
Den østrigske musikteoretiker, Heinrich Schenker, er et ubeskrevet blad på musikkonservatorierne i Danmark, og man kan undre sig over, at hans teori aldrig har fundet vej til de bestående uddannelser. I forbindelse med projektet „Beethoven rekonstrueret“ har Thomas Solak bl.a. taget fat i spørgsmålet om, hvorvidt Schenkeranalyse kan bidrage positivt til den analysetradition, der findes på konservatorierne. I denne artikel prøver han at tegne et billede af, hvad navnlig Schenkers organicistiske tankegang og ideer betyder for den analytiske indfaldsvinkel og peger på nogle aspekter, hvor analyse og udøvelse har mulighed for at komme i dialog.

Schenkers organicisme som bidrag til konservatorietraditionens analyse

Beethovens klaversonate op. 101, A-dur

af Thomas Solak, docent i musikteoretiske fag

Gennem de seneste to år har jeg haft lejlighed til at opbygge et mere indgående kendskab til såkaldt Schenkeranalyse. Jeg er selv uddannet indenfor den analysetradition, som konservatorierne har båret og videreført, og som tæller navne som Finn Høffding, Poul Hamburger, Knud Jeppesen, Jørgen Jersild, Svend Westergaard, Yngve Tredre m.fl. Sidstnævnte var min primære lærer tilbage i 1980'erne og begyndelsen af 1990'erne. Men først efter mine studier blev jeg opmærksom på Heinrich Schenkers (1868-1935) teori, og lige siden har jeg undret mig over, at jeg ikke tidligere var kommet i nærheden af denne. Og når jeg efterfølgende lejlighedsvis i mit eget virke på konservatoriet søgte i mine forgængeres meritter for at se, om Schenker ikke bare en enkelt gang havde sat et aftryk, kiggede jeg konsekvent ud i et gabende ingenting. Min undren var fra begyndelsen forstærket af det forhold, at analyseformen formidler sig gennem den såkaldte *graf*, som med sin anvendelse af en form for nodesprog syntes at være umiddelbart læsbar for musikere – og hvorfor så ikke også et nærliggende redskab i fortolkningsarbejdet? Der er sikkert mange grunde til, at det forholder sig, som det gør, og det er også i dag muligt at finde flere kvalificerede bud på forklaringer: Thomas Jul Kirkegaard-Larsen beskæftiger sig i sin afhandling „Analytical Practises in Western Music Theory“¹ bl.a. med Schenkerteoriens europæiske receptionshistorie, og i skrivende stund er vi nogle, som ser frem til udgivelsen af Svend Hvidtfelt Niensens monografi om dansk musikteoris historie², hvor man helt afgjort vil kunne danne sig et overblik, som også inkluderer Schenkerteori. For mit eget vedkommende blev anledningen til endeligt at tage fat på det korpus af værktøjer, som Schenkeranalysen tilbyder, og den tankegang, der ligger til grund, KUV-projektet „Beethoven Rekonstrueret“³, som har haft til formål at undersøge, hvordan analysen netop kunne bruges i fortolknings- og performancesammenhæng. Sammen med pianisten Emil Gryesten har jeg med Beethovens sene klaversonater som omdrejningspunkt været optaget af dels at lære at beherske disse værktøjer nogenlunde sikkert, dels af hvordan de kan være i dialog med udøveren, når denne skal omsætte analytiske erkendelser til klingende musik. Som bekendt er Beethovens sene klaversonater ikke det enkleste objekt, man kan vælge til en sådan undersøgelse, og valget repræsenterer også et af projektets i udgangspunktet bevidste „benspænd“. Jeg går for nærværende ikke længere ind i en beskrivelse af projektet som sådan, men straks videre til musikken, som jeg har udvalgt som genstand for denne artikel.

