

Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag

Bidrag til en musikalsk fænomenologi

Lars Bisgaard

Til Per Nørgård

Indledning

En opfattelse af den vestlige verdens musik som et i sit væsen primært hierarkisk fænomen har i stigende grad vundet udbredelse i Danmark i løbet af de seneste godt 15 år. Dette skyldes først og fremmest Per Nørgårds kompositoriske og teoretisk-filosofiske virksomhed i nævnte tidsrum, for hvilken der tidligere er gjort omfattende rede, dels af ham selv, dels af adskillige andre. Blandt de talrige større og mindre skrifter om Nørgårds musik og musikalske tænkning, der hidtil har set dagens lys, skal her blot henvises til Erling Kullbergs overskuelige og trods sin oversigtsmæssige karakter udtømmende artikel om denne musiks kompositionstekniske aspekter, "Den Hierarkiske Musik", som står at læse i Per Nørgård-antologien fra 1982, der blev udgivet i anledning af komponistens 50-årsdag, og i hvilken man i øvrigt kan finde en udtømmende bibliografi op til dette tidspunkt. Da den teoretiske baggrund for Per Nørgårds musik således allerede foreligger velbelyst, skal vi i nærværende sammenhæng derfor kun beskæftige os hermed i det omfang, dette skønnes nødvendigt for forståelsen af de her fremsatte betragtninger. I denne forbindelse vil navnlig de mere filosofiske og esoterisk-symbolske aspekter af Nørgårds teoridannelse have vor interesse.

Som alle, der blot perifert har beskæftiget sig med Per Nørgårds musik efter 1968, vil vide, er denne i hvert fald indtil ca. 1980 næsten udelukkende baseret på melodiske, rytmiske og klanglige uendelighedssystemer — "uendelighedsrækken", det gyldne snits proportion samt over- og undertonerækken — hvis grundlæggende fællestræk er *den hierarkiske harmoni*, dvs. en lovbunden overensstemmelse, der ytrer sig på mange tidsmæssige og rumlige planer samtidig, og som også karakteriserer de tre parametres indbyrdes samspil. Alt dette er som sagt udførligt behandlet andetsteds og skal derfor ikke gøres til genstand for nærmere omtale her.

Som en konsekvens af navnlig uendelighedsrækkens hierarkiske natur udviser Per Nørgårds værker baseret på længere sammenhængende udsnit heraf tillige en hierarkisk struktur i det *formale*, tydeligst vel i den ensatsede 2. symfoni fra 1970, omend det hierarkiske formaspekt her såvel som i andre tilfælde er intimt forbundet med eller måske endda ligefrem viger for et

cyklisk formaspekt, der må siges at være et fundamentalt træk ved Nørgårds værkbegreb fra disse år generelt.

I "Hierarkisk genesis" påviser Per Nørgård på grundlag af nogle få, minutiøst gennemarbejdede eksempler, at det er muligt at anskue den klassiske europæiske musik som helhed ud fra en hierarkisk synsvinkel og derved nå til en alternativ opfattelse/oplevelse heraf ("musik som et interfererende bølgehav"). Det er i forlængelse af denne tankegang, at nærværende fremstilling søger at beskrive en særlig måde at opleve musik hierarkisk på, der nok er udsprunget af forfatterens mangeårige beskæftigelse med Nørgårds værker og musikalske teorier, som den på visse essentielle punkter er nært knyttet til, men som desuagtet lader sig anvende også uden et nærmere kendskab hertil.

Den i det følgende præsenterede analysemetode eller analytiske model, som danner grundlaget for de sidenhen anstillede hermeneutiske betragtninger, er netop baseret på en rent formal lovmæssighed i musikken, der forener det hierarkiske aspekt med det cykliske, og som i lighed med Per Nørgårds kompositionstekniske systemer desuden opviser nogle tankevækkende sammenhænge med en række vidt forskellige extra-musikalske områder af dels grundvidenskabelig, dels spirituel-religiøs art, først og fremmest biologi, dybdepsykologi og astrologisk symbolik. Det er disse berøringsflader mellem musikken og andre dele af den menneskelige erfaringsverden, der er denne fremstillings egentlige hovedemne.

Det må imidlertid straks pointeres, at selvom den beskrevne cyklisk-hierarkiske formdynamik kan genfindes i musik af vidt forskellig udstrækning og stilistisk observans fra forskellige epoker, kan den naturligvis ikke uden videre tilkendes almengyldig karakter. Den foreliggende studie repræsenterer en arbejdshypotese, hvis gyldighedsområde først vil kunne defineres nærmere efter særdeles omfattende undersøgelser. Sandsynligvis vil dette endda aldrig kunne lade sig gøre i fuldt omfang. Hvad den analytiske models mere esoteriske aspekter angår, lader disse sig ifølge sagens natur næppe nogensinde objektivt verificere — eller falsificere — endegyldigt. Hvilket efter vor opfattelse bestemt ikke er ensbetydende med, at de hellere burde lades ude af betragtning. Den omtalte model fremstår under alle omstændigheder som resultatet af et minutiøst studium af selve nodebilledet samt af de lydindtryk, der opstår ved realisationen heraf, men analysemetodens egentlige formål er som angivet i dette skrifts titel forsøget på en tolkning af det hørte. En sådan må nødvendigvis være af rent subjektiv art samt have intuitiv-spekulativ karakter, m.a.o. udspringe af en meditativ fordybelse i det givne musikværk, og vore undersøgelser kan lidt forenklet udtrykt siges at være forløbet i overensstemmelse med følgende erkendelsesteoretiske formel:

observation $\Rightarrow$ kontemplation

Denne dynamiske vekselvirkning imellem objektiv betragtning og subjektiv

spekulation er efter vor opfattelse den eneste virkelig farbare vej fremad, når det gælder om at vinde ny indsigt i forlængst udforskede og kortlagte områder af vort musikhistoriske univers og nå til en dybere forståelse i betydningen personligt oplevet erfaring af de eviggyldige sandheder og alment menneskelige budskaber, der er nedlagt i vor musikkulturs velkendte og højtskattede mesterværker.

Et forsøg på at fastslå den pågældende analysemetodes gyldighedsområde er dog under alle omstændigheder mere, end én person kan overkomme, og det er derfor vort håb, at den følgende redegørelse må anspore nogle til at foretage selvstudier efter de heri beskrevne retningslinier, således at et samlet overblik over metodens anvendelighed måske engang i fremtiden kan aftegne sig. Dette er imidlertid ret besat af underordnet betydning i samme øjeblik, metoden er i stand til at udsige noget væsentligt nyt om blot ét enkelt musikværk. Hvorvidt dette rent faktisk er tilfældet overlades hermed til læserens dom.

De her præsenterede analyser og hermeneutiske tolkningsforsøg prætenderer naturligvis heller ikke at udsige sandheden om de pågældende musikværker, men skal blot opfattes som endnu en vej ind i et i princippet udtømmeligt felt af mulige oplevelseskategorier. Det er således på ingen måde vor hensigt at søge spørgsmålet "Quid est musica?" besvaret. Når det kommer til stykket, vil musik altid forblive et mysterium ligesom livet selv, men det vil måske engang i fremtiden blive muligt at udsige en lille smule mere lidt mere præcist om sammenhængen imellem menneskets eksistentielle grundvilkår på den ene side og de musikalske udtryksformers uendeligt vidtforgreneede fænomenverden på den anden. Vi anser bestræbelserne herpå for at være én af de måske vigtigste opgaver for fremtidens musikvidenskab.

Når vi derfor nu til en begyndelse anstiller nogle betragtninger på basis af helt elementære og yderst velkendte eksempler fra den vesteuropæiske kompositionsmusik, beder vi blot vor ærede læser om ikke at indtage en reduktionistisk forhåndsindstilling à la: "Dette er jo blot at udtrykke elementære fænomener på en ny måde", men tværtimod være åben over for tanken om, at selve nodebilledet *kan* være en indfaldsvej til mystisk åbenbaring.

Afslutningsvis skal der her rettes en varm tak til *Sydjysk Universitetscenter* for velvillig økonomisk støtte, uden hvilken dette skrift næppe ville være blevet en realitet.

