledes, hver gang nogen træder ind i det fra et nyt sted i livet og lader det møde en ny situation.

Peter: Dermed føjer opførelsen også noget til værkets historie. Gentagelsen er ikke bare en kopi.

Emil: Nej. Hvis værket er et knudepunkt af komponistens handling, partituret, instrumenterne, fortolkningstraditionen, udøverne og lytterne, bliver den nye opførelse en del af dets fortsatte eksistens. Man gentager værket, men man forandrer samtidig den forsamling af handlinger og erfaringer, som værket består af.

Peter: Det fører tilbage til Melvyn Braggs spørgsmål: *"Why could it not go on forever?"* Den enkelte musikalske begivenhed må holde op. Tonen forsvinder, stykket slutter, og musikerne forlader scenen. Men måske fortsætter musikken, fordi mennesker begynder igen.

Emil: Ja. At komponere og opføre kan forstås som et svar på, at musikken måtte standse. Vi kan ikke fastholde den enkelte opførelse, men vi kan åbne dens verden igen. Vi kan vende tilbage til værket, eller vi kan skrive noget nyt, som fører den musikalske praksis videre.

Peter: Så svaret på Per Nørgårds spørgsmål er måske ganske enkelt, at man laver mere musik, fordi man ønsker at deltage. Ikke nødvendigvis for at sætte et uudsletteligt, originalt aftryk på historien, men for at træde ind i en handling, som begyndte før én selv og kan fortsætte efter én.

Emil: Musikken gør de fraværende nærværende og lader tidligere generationers handlinger virke i nutiden. Når vi spiller eller komponerer, føjer vi vores egen stemme til denne overlevering. Vi gør det måske også i håbet om, at andre en dag vil tage den op og føre den videre.

Peter: Musikken standser, men den musikalske verden bliver ved med at kunne åbnes.

Emil: Og måske er det netop meningen bag tonerne. Meningen ligger ikke som et endeligt budskab, der én gang for alle kan afdækkes. Den bliver til, når nogen igen lytter, spiller, forestiller sig noget og handler. Derfor laver vi mere musik: fordi verden kan skabes på ny i lyd.