Og det drejer sig om den første af de fem sene sonater, måske den mest „fredelige“ af dem, nemlig A-dursonaten, op. 101 fra 1816. Her finder vi de ypperste frugter af musikkens evolutionshistorie fra omkring dette århundredeskifte, og der strømmer fra klaveret – i modsætning til fra flere af de øvrige sonater – en fornemmelse af helhed, balance og ukomplicerethed. Læser man Schenker selv⁴ (en mere komplet, pædagogisk indføring i analysemetoden må man nemlig søge andetsteds⁵), synes en organicistisk kunstopfattelse at være udgangspunkt for hans teori. Altså en opfattelse, der hævder, at et værk er en helhed, og at værket er mere end blot summen af dets dele. Helheden og delene er hinandens gensidige forudsætninger, og delene kan kun forstås i forhold til deres funktion i helheden. Delene skabes af en musikalsk „materie“, som består af melodiske, harmoniske og rytmiske gestalter, blot for at præcisere, at det ikke er noget andet og mere abstrakt eller uhåndgribeligt, der i sidste ende konstituerer organismen. Man må altså begynde med at tage alt materiale alvorligt, og analysen baserer sig således i første omgang på at forstå delenes relation til hinanden og helheden. Den organicistiske ide rummer desuden i Schenkers billede et credo, nemlig at der bagved ethvert godt musikværk findes et fælles materiale, som delene refererer til. Dette gælder på flere niveauer, hvilket jeg senere vender tilbage til.

Nu først nogle nedslag i sonaten, som illustrerer, hvad man i musikalsk sammenhæng kan forstå ved organicisme, først på det melodiske plan:

I første sats begynder overstemmen med en melodisk, stigende linje, der udgøres af fire sammenhængende toner, før mønstret brydes – en såkaldt tetrakord:

Eks. 1

Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung
Allegretto, ma non troppo

Anden takt fuldender frasen, men introducerer samtidigt sin egen problematik, som jeg også vender tilbage til. Der er for så vidt ikke noget nyt i tetrakorden, som har været anvendt utallige gange før og siden 1816. Det interessante er, hvordan den bliver udfoldet i *netop dette værk* – hvordan den som materiale er med til at skabe enhed, der kan sammenbinde delene og strække oplevelsen tidsmæssigt. Og den første videreudvikling kommer allerede i t. 3, hvor ideen vendes om, så linjen bliver faldende, indtil den brydes:

Eks. 2

I det efterfølgende vil man høre, hvordan tetrakorden er genstand for både forkortelse og navnlig forlængelse som her i t. 7-8

Eks. 3

Example 3 shows a musical score for measures 7 and 8. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 7 starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5. The bass clef has a bass line starting on G2, moving up to A2, B2, and C3. A bracket above the treble clef indicates a first ending, with the instruction 'a tempo' and 't.c.' (tutti). A bracket below the bass clef indicates a second ending, with the instruction 'cresc.' (crescendo). The second ending starts on measure 8, where the treble clef has a chord of G4, A4, B4, and C5, and the bass clef has a chord of G2, A2, B2, and C3. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present in measure 8.

Eller en bearbejdelse, hvor den sidste tone er altereret og oktaveret ned, hvilket skaber et bedårende epilogramotiv:

Eks. 4

Example 4 shows a musical score for measures 16, 17, and 18. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 16 has a treble clef with a whole note chord of G4, A4, B4, and C5, and a bass clef with a whole note chord of G2, A2, B2, and C3. Measure 17 has a treble clef with a whole note chord of G4, A4, B4, and C5, and a bass clef with a whole note chord of G2, A2, B2, and C3. Measure 18 has a treble clef with a whole note chord of G4, A4, B4, and C5, and a bass clef with a whole note chord of G2, A2, B2, and C3.

hvilket igen, indledt af en forlængelse, giver codalt materiale til hele første sats:

Eks. 5

Example 5 shows a musical score for measures 88, 89, and 90. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 88 has a treble clef with a whole note chord of G4, A4, B4, and C5, and a bass clef with a whole note chord of G2, A2, B2, and C3. Measure 89 has a treble clef with a whole note chord of G4, A4, B4, and C5, and a bass clef with a whole note chord of G2, A2, B2, and C3. Measure 90 has a treble clef with a whole note chord of G4, A4, B4, and C5, and a bass clef with a whole note chord of G2, A2, B2, and C3. A dynamic marking 'dim.' (diminuendo) is present in measure 89.