1. Den cykliske formdynamiks 4 faser og deres hierarkiske samspil belyst ved 3 eksempler

Den formale lovmæssighed i musikken, der her skal beskrives, udmærker sig først og fremmest ved at have *cyklisk* karakter, dvs. at den musikalske strøm ledes igennem en ganske bestemt rækkefølge af faser eller "tilstande" med hver sit særpræg og hver sin funktion i helheden — en rækkefølge, der bestandigt fører tilbage til udgangspunktet eller "begyndelsestilstanden", blot

på et nyt og "højere" plan. Lovmæssigheden er tillige *hierarkisk*, hvilket som nævnt vil sige, at den manifesterer sig på mange tempoplaner samtidigt i løbet af et givet musikstykke.

Det cykliske forløb omfatter 4 *faser*, der af hensyn til et foreløbigt overblik kort kan beskrives sammenfattende således ved musikstykkets start:

1. *fase* fremsætter et musikalsk udsagn (et motiv, tema, motivisk-tematisk kompleks, evt. et kortere eller længere sammenhængende musikalsk forløb), der normalt vil opleves som det pågældende musikstykkets grundtanke eller primære idé.

2. *fase* understreger, at der er tale om en primær musikalsk idé ved at genfremsætte denne i en let genkendelig form.

3. *fase* bringer en eller anden grad af musikalsk kontrast ind i billedet, og

4. *fase* tvinger gradvist forløbet tilbage til udgangspunktet, den musikalske grundtanke, som derpå følger, oftest udtryksmæssigt intensiveret.¹

Efter denne helt generelle beskrivelse vil vi nu uddybe og eksemplificere de enkelte fasers karakteristika samt navngive dem, og til det formål vil det være mest hensigtsmæssigt at behandle dem parvis. De følgende begrebsdefinitioner og benævnelser bygger i en vis udstrækning på den af Per Nørgård i "Hierarkisk genesis" anvendte terminologi:

I 1. fase præsenteres ("tilsynekommer", Per Nørgård) som nævnt kernen eller den centrale idé i det givne musikstykke. Lytteren konfronteres her for første gang med det, der kan siges at udgøre stykkets musikalske fysiognomi, dets 'raison d'être' eller primære årsag. Anderledes udtrykt kan man sige, at der i 1. fase skabes et musikalsk univers (mikro- eller makroskopisk, afhængigt af det hierarkiske niveau), hvorfor man med en utraditionel, men meget dækkende betegnelse kunne kalde 1. fase for skabelses-, tilblivelses- eller kreationsfasen. Her skal dog foreslås en mere traditionel betegnelse lånt fra den klassiske musikteoretiske terminologi, nemlig *expositionsfasen* eller blot *expositionen*, der udelukkende vil blive benyttet i det følgende. Det skal understreges, at betegnelsen "exposition" i denne sammenhæng intet har at gøre med det gængse sonateformsterminologiske begreb, bortset fra navnet, der som bekendt betyder "udstilling", "fremstilling" eller "præsentation".

2. fase genskaber eller genfremsætter som sagt den i 1. fase åbenbarede musikalske grundtanke. Denne genskabelse, der kan siges at have karakter af *bekræftelse*, kan forme sig enten som en nodetro gentagelse af 1. fase eller fremtræde mere eller mindre varieret, men dog under alle omstændigheder let genkendelig. I tilfælde af lighedstegn mellem 1. og 2. fase, dvs. total nodemæssig identitet, melder det grundlæggende spørgsmål sig, om gentagelse overhovedet er mulig, og strengt taget må man naturligvis svare nej: Den anden gang, vi hører noget, opfattes jo på baggrund af erindringen om før-

1. Ang. "regeneration" til nyt musikalsk stof i form af en hierarkisk overordnet "polfase" se s. 93f

ste gang, hvilket ikke kan undgå at influere — stærkere eller svagere — på andengangsoplevelsen, der således ikke fremtræder med helt samme nyhedens interesse, men derimod med desto større genkendelsens glæde. Den græske filosof Heraklit har udtrykt gentagelsens principielle umulighed i sætningen: "Man kan ikke to gange stige i den samme flod". I erkendelse af alle hændelsers engangskarakter har Per Nørgård derfor indført betegnelsen "genkomst" som et klart bedre erstatningsbegreb for "gentagelse" eller "reprise", idet han eksempelvis pointerer, at morgenen hhv. foråret jo netop ikke gentager sig, men genkommer: Ikke to døgn eller to år er ens, og dog er det cykliske forløb, som de er et udtryk for, konstant. Dette kan synes en banal selvfølge, men skal alligevel pointeres på dette sted.

Som en naturlig konsekvens heraf opstår i musikken den varierede genkomst, men uanset om der er tale om variation eller ej i forholdet mellem 1. og 2. fase, kan vi under alle omstændigheder konkludere, at de er væsensforskellige. Denne væsensforskel skal vi senere vende tilbage til og uddybe nærmere. Med henvisning til den i forb. m. 1. fase foreslåede terminologi forekommer det naturligt at kalde 2. fase for reexpositionsfasen eller *reexpositionen* hhv. genskabelses- eller rekreationsfasen. Sidstnævnte betegnelse frembyder et om 2. fases natur meget sigende ordspil, jvf. s. 104. Her vil vi dog analogt med 1. fase overalt vælge den førstnævnte betegnelse.

I overensstemmelse med den hierarkiske idé kan varigheden af en given fase strække sig fra det i princippet uendeligt korte tidsforløb til det i princippet uendeligt lange. En reel nedre grænse herfor udgør dog til enhver tid den musikalske mindsteenhed, motivet. Et sådant er som bekendt primært karakteriseret ved at være en gestalt, dvs. udgøre en ubrydelig enhed og helhed, der ikke kan skanderes yderligere uden at falde fra hinanden og blive musikalsk meningsløst. Et eksempel på noget nær det korteste faseforløb, man i praksis kan støde på, er således hovedmotivet fra 1. sats af Chopins klaversonate nr. 2 i b-moll, op. 35. Efter 4 takters langsom introduktion (Grave) og ligeledes 4 takters "tilløb" (Doppio movimento) exponeres dette i t. 9 (Agitato), varigheden er ca. 1 sekund:

Eksempel 1



Motivets gestaltkarakter er indlysende, idet det ikke kan underdeles i 2 + 3 toner uden netop at falde fra hinanden og miste sit særpræg. Efter sin tilsynkomst i t. 9 genkommer eller reexponeres motivet uvarieret i t. 10:

Eksempel 2 *Agitato.*

Et andet eksempel på uvarieret genkomst i reexpositionen på et formalt mikroplan finder vi i J.S. Bachs lille, velkendte menuet i G-Dur fra "Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach". Motivgestalten omfatter her 2 takter, og varigheden af den enkelte fase er ca. det dobbelte i forhold til det forrige eksempel:

Eksempel 3

Nu et par eksempler på varieret genkomst i reexpositionen. Variationste-maet fra 1. sats af Mozarts klaversonate i A-Dur, KV 331 begynder således:

Eksempel 4 *Andante grazioso.*

Her genkommer den entaktige motivgestalt *sekvenseret*, det vil i dette til-fælde sige flyttet et trin ned inden for A-Durs toneområde. Den fremtræder derved mere afspændt i melodisk henseende, men til gengæld med en højere grad af harmonisk spænding, eftersom der er sket et funktionsskift fra to-nika til dominant. Der er m.a.o. her tale om en interferens imellem melodisk afspænding og harmonisk opspænding.

Lidt større proportioner møder vi hos Beethoven i begyndelsen af hans klaversonate nr. 21 i C-Dur op. 53, "Waldstein"-sonaten (eks. 5).

Eksempel 5

Allegro con brio.