Meget andet materiale i satsen kan på et detaljeniveau henføres til tetrakorden helt frem til slutningen, hvor den udgør den stigende linje højt i melodistemmen, nu fra femte til første meloditrin.

Her – såvel som mange andre steder i den Schenkerianske analyseproces – har jeg bemærket, hvordan indfaldsvinklen og den „lyttemæssige indstilling“ må stamme fra en ældre tradition, som er fællesgods med den, jeg selv er opdraget efter. Et langt stykke af vejen føles det ganske trygt og vant at følge iagttagelser af den type, som Schenker og hans efterfølgere gør sig, og som jeg har vist eksempler på ovenfor. I forlængelse heraf og med netop den sene Beethoven som komponisten bag vores analyseobjekt er det heller ikke overraskende, at de følgende satser ser ud til for en del at viderebygge det samme materiale. Så for at nærme os et mere strukturelt niveau: lad se på, hvordan dette udfolder sig:

I anden sats, som er en march – karakterskiftet fra første sats er markant med den nu punkterede rytme – findes et ikonisk motto, ikke i begyndelsen, men som eftersætning til denne. Det er dette motiv, som formalt holder satsen sammen ved at vende tilbage og få den på sporet igen, hver gang den er ved at løbe løbsk:

Eks. 6

Musical score for Example 6, showing a piano and forte section. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The piano part starts with a forte (*fp*) dynamic and includes a trill-like figure in the right hand. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The section ends with a trill-like figure in the right hand.

Bemærk, at det, der melodisk bærer motivet igennem, er tetrakorden fra første sats nedadvendt:

Eks. 7 (sammenlign med eks. 6)

Musical score for Example 7, showing a piano and piano-piano section. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The piano part starts with a forte (*fp*) dynamic and includes a trill-like figure in the right hand. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The section ends with a trill-like figure in the right hand. A trill-like figure in the right hand is marked *t.c.* and *pp*.

Udover den punkterede rytme bringer satsen også nyt på andre måder, bl.a. faldende kromatik i mere udstrakt grad:

Eks. 8

Musical score for Example 8, showing a crescendo and piano section. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The piano part starts with a crescendo (*cresc.*) dynamic and includes a trill-like figure in the right hand. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The section ends with a trill-like figure in the right hand. A trill-like figure in the right hand is marked *p*.

hvilket faktisk stammer fra sonatens begyndelse, tenorstemmen:

Eks. 9

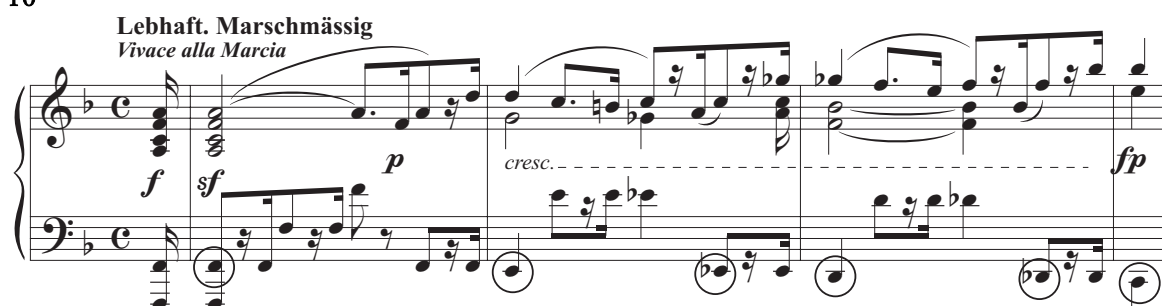
Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung
Allegretto, ma non troppo



Eller som det udfolder sig i baslinjen i marchens begyndelse:

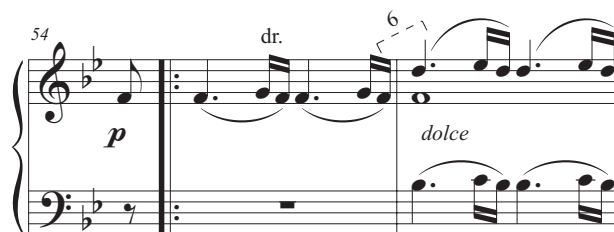
Eks. 10

Lebhaft. Marschmässig
Vivace alla Marcia



Bemærk, at denne kromatik blot er en udfyldning af tetrakorden f-c. Marchens trio byder på nye, små bestanddele, nemlig en drejeide som forlænget optakt til en helt ny, melodisk bestanddel, det opadvendte sekstspring, som i den grad sætter belysning på tonen d. Tetrakorden er stadig vævet ind i den melodiske udfoldelse, og trioen introducerer i øvrigt et kanonprincip som udbygning af det imitatoriske tilsnit, der er tiltagende gennem marchen forinden.

Eks. 11



Tredje sats, som måske knapt virker som en sats, men nærmere et kontemplativt moment før finalen, opsamler i forlængelse af denne habitus nogle hovedtræk fra de foregående to satses:

Indledningsvis er melodien begyndelse et moltransponeret citat af trioens udbyggede drejeide (til dobbeltslag) efterfulgt af det opadvendte sekstspring:

Eks. 12

Langsam und sehnsuchtvoll
Adagio, ma non troppo, con affetto

Mit einer Saite
Sul una corda

dr. 3

dr.

6

fs.

eg.

Men understøttelsen i bassen er også interessant, da den ganske enkelt er struktureret som melodibegyndelsen i første sats.

Næste sætning bringer konturerne af forsætningen fra anden sats:

Eks. 13

5

Dette afslører sig tydeligere, hvis man pakker den ind i melodikken fra marchen og som eksperiment lader den efterfølge af eftersætningen, det ikoniske motto:

Eks. 14 (sml. med eksempel 10)

5

Her høres den kromatisk faldende linje igen tydeligt i bassen, et princip, der siden udtrykkes akkordisk i et drømmeagtigt frit fald mod slutningen:

Eks. 15

Og slutningen lidt længere fremme kunne harmonisk set føre direkte til fjerdesatsens begyndelse, men Beethoven uddyber en interessant sammenhæng for os forinden:

Han citerer nu sonatens begyndelse nodetro, og faktisk er dette nok primært harmonisk begrundet, hvilket jeg vender tilbage til, men hørt med de melodiske ører, vi fokuserer med lige nu, bliver vi meget pædagogisk mindet om tetrakorden fra første sats, som med eksakt samme toner i retrograd omstilling er skelettet bag forsætningen af fjerdesatsens hovedtema, som følger kort tid efter:

Eks. 16

Zeitmaß des ersten Stückes
Tempo del primo pezzo: tutte il Cembalo, ma piano
 Alle Saiten

Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit
Allegro

Dette temas melodiske overflade er i øvrigt bygget af tetrakorder, nu diminueret til 16. dele. Sidetemaet tager afsæt i den punkterede rytme, som dermed vender tilbage fra anden sats:

Eks. 17

Og anden gang udsat i en kadence, som rummer den faldende tetrakord:

Eks. 18

Og en sidste bearbejdning af tetrakordens struktur skal nævnes; den sekvenserede stigende anbringelse af hovedtemaets sektendedelsfigur som hoveddelens epilog:

Eks. 19

Gennemførelsdelen af fjerde sats er en fuga – den ultimative sublimering af imitations- og kanonprincip fra anden sats – som på sin helt egen måde udfolder hovedtemaideen som subjekt.