Den firtaktige motivgestalt genkommer her *transponeret* et heltonetrin ned og fremtræder altså i lighed med Mozart-eksemplet melodisk mere afspændt. Hvorvidt der er tale om en harmonisk op- eller afspænding lader sig vel diskutere alt efter, om man tillægger overraskelsesmomentet ved det tonale ryk fra C-Dur til B-Dur eller dette, at vi bevæger os 2 kvintskridt i subdominantisk retning, den største betydning. Under alle omstændigheder vil man nok opfatte t. 5–8 som “mørkere” end t. 1–4, også p.g.a. musikkens mollfarvning i t. 8, der er en konsekvens af bassens kromatisk faldende bevægelse fra C til G¹.

Herefter vil vi vende os imod det cykliske forløbs 3. og 4. fase med henblik på en tilsvarende nøjere beskrivelse og illustration heraf. Med 3. fase indtræder der som nævnt en eller anden form for musikalsk kontrast i forhold til det tidligere hørte. Herved opstår en dialektik, som vel kan siges at udtrykke en for det vestlige menneske karakteristisk focusering på afveksling eller “mangfoldighed i enheden”. 3. fase tilvejebringer m.a.o. et alternativ til det i 1. fase exponerede musikalske udsagn, hvilket selvsagt afstedkommer en psykisk spændingstilstand i den lyttende. Måden, hvorpå der skabes kontrast, og graden af denne kan naturligvis varieres i det uendelige rækkende fra det næsten umærkelige til det næsten totale, der omfatter samtlige musikkens elementer. Tendensen er her denne, at jo højere et hierarkisk plan, vi befinder os på, desto stærkere er den musikalske kontrast. Det skal dog understreges, at minimale kontraster, der optræder på et hierarkisk mikroplan, og som man derfor i første omgang kan være tilbøjelig til at overhøre, principielt må tillægges fundamental betydning i det øjeblik, man koncentrerer sin opmærksomhed herom og aktiverer, hvad man kunne kalde en mikrolytten. I så fald får selv de mindste musikalske ændringer eller “mutationer” den største signifikans. Set i et mikroskop kan hændelser i celleværden opleves som lige så betydningsfulde eller dramatiske som astrofysiske

begivenheder i verdensrummet observeret igennem et teleskop.

I kraft af sin dialektiske funktion inden for den cykliske helhed kunne man kalde 3. fase for polariseringsfasen eller blot *polariseringen*, da den repræsenterer musikalske kræfter, der så at sige er antagonistiske til 1. fases. Hvor 2. fase som nævnt betyder en bekræftelse, betyder 3. fase en benægtelse eller negation af det i 1. fase fremsatte musikalske udsagn, idet den — omend ofte kun for et kort øjeblik — bortleder lytterens opmærksomhed herfra og fører den ind i andre baner. Man kan evt. udtrykke dette således, at 3. fase udgør en "modskabelse" eller et "antiunivers" i forhold til 1. fase.

4. fase må med henblik på det samlede forløbs cykliske natur siges at være den altafgørende, idet netop den sikrer, at den musikalske strøm ikke blot kommer til at opleves som en retningsløs og usammenhængende kæde af separate episoder, men tværtimod formidler indtrykket af "enhed i mangfoldigheden" ved sin lejlighedsvis, ligesom "tvungne" tilbagevenden til det oprindelige udgangspunkt. I overensstemmelse med denne fases særlige karakter kunne man med et lån fra biologien kalde den for regenerationsfasen eller blot *regenerationen*, da den som regel fornemmes som en ret tydelig *stræben* henimod en genkomst af det tidligere exponerede musikalske materiale og dermed en fornyet ansats af det cykliske mønster. Karakteren af denne stræben kan sammenlignes med den harmoniske dominantfunktions stræben henimod opløsning i tonika, og fasen er da også typisk forbundet med netop dette fænomen. Dertil kommer sædvanligvis en mere eller mindre klar hentydning til centrale elementer i det oprindeligt præsenterede musikalske univers; fasen kan m.a.o. hyppigt karakteriseres som en Janus-agtig "bagudrettet fremdrift", hvor fremdriften består i dominantspændingen og det bagudrettede eller tilbageskuende i den musikalske hentydning. 4. fase står således for gendannelse eller retablering af den oprindelige musikalske "tilstand", antagonistisk til samt uforvekslelig med 2. fases genskabelse, og dens indtræden fornemmes typisk som et vendepunkt i forløbet. Det følgende eksempel fra 1. sats af Beethovens "Waldstein"-sonate (overgangen fra gennemføringsdelen til reprisen, t. 142–158) giver bedre end mange ord et fuldgyldigt indtryk af regenerationsfasens Janus-agtige karakter.

Vi hører her, hvorledes en gradvist intensiveret dominantspænding omsider udløses i hovedtemaets befriende genkomst i hovedtonearten C-Dur. At det er dette mål, vi uimodståeligt styrer hen imod, understreges af de mere og mere insisterende hentydninger til hovedtemaets sekstendedelsfigur .

Den psykologiske betydning af de regenererende kræfters virke i musikken kan næppe understreges stærkt nok. Der spilles jo nemlig til stadighed på vor specifikt menneskelige evne til erindring og forventning, og regenerationsfasens vigtigste funktion er netop at skærpe forventningen om den primære musikalske idé genkomst. Hvor polariseringsfasen repræsenterede en benægtelse eller midlertidig fremmedgørelse ved at bringe noget nyt og derved gjorde os "utrygge" ved en musikalsk situation, vi lige havde væn-

Eksempel 6

Edition Peters. 5 4 6254 1/3

net os til, lægger regenerationsfasen op til en bekræftelse af denne — en bekræftelse, der ved sin indtræden føles som en æstetisk nydelse eller endog som en befrielse, der typisk er ledsaget af spirituel lystfølelse. Denne ofte omtalte “genkendelsens glæde” — dette, at vi bekræftes i vor forventning — genopretter den midlertidigt ophævede tryghedsfornemmelse, der som bekendt er et menneskeligt grundbehov. Ved den primære musikalske idé’s genkomst, der m.a.o. får karakter af “hjemkomst”, får vi bekræftet vort musikalske (“universelle”) tilhørsforhold og genvinder derved orienteringen. Dette medfører som nævnt en udladning af den psykiske spændingstilstand, som polariseringsfasens indtræden fremkaldte hos lytteren, og som regenerationsfasen forstærkede maximalt.

Lad os i lyset af disse betragtninger vende tilbage til J.S. Bachs menuet og se på de første 12 takter, specielt takterne 5–8 (Eks. 7):

T. 5–8 repræsenterer tilsammen polariserings- og regenerationsfasen svarende til expositions- og reexpositionsfasen t. 1–4. Polariseringen er af både melodisk, rytmisk og harmonisk art: Vi præsenteres for et nyt motiv, der kontrasterer mod det oprindelige i de nævnte henseender, og som bl.a. bringer den i stykket hidtil uhørte subdominantfunktion i anvendelse. Der er i starten tillige et karakteristisk element af *fastholdelse* i form af tonegenta-

Eksempel 7

The musical score is divided into several systems, each with specific labels above the staves:

- System 1:** Labeled **EXPOSITION** and **REEXPOSITION**. It includes sub-labels: **exposition**, **reexposition**, **polarising exp.**, **reexp. p**, **pol. f**, and **regeneration**. Measure numbers 3, 5, and 9 are indicated.
- System 2:** Labeled **POLARISING**. It includes measure numbers 11 and 17.
- System 3:** Labeled **REGENERATION**. It includes measure numbers 21, 25, and 29.
- System 4:** Labeled **REEXPOSITION (ANTYDET)**. It includes measure numbers 31, 33, and 40.

The score is written for piano, with treble and bass staves. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings (p for piano, f for forte). The key signature is one sharp (F#).

gelser som vist i Eks. 7A:

Eksempel 7a



T. 7 og (især) 8 har tilsvarende en umiskendeligt regenererende karakter: Dominantspænding kombineret med en mod grundtonen g stræbende ottendedelsbevægelse i venstre hånd, der bringer rytmikken i exposition og reexposition stærkt i erindring. Herefter genkommer i t. 9 stykkets primære idé, hvilket markerer en ny cyklus' begyndelse. Det ses af eksemplet, at 1. og 2. samt 2. og 3. fase er klart adskilt fra hinanden, mens 3. og 4. fase er intimt forbundne, hvad der opdeler hele forløbet i 2 + 2 + 4 takter (barform).