Ovenstående tjener som redegørelse for en del af værkets organicistiske tilsnit, i hvert fald, hvis man som Schenker tror på, at materialet og dets relationer er det, der konstituerer organismen. Og man ville i konservatorietraditionens analyseform indledningsvis gøre nogle tilsvarende iagttagelser. Det gælder for så vidt også det følgende, hvis vi går et skridt videre, for de motiviske sammenhænge udpeger jo centrale steder i helheden, som i sidste ende er med til at skabe arkitekturen bag storformen. For Schenker sker dette dog først, når det melodiske understøttes harmonisk, som jeg antydningvist var inde på tidligere. Så lad os som det næste se på nogle af værkets karakteristika i den henseende.

I perspektiv af den enkelte sats er der som før antydnet intet særligt kompliceret på færde. Hver sats har sit logiske, harmoniske forløb – i Schenkers terminologi; hver sin *ursats*, som rummer satsens forløb og *udkomponering* af dens toneart. Som eksempel her fjerde sats, som kunne fortolkes som følger:

Eks. 20

Satsen begynder med melodisk startenergi, *kopftön*, omkring tredje meloditrin (3̄) og arbejder sig trinvist nedefter – det som Schenker kalder *urlinje*. Det ultimative mål for denne linje er første meloditrin, og det nås først, når der har været et mellemliggende arbejde (subdominanten i t. 269) og når første bastrin (I) understøtter det i t. 270. Som det ofte er tilfældet med sonatesatsformen, er urlinjen brudt, således, at den ikke blot forløber 3̄-2̄-1̄, men afbrydes for at reprisen kan fuldende arbejdet, altså 3̄-2̄ " 3̄-2̄-1̄ (hvor " repræsenterer afbrydelsen). Dette understøttes af den såkaldte *basbrydning*, som er en rejse fra I til V, og som gennem det mellemliggende arbejde, jeg lige nævnte, siden vender tilbage til I for at understøtte første meloditrin, 1̄. Gennemføringsdelen er i det store perspektiv en art molfarvet ekko af ekspositionens bevægelse (jeg indlader mig ikke på en indføring i hverken analyseredskaber eller notation, men opfordrer læseren til selv at opsøge denne⁵, og jeg vover altså her blot at referere meget overordnet til grafen ovenfor). Og nu er jeg så i nærheden af det, jeg tidligere nævnte, nemlig at Schenker går nogle skridt videre end traditionel harmonisk analyse. Den organicistiske aforisme betyder nemlig også, at hvad der foregår på et detaljeniveau også kan udspille sig på et mere overordnet niveau og omvendt. Ursatsen, som er summen af urlinjen og basbrydningen, og som grafen ovenfor angiver, er allerede et eksempel på dette. Spiller man den (hvilket egentlig ikke er meningen), lyder det som en art udvidet kadence, som vi lige så godt kunne have fundet et sted i musikkens her og nu. Men „satsen“ udgør ifølge Schenker musikkens *baggrund*, det, der i bund og grund er den dybere sammenhæng, og som kan fornemmes som sådan. Det, som forståelsesmæssigt er virkelig kompliceret er, at Schenker utvetydigt siger, at baggrunden i skabelsesprocessen er der først. *Mellemgrunden* (forskellige lag mellem afsnits og formledsniveau) og forgrunden (musikkens umiddelbare, klingende overflade her og nu) er forskellige grader af *udkomponering* af denne baggrund.

De øvrige satser har tilsvarende hver deres *ursats*, som forløber nogenlunde, som man kunne vente – som nævnt: Der er intet særligt kompliceret på færde her. Jeg vil derfor i denne sammenhæng ile videre til det cykliske, altså: Hvordan hænger satserne sammen som ét forløb? For, som vi har set, har det tydeligvis været Beethovens ide at sonaten ikke bare skulle være fire forskellige satser. Der er gennemgående, bærende materiale, og satsinddelingen fornemmes mest ved karakterskift og de initierende tonearter ved hvers begyndelse. Og det forjættende for en musikteoretiker er jo, at Schenkeranalysen her hævder at kunne forholde sig til ikke bare hele satser, men også cykliske forløb. Så tænk, hvis grafen ovenfor ikke blot kan formidle en analyse i satsens perspektiv, men at mere overordnede dele af den kan indgå i en graf, der forklarer om sonaten som helhed. Så vil der for alvor være noget at komme efter for en udøver.

Inden jeg kommer til dette cykliske perspektiv, vil jeg kort vende tilbage til den problematik, jeg nævnte i forbindelse med fuldendelsen af indledningsfrasen fra første sats: Dominantseptimakkorden, der bærer frasen, lader så at sige septimen blive „hængende i luften“ uden umiddelbar opløsning:

Eks. 21

Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung
Allegretto, ma non troppo

Kun antydningvist får vi i samme oktav det ventede cis i t. 4, idet dette passerer som et led i det lokale kvartsektforudhold, og således ikke forløsende i forhold til udsagnet i t. 1-2. Næste frasebegyndelse, som er identisk med den første, opløser nu septimen d melodisk, men harmonisk iklædt en bikadence og i øvrigt uden bekræftelse: Man mærker straks efter, at musikken allerede er på vej mod E-dur, sidedelens toneart.

Eks. 22

Denne toneart har været mere end antydet fra begyndelsen, hvor der bl.a. af de grunde, jeg her nævner, mangler en klar fornemmelse af hovedtoneart. Spørgsmålet om, hvornår septimen d i t. 2 endeligt opløses, står for mig ubesvaret hen til langt senere i værket.

Hovedtoneartens nedtoning i sonatens begyndelse får også i Schenkerforstand betydning for forståelsen af ursatsen bag første sats. Dennes begyndelse kommer nemlig til at mangle en klar understøttelse af I (A-durgrundakkord), og det, der kommer tættest på, er situationen i t. 4 (se eks. 21), hvor meloditrinet e forstærket af nabotonen fis i form af et forslag, understøttes af en A-dursekstakkord.

Lytter man til hele første sats med udgangspunkt i denne, svagt understøttede kopfton 5̂, vil man kunne mærke klangen af e prolongeret så at sige hele vejen igennem. Schenker opregner jo tre typer af ursats: 3-2-1̂, som ovenfor omtalt i forbindelse med fjerde sats, her 5̂-4̂-3̂-2̂-1̂, og endelig den mere teoretiske 8-7-6-5̂-4̂-3̂-2̂-1̂. Urlinjen, som i denne betragtning forventes at bringe energien af 5̂ (femte meloditrin) trinvist nedefter, findes kun parentetisk, således at der altid er en „dækning“, der fortsat antyder e ovenover. Dette understreges så sent som i slutningen af første sats

Eks. 23

og efterlader lytteoplevelsen åben og vakt. I det cykliske perspektiv kan første sats derfor udtrykkes noget i retning af:

Eks. 24

Med anden sats bevæger vi os toneartsmæssigt fra A-dur til den lave undermediant, F-dur. Ikke langt efter begyndelsen flirtes der dog igen med hovedtonearten (understøttende e), men den overordnede retning er b-tonarterne, og A-dur fører ikke overraskende til d-mol på vej videre:

Eks. 25

Alterationen af a og d til hhv. as og des fører tilbage til F-durs dominantfunktion, hvorover mottoet, som vi tidligere så på, vender tilbage. På satsniveau er der tale om en 3-2-1-struktur, men i det store perspektiv kan F-durs udkomponering forstås som en prolongering af tonen f; nabo til hovedtoneartens 5:

Eks. 26a

Trioen belyser nu „det forladte d“ fra første sats, og understøtter det konsonerende som 3 i tonearten Bb-dur:

Eks 26b

Hele anden sats forholder sig altså til den cykliske ursats' 5 som dels nabotone (altså i realiteten prolongerende), dels som understøttelse af 4.