Det førømtalte variationstema fra Mozarts klaversonate i A-Dur opviser en med Bach-menuetten helt analog struktur og vil i det følgende blive behandlet sideløbende hermed, se Eks. 8.

T. 1–4 udgør én cyklus. Polariseringen (t. 3) består her i, at frasens melodiske dybdepunkt nås samtidig med, at motivgestaltens første halvdel (punktteringsfiguren) forsvinder. Der opstår en moll-agtig, subdominantisk virkende betoningsdissonans, som truer med at bringe os ud af hovedtonearten A-Dur og over i dominanttonearten E-Dur, f.eks. således:

Eksempel 9



Forløbet vender imidlertid omgående og fører i t. 4 til begyndelsesakkordens (en A-Dur treklang i tertsstilling) retablering kombineret med kadenecerende stræben henimod det oprindelige motivs genkomst og dermed ny cyklusbegyndelse (t. 5 ff). Ligesom hos Bach fornemmer vi et tydeligere skel mellem 1. og 2. og mellem 2. og 3. fase end mellem 3. og 4., hvorved også dette forløb skanderes barformsagtigt i 1 + 1 + 2 takter.

Nu træder imidlertid det hierarkiske princip i funktion, idet de 4 beskrevne faser tilsammen udgør en exposition, dvs. en tilblevet musikalsk gestalt, på et højere niveau. På dette højere hierarkiske niveau får hovedmotivets

bekræftende genkomst t. 9 ff (Bach) hhv. t. 5 f (Mozart) m.a.o. karakter af overordnet reexposition.

De første 16 takter i Eks. 7 kan altså opfattes som exposition og reexposition i en overordnet cyklus. Her varieres imidlertid reexpositionen henimod slutningen, navnlig i selve kadencen, der nu har klart afsluttende karakter og ligesom lukker forløbet (helslutning). Denne kadence kan således ikke siges at have regenerende karakter på samme måde som kadencen i t. 7–8 (halvslutning), men der skal jo netop heller ikke stræbes imod den primære musikalske idé's genkomst, idet den overordnede cyklus' polariseringsfase nu indtræder (t. 17 ff). Denne vil blive omtalt nærmere i det følgende.

Et helt analogt mønster møder vi hos Mozart, blot i halvt så stor målestok (jvf. Eks. 8): T. 1–4 udgør en overordnet exposition, som t. 5–8 følges af sin reexposition, der ligeledes er varieret m.h.t. selve slutningsdannelsen (hhv. halv- og helslutning, som hos Bach). På baggrund af disse to eksempler kan vi drage to konklusioner, en specifik og en generel: Den specifikke gælder reexpositionen, der samtidig med at være genskabende rummer udsagnet: "Det går imod afslutningen". Dette kan evt. også udtrykkes således, at dén musikalske impuls, der blev udløst i expositionen, dæmpes i løbet af reexpositionen. Den generelle konklusion omfatter, hvad vi vil kalde *integrationsprincippet*. Hermed menes, at jo højere et hierarkisk plan, musikken bevæger sig på, desto større frihed har den til at variere detaljen. Kadencernes forskelligartethed i de to omtalte eksempler, manifesteret i det "stræbende" eller "åbnende" hhv. det "lukkende", anfægter ikke de pågældende overordnede fasers grundkarakter af hhv. exposition og reexposition! Dette fundamentale integrationsprincip vil vi møde atter og atter i det følgende.

Herefter betragtes Bachs menuet i sin helhed, idet der ses bort fra repetitionstegnene (jvf. Eks. 7). Dette mener vi at kunne tillade os, da disse har rod i en gammel formkonvention, der efter vor opfattelse i princippet er uafhængig af og væsensforskellig fra dén cyklisk-hierarkiske lovmæssighed, vi er i færd med at beskrive, i hvert fald for disse ganske korte liedformede satsers vedkommende. Repetitionstegnets problematik i forb. m. den langt bredere anlagte klassiske sonateform vil senere blive taget op til diskussion, jvf. s. 119 .

T. 17–24 udgør den overordnede cyklus' polariseringsfase. Polariteten er her primært af harmonisk og udtryksmæssig art, idet det musikalske forløb brat rykker fra G-Dur til paralleltonearten e-moll og dermed betoner en af den tonale musiks mest fundamentale polariteter, nemlig modsætningen imellem Dur og moll. Denne associeres ofte med den visuelle modsætning lys/mørke, og det føles da også her, som om en skygge pludselig kastes ind over det musikalske landskab — der går en sky for solen så at sige. Stærkt medvirkende til dette indtryk er endvidere hovedmotivets klart udtrykspolariserede genkomst. Det virker udpræget mere "beklemt", navnlig i starten (t. 17–18), ved sin stærkt indsnævrede ambitus, trinvist kredsende bevægelse samt sit fra oktav til lille terts reducerede faldende intervalspring.

T. 25(24)–32 udgør nu den overordnede cyklus' regenerationsfase, i hvilken regenerationstendenserne dog først sætter sig igennem for alvor fra t. 29, hvor dominantspændingen mod tonika G-Dur indtræder definitivt, intensiveres og kombineres med de om hovedmotivets fjerdedelsfigur stærkt minde og stadigt større intervalspring i højre hånd samt fortløbende ottendedelsbevægelse i venstre. T. 31–32 munder forløbet sluttelig ud i den samme stærkt stræbende kadencevending som t. 7–8.²

T. 33 følger så den primære musikalske idé's genkomst eller "genfødsel" om man vil, hvormed vi er bragt tilbage i det oprindeligt etablerede musikalske univers. Det storformale afsnit t. 1–32 udgør således en komplet 4-faset cyklus og dermed en exposition på et endnu højere hierarkisk plan, satsens højeste. Resten af forløbet repræsenterer nu en til de første 32 takter svarende storformal reexposition, der dog kun lige antydes — satsen skal jo slutte engang, men intet ville principielt forhindre den i at videreudvikle sig efter det beskrevne formdynamiske mønster ad infinitum. (Det skal indskydes, at det naturligvis netop er den underordnede *reexpositions* kadence (helslutningen), der benyttes til den endelige afslutning af forløbet, dvs. t. 33–40 modsvarer t. 9–16).

Noget ganske tilsvarende gør sig gældende hos Mozart (jvf. Eks. 8). T. 9–10 udgør den overordnede polariseringsfase, og polariteten er her primært af klanglig art: Melodiens ambitus omfatter det oktavkompletterende register i forhold til t.1–8, dvs. kvarten e^2 - a^2 mod opr. kvinten a^1 - e^2 , og subdominanten spiller atter, og for første gang i satsen, en fremtrædende rolle, ligesom harmonikken generelt er mere statisk p.g.r.a. tonika-orgelpunktet. Hvad satsbilledet som helhed angår, er dette nu klart spaltet i melodi og akkompagnement.

T. 11–12 udgør den overordnede regenerationsfase: Melodi og akkompagnement smelter atter sammen til en helhed, det oprindelige melodiregister a^1 - e^2 er retableret og ligeså den oprindelige overordnede harmonifølge T — D_3^7 ... T — ganske vist i perspektivisk sammentrængt forkortelse, men accentueret (sf). Forløbet stræber endvidere — analogt med t. 4, men forstærket v.h.j.a. $D\emptyset$ — mod hovedmotivets genkomst, som da også følger i t. 13. Vi erfarer her igen noget nyt, nemlig at det cykliske mønsters 4 faser ikke nødvendigvis alle er lige lange — jo højere det hierarkiske plan, desto større divergenser i så henseende kan vi komme ud for.

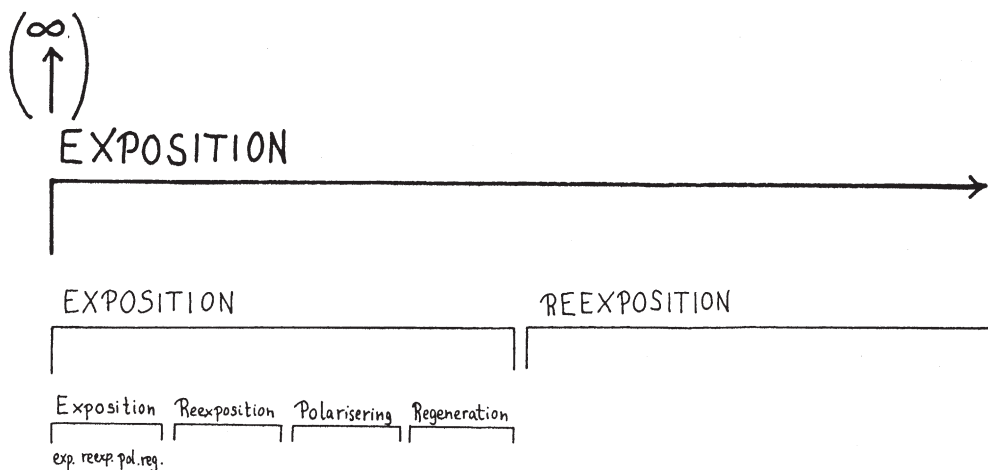
T. 1–12 udgør satsens helt overordnede storformale exposition og t. 13–18 den dertil svarende reexposition. Denne er som i Bach-eksemplet ret stærkt forkortet, men til forskel herfra er den mere end blot antydende,

2. Afsnittet t. 25–28 indeholder ret beset et omtrent lige stort mål af polariserings- og regenerationstendenser, idet motivstoffet primært stammer fra "polaritetssfæren", smlgn. rytme- og bevægelsesmønstret t. 25–27 m.t. 13–14, der oprindelig er afledt af t. 5–6, samtidig med at hovedtonearten G-Dur i realiteten allerede er genvundet. Det pågældende afsnit kan således siges at indtage en flydende mellemstilling imellem det klart polariserede og det klart regnerende i det cykliske formforløb som helhed.

da den kan siges at have en vis kulminativ karakter. Dens udsagn: "Det går imod afslutningen" er intensiveret i sit udtryk i forhold til Bach, ikke blot dynamisk og klangligt, men tillige p.gr.a. dens præg af resumé, idet kadencemønstrene samt hele "spillerummet" (oktaven a^1 – a^2) rekapituleres; smlgn. t. 15–16 m. t. 7–8, t. 18 m. t. 4 og t. 17 m. t. 9–10.

På basis af de to omtalte eksempler kan ovenstående model (Eks. 10) af den cyklisk-hierarkiske formdynamik opstilles.

Eksempel 10



Det vil ses, at der er tale om et i princippet uendeligt, dvs. åbent hierarki i et grundlæggende 1:4-forhold. Det bør endvidere bemærkes, at modellen kun udsiger noget konkret om en vilkårlig expositionsfases underordnede formale leddeling, men som vi senere skal erfare, kan også cyklens øvrige tre faser være struktureret på tilsvarende måde — helt eller delvis. Det er dog især polariseringsfasen, der udviser en tendens hertil, hvilket måske ikke er så mærkeligt, da den jo ideelt set er expositionens antagonist.

Musik, hvis opbygning i store træk følger dette mønster, kan m.a.o. siges at udtrykke en evig tilblivelsesproces, og de to viste eksempler kan i kraft af deres helt overordnede storformale inddeling i en exposition samt en mere eller mindre fragmentarisk reexposition hævdes at have "genkomst" eller "begræftelse" som deres grundlæggende psykologiske idé.

Inden det beskrevne formprincip bringes i anvendelse på et helt satsforløb, skal i det følgende et lidt længere brudstykke af "Waldstein"-sonatens førstesats gennemgås i lyset deraf med henblik på en yderligere uddybning af visse begreber. Eks. 11 viser satsens første 63 takter.

Efter de tidligere (s. 81) omtalte første 8 takters exposition og reexposition følger t. 9–13 polariserings- og regenerationsfasen. Disse to fasers indbyrdes

30 *decresc.*

34 *EXP?* *POL.* *p*

41 *cresc.* *dolce* *REEXP?*

45 *cresc.* *p*

49 *cresc.* *POL?*

53 *decresc.*

55 *cresc.*

61

BEETHOVEN 2

afgrænsning forekommer også her uskarp, i hvert fald for en umiddelbar betragtning, men som det straks skal påvises, kan det ud fra en bestemt synsvinkel alligevel godt lade sig gøre at drage et eksakt skel imellem dem. Hvad der i første omgang springer i øjnene er imidlertid dette, at de fremtræder uklare eller slørede, ja nærmest virker lettere kaotiske sammenlignet med de to foregående fasers langt større motiviske klarhed og prægnans. De kan derfor med en vis ret karakteriseres som "mørke", "natlige", "deliriske" eller "Dionysiske" i modsætning til de "lyse", "dagklare", "nøgterne" eller "Apollinske" expositions- og reexpositionsfasen. Denne yang-yinagtige karakterpolaritet imellem faseparrene bliver i tiden efter Beethoven stadig mere udpræget og må vel siges dybest set at afspejle forholdet imellem den klassiske og romantiske tidsånd. Symbolsk kan man måske udtrykke det således, at exposition og reexposition tilsammen er som en rolig vandoverflade, hvori træernes kroner, himlens skyer etc. tydeligt spejler sig. Polarisering og regeneration repræsenterer da det samme vandspejl, efter at en sten er kastet deri: Bølgeinterferenserne udvisker for en tid alle konturer totalt, men gradvist stabiliserer overfladen sig påny, hvorefter alt atter fremtræder klart som før.

Et væsentligt træk ved polfasen, der for første gang gør sig virkelig tydeligt gældende her, er elementet af *tilbageholdelse* eller opdæmning af de musikalske kræfter, hvilket giver sig udtryk i en harmonisk og melodisk stampen på stedet (t. 9–10(11)). Dette skaber en spændingsstigning (*cresc.*!), der yderligere understreges af højrehandsfigurens tritonusbambus, og som t. 11 udløses i et sf-oktavslag efterfulgt af en klar bevægelsesretning, nemlig nedad. Præcis her sætter m.a.o. regenerationen ind, og denne opleves da som en frigørelse af eller *given slip* på de i polfasen opdæmmede musikalske energier.

En og anden vil måske stille sig en smule skeptisk an over for takterne 11–13's påståede regenererende karakter i den tidligere beskrevne forstand, thi nok ender dette forløb på dominanttonen g, men der lægges ikke decideret op til hovedmotivets genkomst. Faktisk lægges der ikke op til noget bestemt — c-molltreklangsbyrden standser den musikalske strøm totalt, og som lytter må man desorienteret spørge sig selv: "Hvad nu??" Knap er musikken begyndt, førend den går i stå igen, tilmed i varianttonearten, der nærmest virker indtrådt som ved en fejltagelse. Typisk Beethoven! Alt kan ske, kun ét står fast: Forløbet må videre, næsten ligegyldigt hvordan, og det er netop i denne skærpelse til det yderste af tilhørerens forventning, at stedets egentligt regenererende karakter ligger.³ Selvom der altså sker en udladning af ophobet musikalsk energi i regenerationsfasen, intensiveres lytterens psykiske spændingstilstand til et maximum og udløses først i "genkendelsens glæde" ved hovedmotivets genkomst t. 14 ff. At det netop er den

3. Fermater (og pauser) skaber automatisk forventning og er derfor pr. definition regenererende.

primære idé, der udgør fortsættelsen på dette prekære sted, understreger sådan set blot det cykliske mønsters dybe lovmæssighed.