Eks. 27

Tredje sats – eller mellemspillet før finalen, om man vil – var jo motivisk en opsummering af tre tidligere ideer, og rummer harmonisk samme funktion, blot som et ekko i a-mol (hvilket vi jo også finder i gennemføringsdelen af fjerde sats). Begrebet *prolongering*, som spiller en væsentlig rolle i Schenkers univers, giver god mening her, hvor der overordnet ikke sker meget andet end en tilbagevenden til kopftone, der så hersker i to belysninger: a-mol og lidt senere C-dur, som danner mediantisk modpol til den tidligere F-dur fra anden sats, altså nu *over* hovedtonearten A-dur. Satsen ender på den fælles dominantakkord for a-mol og A-dur, men i en tilsvarende skikkelse som hovedtonearten antog i sonatens begyndelse, her kun antydning som dominant, da arpeggioerne insisterer på dis:

Eks. 28

19 *cresc.* *p* *non presto* 5 5 5 5 *Nach und nach mehrere Saiten (poco a poco tutte le corde)* *cresc.* *leg.* *

Og her er det svært ikke at associere til det dissonerende d fra første sats' begyndelse, for det vender naturligvis tilbage, når Beethoven nu citerer denne, og oven i købet med samme vage eller manglende opløsning, hvorefter det umiddelbart forlades (se eks. 21). Det genoptages dog i den cadenza-lignende videreførelse, og accentueres oven i købet med en fermateret trille. Men på drillende vis føres det kromatisk op til dis, idet trillerne fortsætter, og vi forholdes atter engang det cis, vi venter:

Eks. 29

27 *stringendo* *cresc.* *f* *Presto* *p* *cresc.* *f* *Allegro* *Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*

Virkingen er tilsvarende stor og dobbeltsidet, når fjerde sats her sætter i gang, netop med cis som kopfton, videreførende den globale urlinje til 3, altså den længe ventede opløsningstone, nu fuldt understøttet af A-dur som grundakkord. Med dette greb bindes der en sløjfe mellem første og sidste sats, inkluderende alt det, der ligger imellem, og det taler med ind i det enhedspræg i materialet, jeg delvist har gjort rede for tidligere.

Den samlede baggrundsgraf for sonaten kunne i denne fortolkning se således ud:

Eks. 30

5 4 3 2 1 I II Trio (II) III (I) IV int. V I

Den kan give næring til arbejdet med den cykliske form i fortolkningen og i sidste ende udførelse af sonaten. Og selvom formålet med denne artikel ikke er at gå videre ind i udøvelsesaspektet, var det alligevel mit udgangspunkt engang for længe siden, at Schenkergrafen vel *måtte* kunne bruges til et eller andet i den henseende. Hvis der er noget om snakken, har man her et værktøj, der kan operere på alle niveauer fra musikkens klingende forgrund til

værkets cyklisk baggrund (for nu at nævne dem i den rækkefølge, som er mest forståelig for os). Og jo mere vi bevæger os væk fra musikkens forgrund, des mere lader andre harmoniske analyseprincipper tilbage at ønske, ligesom vores traditionelle formlære primært interesserer sig for leddeling og betegning og ikke har så meget at sige, når det kommer til det procesorienterede og cykliske. Schenkeranalysen hævder at være i stand til at samle en forståelse eller fortolkning af alle de materialemæssige fakta, som vore analysetraditioners fællesgods kan opregne, uanset hvilken ramme, man har brug for at sætte: Motiv, frase, sætning, formled, del, sats eller cyklus.