På et højere hierarkisk niveau udgør satsens første 13 takter nu en overordnet exposition, der t. 14–34 følges af sin noget længere reexposition,⁴ som ligeledes fornemmes ret klart underdelt i 4 faser, nemlig exposition^{R5} t.14–17, reexposition^R t.18–22, polarisering^R t.23–28 og regeneration^R t.29–34. Dog er de to sidstnævnte faser også her tæt sammenhængende og de motiviske konturer atter stærkt slørede. Den overordnede reexposition er til forskel fra Bach- og Mozarteksemplet tydeligt udtryksintensiveret i forhold til expositionen, idet de musikalske kræfter, der dér blev sat i gang, må siges først at komme til fuld udfoldelse her: Højere oktavleje, sekstendedels-tremolo (dog uændret pp-dynamik), underordnet reexposition^R starter i d-moll et skalatrin *højere* i forhold til udgangspunktet C-Dur (smlgn. t. 5) — her er der m.a.o. tale om sekvens ligesom hos Mozart, blot stigende — og i pol.^R optræder en stædigt fastholdt vekslen mellem T- og D-akkord i e-moll over et dominant-orgelpunkt. (Hos Mozart var polfasen som tidligere nævnt præget af et tonikaorgelpunkt, men i begge tilfælde afstedkommer orgelpunktet et vist statisk indtryk.) T. 27–28 dæmmes der kraftigt op for den musikalske strøm, hvilket bevirker en kort spændingsstigning, som dog straks udløses ved akkordbrydningsfaldet t. 29 f, der lader D-akkorden gå af med sejren. Forløbet t. 27–30 kan virkelig siges at udtrykke en "holden tilbage" efterfulgt af en "given slip", og faldet t. 29–30 modsvarer naturligvis det noget mindre fald i t. 11.

Reg.^R består af én lang dominantspænding til e/E, der navnlig i sin opadgående bevægelse fra t. 31 fornemmes som stærkt stræbende og dermed i egentlig forstand regenererende. Det mål, der på dette sted stræbes imod, er imidlertid ikke den primære musikalske idéns genkomst, men noget helt nyt, nemlig sidetemaets indtræden. Dette repræsenterer en stærk stemningskontrast i forhold til det musikalske univers, vi hidtil har befundet os i, og udgør dermed polariseringsfasen på det overordnede hierarkiske plan. Som noget nyt erfarer vi altså, at et fænomen som "regeneration til polfasen" også kan forekomme, men det skal dog understreges, at vi kun er stødt på dette begreb på højere hierarkiske niveauer i længere musikalske forløb. Det er herudfra let at forstå, hvorfor de fremadrettede harmoniske kræfter dominerer totalt på de motivisk tilbageskuendes bekostning i et afsnit som det foreliggende: Der er jo netop ingen grund til at skue tilbage, dvs. skabe forventning om noget ganske bestemt snarlige indtræden, da det, der lægges op til, er noget "aldrig før hørt"!

Det kan umiddelbart virke selvmodsigende, at den tidligere (s. 92) frem-

4. Bemærk hele denne sonateexpositions gennemført "gyldne" proportionering, idet gennemføringsdelen reelt først starter i t. 90:

Hoveddel (34) Sidedel + Epilog (55)

Exp.(13) + reexp.(21) Pol. + Reg.

5. Betyder: inden for den overordnede reexposition.

satte karakteristik af exposition og reexposition som Apollinsk klare eller lyse faser og polarisering og regeneration som Dionysisk uklare eller mørke i et tilfælde som det foreliggende ikke med rimelighed kan siges at gælde på det overordnede hierarkiske plan. Her forholder det sig snarere stik modsat, idet grundkarakteren i de første 34 takter ("hoveddelen") nærmest må betegnes som mørk, og grundkarakteren i det nye afsnit, der indtræder t. 35 ("sidedelen") som lys, i hvert fald i begyndelsen. Hertil er der foreløbig kun at sige: Ja, det er rigtigt; sådan forholder det sig! Det afgørende er imidlertid, at karakterkontrasten, polariteten, består. Hvis det primære musikalske univers har præg af "day's nightmare", må det sekundære "modunivers" nødvendigvis repræsentere "night's daydream". Vi vil møde noget ganske tilsvarende hos Chopin i b-moll sonaten, og fænomenet vil først blive søgt forklaret ud fra en sammenfattende synsvinkel senere.

2. Frédéric Chopins klaversonate nr. 2 i b-moll op. 35 (1. sats): "Friede contra tvang"

Frem for at videreudvikle analysen af "Waldstein"-sonaten — hvilket hermed overlades til læseren — vil vi nu vende os imod 1. sats af Chopins klaversonate nr. 2 i b-moll op. 35 med henblik på at give en samlet og så vidt muligt udtømmende analytisk fremstilling heraf på basis af den beskrevne model. Satsen udviser mange formelle og karakterielle lighedspunkter med Beethoven-eksemplet, men må siges at være endnu mere klar og konsekvent i sin cyklisk-hierarkiske opbygning. Sammenholdt med den traditionelle formanalytiske betragtningsmåde, der hurtigt vil kunne definere satsen som en temmelig regulær klassisk sonatesatsform med forkortet reprise (udeladt hoveddel), fører dette faktum til en interessant tvetydighed i opfattelsen af dens storformale struktur, hvilket vi senere skal vende tilbage til.

Den tidligere (s. 79) omtalte entaktige motivgestalt, der fungerer som hele satsens mindstenhed og fundamentale byggesten, må p.g.r.a. sin melodiske struktur karakteriseres som *lukket* omkring sig selv. Efter at være blevet exponeret i t. 9 reexponeres den som nævnt uændret i den følgende takt, hvorpå den i t. 11 undergår en radikal forvandling (polarisering): Det afsluttende tertsfald des^2-b^1 , der giver motivet dets lukkede karakter, ændres her til et opadrettet sekstspring des^2-b^2 , hvad der på dramatisk vis medfører en *åbning* af gestalten, der tillige er ledsaget af et crescendo. Den herved akkumulerede energi fremprovokerer i t. 12 et harmoniskift fra tonika, der hidtil har været enerådende, til dominanten, kombineret med gendannelse (regeneration) af motivgestaltens oprindelige intervalstruktur (spring ned — to trin op — spring ned), idet den stigende sekst des^2-b^2 med nærmest bydende nødvendighed udløses i den faldende sekst a^2-c^2 . Atter ser vi her et eksempel på, at faserne 3 og 4 er mere intimt forbundne end de øvrige. Den således tilvejebragte retablering af motivet i dets oprindelige lukkede skikkelse fornemmes i melodisk henseende som en relativ afspænding, der

yderligere understreges af et decrescendo. Harmonisk er der naturligvis derimod tale om en opspænding (interferens; bagudrettet fremdrift). Satsens hovedtema t. 9–12 udgør m.a.o. en komplet lille 4-faset cyklus og samtidig en tilbleven musikalsk gestalt, dvs. en exposition, på et højere hierarkisk niveau:

Eksempel 12

EXPOSITION

The musical score is written for piano, featuring a treble and bass staff. The tempo is marked 'Agitato.' and the key signature has two flats. The score is divided into four measures, each representing a phase of the exposition: 'exp.', 'reexp.', 'pol.', and 'reg.'. Above the staff, a bracket labeled 'EXPOSITION' spans all four measures. Below the staff, melodic and harmonic annotations are provided for each measure. The melodic annotations use arrows to indicate the direction of the melodic line: a downward arrow for 'Lukket' (closed) and an upward arrow for 'Åbner sig' (opens up). The harmonic annotations use letters in parentheses: 'T' for 'Lukket' and 'D' for 'Åbner sig'. The 'pol.' measure includes fingering numbers 1, 2, and 5 above the notes.

Melodisk: Lukket (↘) Lukket (↘) Åbner sig (↗) Lukker sig (↘)
 Harmonisk: Lukket (T) ————— Åbner sig (D)

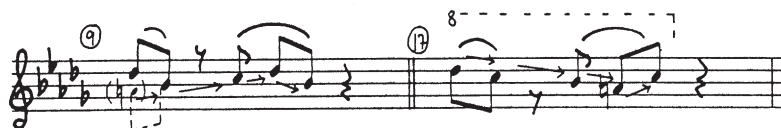
Nogle vil måske studse lidt over en så minutiøs beskrivelse af et forløb, der udspiller sig i løbet af blot fem sekunder, og især stille sig en smule skeptiske an over for den postulerede "dramatiske" betydning af en tilsyneladende så minimal ændring som omvendingen af en faldende terts til en stigende sekst i t. 11. Det skal imidlertid endnu en gang pointeres (jvf. s. 81f), at for at kunne erkende et længere musikalsk forløbs hierarkiske konsistens må man først fokusere skarpt på basisplanet, hvis musikalske processer vel kan forekomme ret betydningsløse i relation til satsen som helhed, men som ved at blive iagttaget så at sige igennem et mikroskop får en afgørende betydning, der nøje svarer til betydningen af de musikalske begivenheder på de overordnede hierarkiske niveauer, som vi i første omgang er tilbøjelige til udelukkende at hæfte os ved. Som vi skal se, hersker der i netop denne sats en forbløffende nøje overensstemmelse imellem det, der foregår på samtlige hierarkiske niveauer, der således kan siges at betinge eller påvirke hinanden gensidigt på en ret enestående måde.

T. 13–16 følger nu den til t. 9–12 svarende reexposition, der ligeledes kan underdeles i 4 minifaser à én takts varighed, og hvori det musikalske udtryk fornemmes klart intensiveret: Større intervalspring (bl.a. tritonus og stor septim), højere skalatrin, dominantspænding samt længere crescendo. Atter forekommer der harmoniskift i den underordnede regenerationsfase (t. 16), nemlig tilbage til tonika, der dog nu ligger som sekstakkord, hvad der får det harmoniske forløb til kun at lukke sig delvis, ligesom fasens karakteristiske udsagn: "Det går imod afslutningen" derved modificeres noget.

Helhedsindtrykket er afgjort vedvarende spændingsforøgelse som følge af basgangens langsomme trinvis stigen fra B gennem c til des.

Denne spænding udløses ved den ligeledes firtaktige polfases indtræden t. 17. Polariseringen er her primært af melodisk, men sekundært også af harmonisk og dynamisk art: Hvor de to foregående firtaktige fasers overordnede karakter i melodisk henseende var lukket, er den for polfasens vedkommende åben — hvad der er logisk iflg. det førnævnte princip om de hierarkiske lags gensidige betingning — idet den oprindelige motivgestalt nu konsekvent vendes om på en næsten intervaltro facon, smlgn. t. 9 m. t. 17.

Eksempel 13



og t. 16 m. t. 18:

Eksempel 14

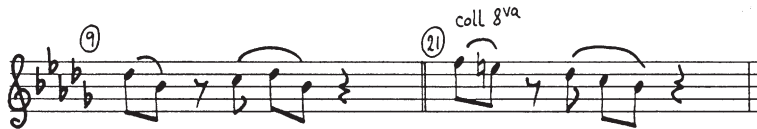


Polariseringstendenserne viser sig iøvrigt ved hastigere, mere hektiske harmoniskift (der nu tillige inkorporerer den yderligere spændingsskabende vekseldominant), ekkoagtig terrassedynamik samt forstærket klang, idet højre hånd nu er konsekvent to- og til sidst endda trestemmig. Upolariseret forbliver gestalten alene m.h.t. det rytmiske, hvilket giver t. 17–20 et lignende præg af genkomst i forhold til de to forudgående firtaktsperioder, som t. 11 har i forhold til t. 9 og 10 på det underordnede hierarkiske plan.

Nok kan denne polfase stadig underdeles i 4×1 takt, men den er vel at mærke ikke længere cyklisk p.gr.a. sin opbygning i to næsten identiske fraser (integrationsprincippet!). Gentagelsen samt den stadige betoning af motivgestaltens åbne version giver også her fasen sit karakteristiske præg af fastholdelse eller hektisk stampen på stedet, hvad der får den overordnede musikalske spændingskurve til at stige yderligere et par grader.

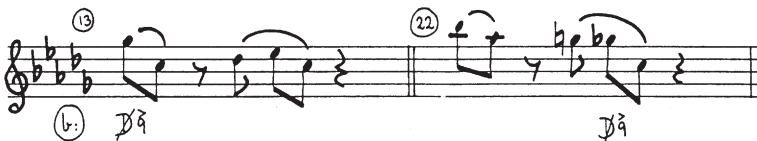
Regenerationsfasen t. 21–24 udgør den igangværende cyklus' spændingsmæssige højdepunkt og tillige vendepunkt, idet den atter lukker forløbet melodisk og samtidig stræber stærkt fremad imod en ny cyklusbegyndelse. Fasens tilbageskuende eller bagudrettede kræfter er mest udtalte i starten, hvor t. 21 modsvarer t. 9 ved ligesom denne at slutte på grundtonen i en faldende bevægelse:

Eksempel 15



og t. 22 modsvarer t. 13 ff ved at slutte på b-molls 2. skalatrin:

Eksempel 16



T. 21–22 kan m.a.o. opfattes som et sammendrag af de to første firtaktsperioder i cyklus. Endvidere er harmonikken atter et kort øjeblik (t. 21 f) statisk ligesom i begyndelsen. Til gengæld bliver de fremadstræbende kræfter stadigt stærkere i løbet af t. 23–24 ved benyttelse af så velkendte intensive-rende og forventningsskabende virkemidler som fortspinnung, afspaltning af kernemotivets nedadspringende begyndelsesfigur, rastløst-uroelig harmonik samt crescendo. Et svagt ritardando må nærmest siges at være obligatorisk til yderligere understregning af musikens karakter på dette sted.

Hele det seksten takter lange forløb t. 9–24 udgør nu expositionen af en musikalsk gestalt på et endnu højere hierarkisk niveau, som t. 25–40 følges af en lige så lang, udtryksintensiveret, men i princippet næsten ordret reexposition. Intensiveringen viser sig primært i det klangligt-dynamiske. I forbindelse med den traditionelle modulatoriske overledning fra tonika b-moll til tonikaparallel Des-Dur sker der imidlertid i t. 36–40 en overordentlig kraftig dæmpning af den hidtil hektisk fremadstormende musikalske energistrøm. Meddelelsen: "Det går imod afslutningen" er m.a.o. særdeles stærkt betonet her, ligesom vi ser integrationsprincippet tydeligt manifesteret: De sidste 4–5 taktters radikale forskellighed fra t. 21(20)–24 anfægter på ingen måde hele afsnittets karakter af overordnet reexposition. Dette eksempel viser klart, hvorledes detaljerne i overensstemmelse med integrationsprincippet gradvist mister deres formdannende betydning, efterhånden som vi bevæger os opad i hierarkierne.

T. 41 indtræder så den til det aktuelle hierarkiske niveau henhørende polariseringsfase (= sidedel + epilog), der viser sig at være nøjagtigt fire gange så lang som hver af de to forudgående storfaser (i alt $4 \times 16 = 64$ takter) og iøvrigt i alle henseender udgør den stærkest tænkelige stemningskontrast hertil. En nærmere analyse af sidetemaet afslører imidlertid, at det i realiteten er den oprindelige motivgestalt, der genkommer polariseret

m.h.t. sit udtryk — en motivisk metamorfose, der ikke står tilbage for en Liszts i subtilitet og skønhed:

Eksempel 17



Udviklingen af dette smukke tema foregår også efter det cyklisk-hierarkiske princip, men åndedraget er nu roligere, idet mindsteenheden her er på fire takter: (Exposition^E)^{P6}, t. 41–44, (reexposition^E)^P t. 45–48, (polarisering^E)^P t. 49–52(53) og (regeneration^E)^P t. 53–56. De to førstnævnte minifaser er ligesom tidligere klart lukkede og desuden skarpt adskilte indbyrdes og fra (pol.^E)^P, mens denne åbner sig og tillige står i intim forbindelse med (reg.^E)^P, der atter lukker forløbet. Bevægelsesmønsteret "lukket — lukket — åbner sig — lukker sig" fra t. 9–12 genfindes altså her i en noget bredere udformning. (Pol.^E)^P's gentagne trinvis opstigning til f^2 giver, ligesom det var tilfældet t. 17–20, på ny denne fase et vist statisk præg, mens (reg.^E)^P's hastigere harmoniske rytme, fortættende afspaltning af punkteringsfiguren no. og kadencerende stræben atter sætter de musikalske energier i bevægelse på sin karakteristiske facon.