På vejen dertil er der nogle kameler at sluge. Som udgangspunkt er man nødt til at acceptere aforismerne omkring det organicistiske og ursatsen som baggrund. Undervejs er en af vanskelighederne at begribe, hvordan lokale harmoniske fænomener, som beskrives med grafens forskellige værktøjer, kan stå side om side med en mellemgrund, hvor samme værktøjer også beskriver harmoniske sammenhænge over længere stræk, og endeligt at baggrundssammenhænge, som jeg ovenfor har forsøgt at eksemplificere, også refererer til samme harmoniske logik: Man skal vænne sig til at arbejde i et kontinuum af reduktionsniveauer (hvilket måske ikke er så fremmed for udøverens virkelighed). Forståelsen af satsteknik og iagttagelser forbundet hermed (forskellige prolongeringsteknikker) er som antydnet egentlig ikke langt fra konservatorietraditionens, men det kræver en del arbejde og forsøg at blive fortrolig med brugen af dem i den videre proces at arbejde sig frem til en Schenkergraf. Måske er den mest udbredte anke, jeg har mødt fra den også ret udbredte skare af skeptikere, spørgsmålet om, hvorvidt denne „ret svære“ analyseform er anstrengelserne værd. Heinrich Schenker skriver faktisk selv om dette: „[...] I den forstand nedsætter min undervisning i modsætning til de mere hastige metoder det læringsmæssige tempo, ikke alene til styrkelse af ægte erkendelse, men også til højnelse af moralen for kunstnerisk aktivitet helt generelt. Det er på høje tid at ophøre med at udbyde musikundervisning som komprimerede kurser i lighed med, hvordan der undervises i sprog indenfor handelssektoren.“⁶

Det er naturligvis ikke muligt at føre egentligt bevis for, at Schenkerteorien har ret i sine betragtninger. Men vil man undersøge, om den kan skabe resonans i eget musikervirke, må man forsøge at overkomme disse anstrengelser, og i første omgang sige *ja* til den. Det er min foreløbige overbevisning, at først derefter vil man kunne tage endeligt stilling, og måske er det primære udbytte af analysen, at der under udarbejdelsen formuleres så mange spørgsmål, som et eller andet sted må besvares, inden man kan komme videre med musikkens fortolkning og fremførelse. Musikteorien og analysen er musikeruddannelsens „hvorfor“, og Schenkeranalyse formår at stille virkeligt mange spørgsmål. At den kan forholde sig til større afsnit, satser eller cykliske forløb, og dermed pege på sammenhænge i et større perspektiv, styrker samspillet med musikerens evne til såkaldt *Fernhören*, altså det at kunne forstå og opleve sammenhænge, som finder sted over større tidsafstande; at man siden i udøvelsen f.eks. klangligt, dynamisk og tempomæssigt kan forbinde elementer med hinanden, som er adskilt af tid og andet stof. Og hvor denne egenskab for mig både har været det mest interessante og særegne aspekt af analyseformen og samtidigt det, der gav anledning til størst indledende skepsis, synes jeg indtil videre, at mine anstrengelser har båret frugt. Det analysearbejde, der har været nødvendigt for at besvare spørgsmålene, har blandt andet bidraget til en anden mulig forståelse af A-dursonaten op. 101 som en helhed – som en organisme.

¹ Thomas Jul Kirkegaard-Larsen: *Analytical Practices in Western Music Theory*, PhD Dissertation, Aarhus University 2020.

² Forventes at udkomme på forlaget Multivers, København.

³ KUV-projekt støttet af Kulturministeriets pulje til kunstnerisk udviklingsvirksomhed, DKDM 2021-23.

⁴ Heinrich Schenker: *Der freie Satz*, 2. udgave v/ Oswald Jonas, Universal Edition, Wien 1956.

⁵ Et godt bud er Allen Cadwallader & David Gagné: *Analysis of Tonal Music – A Schenkerian Approach*, 3. udgave, Oxford University Press 2011.

⁶ Heinrich Schenker: *Der freie Satz*, 2. udgave v/ Oswald Jonas, Universal Edition, Wien 1956, forordet, min oversættelse.