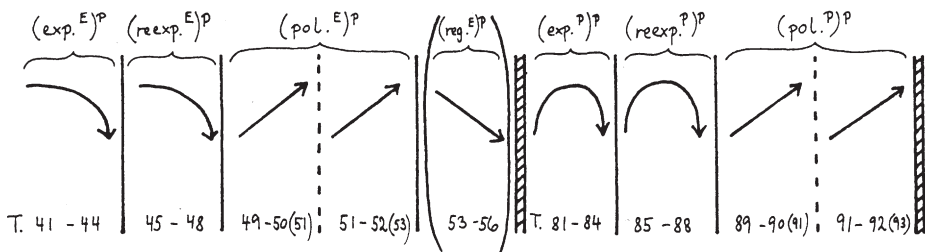
T. 41–56 danner tilsammen en overordnet exposition^P på seksten takter, som t. 57–80 følges af sin tilsvarende, men otte takter længere og stærkt udtryksintensiverede reexposition^P. I denne udfolder det exponerede musikalske stof sig frit og uhæmmet, på sin middagshøjde så at sige: Klangen er lysere som følge af det højere oktavleje, og yndefulde melodiske forsiringer samt stadigt livligere venstrehandsfigurationer bidrager yderligere til indtrykket heraf. T. 69 ff. udvides det musikalske rum vældigt ved, at forløbet på dramatisk vis bryder igennem til helt nye regioner i en af de mest medrivende og organiske stigningsbølger, den samlede romantiske klaverlitteratur kan opvise. Den langt større og mere radikale åbning, dette afstedkommer, må nødvendigvis resultere i en efterfølgende noget længere og mere omstændelig lukning af forløbet (t. 73–80). Man ser, hvorledes det hierarkiske princip manifesterer sig på smukkeste, mest overbevisende og

6. Betyder: inden for den overordnede exposition i en polfase af endnu højere orden.

konsekvente måde i denne sats ved at bringe det cykliske bevægelsesmønster "lukket — lukket — åbner sig — lukker sig" til stadigt større og mere gennemgribende udfoldelse.

Herefter følger tolv takters polarisering^P t. 81–92(93) samt ligeledes tolv takters regeneration^P t. 93–104, i den traditionelle sonateformsterminologi tilsammen benævnt epilogen. Som i Beethoven-eksemplet er disse to faser karakteriseret ved tæt indbyrdes sammenhæng samt en stærk sløring af de motiviske konturer. For t. 81–92's vedkommende kan man endda med rette hævde, at det musikalske forløb nu befinder sig i en stigende grad af *krise*, hvilket bliver bekræftet med forbløffende tydelighed af pol.^P's interne hierarkiske struktur: T. 81–84 udgør en exposition i en overordnet polfases polfase ((exp.^P)^P), t. 85–88 er den dertil svarende (reexposition^P)^P og t. 89–92(93) den efterfølgende (polarisering^P)^P. På dette sidstnævnte sted er der m.a.o. tale om *maximal polaritet* i form af et sammenfald af polariserings-tendenser på ikke mindre end tre hierarkiske niveauer, og netop her rystes det musikalske forløb i sin grundvold og truer med at kuldsejle eller blive "psykotisk" — disse takter er jo ligefrem chokerende "grimme" at høre på! Sammenligner man cyklus t. 81–92(93), specielt t. 89–92(93), med den dermed antagonistiske cyklus t. 41–56, specielt t. 49–52(53), opdager man, at førstnævnte i realiteten er en hæsleg forvrængning (polarisering) af sidstnævntes bevægelsesmønster, jvf. diagrammet Eks. 18:

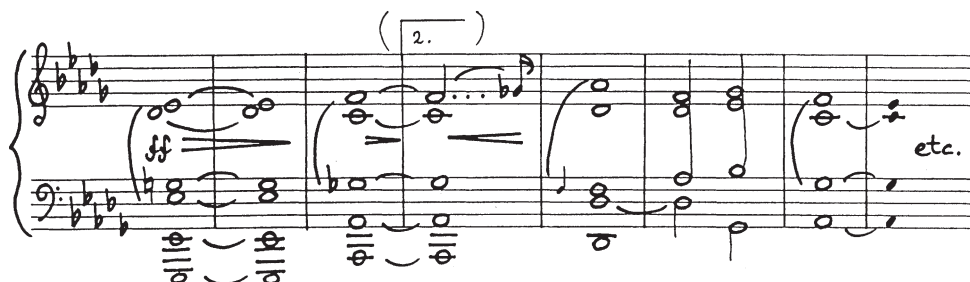
Eksempel 18



Denne "polarisering i 3. potens" (t. 89 ff) er et slående eksempel på, hvad man kunne kalde *udtrykspotensering*, idet polariseringskræfternes "destruktive" tendens til at skabe sløring, kaos, krise her er maximeret i sit udtryk. Det er endvidere betegnende, at den her omtalte, mere og mere kaotiske pol.^P-cyklus t. 81 ff ikke kompletteres internt, men fortrænges ved indbruddet af den dertil svarende reg.^P-fase (t. 93–104), som er karakteriseret ved maximal fortætning og kadencerende stræben. Her er det hele gået i drift, og det naturlige endemål for den musikalske strøm ville i realiteten være genkomsten/reexpositionen af sidetemaet, f.eks. ved at 2. voltes fis¹ blev omtydet til ges¹ og videreført trinvis opad til as¹ som kvint i en Des-Durakkord, se

Eks. 19.⁷

Eksempel 19



En sådan hypotetisk videreførelse må imidlertid vige for det hierarkiske princip, der nu fordrer den storformale (dvs. til polariseringsfasen t. 41–104 svarende) regenerationsfases indtræden, hvilket er sammenfaldende med gennemføringsdelens begyndelse t. 105. Denne fase, der efter vor mening rummer nogle af de dristigste passager, Chopin overhovedet har skrevet — hvilket siger ikke så lidt —, har et umiskendeligt præg af *kamp* over sig ved sine skarpt optrukne konfrontationer imellem hoveddelens dæmonisk-rastløse og sidedelens idyllisk-fredfyldte stemningsverden: Hovedtemaets pludselige og ildevarslenende genkomst i bassen t. 105 ff søges dementeret i t. 108–109 af en kromatisk smægtende, sidematisk passage, der imidlertid atter afløses af hovedtemaet, som denne gang har noget endnu mere insisterende over sig. Påny søges sidedelens fredfyldte status quo genoprettet (t. 116–117), men de fremadgående kræfter er for stærke — de to stemningsverdener går i nærkamp med hinanden fra t. 121, hvor motiverne kombineres, og en overgang ser det ud til, at hovedmotivet skal gå af med sejren (t. 125–128), men nej — kampen er endnu ikke forbi: Først efter endnu en sejr og forbitret konfrontation t. 129–132 lykkes det hovedmotivet at bryde igennem, denne gang for alvor: Efter en med t. 125–128 analog opskruning t. 133–136 genkommer hovedtemaet i diskanten i triumferende og uhæmmet udfoldelse t. 137 ff. De musikalske kræfter, der lå i svøb t. 9–12, er her maksimalt udtryksintensiverede, og oplevelsen af dette store sted er vel for de flestes vedkommende ledsaget af en stærk følelse af frigørelse eller forløsning: Det er, som om en vældig mængde ophobet energi omsider slippes løs!

Netop her finder vi m.a.o. det dybeste indsnit i storformen, satsens absolutte højdepunkt: Hele forløbet t. 9–136 afslører sig som én eneste lang exposition à 128 takter på satsens højeste hierarkiske niveau. I t. 137 er vi således tilbage ved vort udgangspunkt, blot på et langt højere plan. At dette

7. I lyset af den her udviklede formanalytiske betragtningsmåde vil det naturligvis være forkert at repetere sonateexpositionen, og dette høres da heller ikke ret ofte, selvom denne egentlig er temmelig kort. Jvf. iøvrigt s. 119.

virkelig er tilfældet understreges af venstre hånds $\text{7 } \text{♩} | \text{♩}$ -oktaver, som griber tilbage til den langsomme indlednings ditto t. 1–2.

Satsens resterende 105 takter repræsenterer nu den helt overordnede storformale reexposition, i hvilken de hidtil exponerede musikalske begivenheder genudspiller sig i mere eller mindre modificeret form. I starten er udtryksintensiveringen som nævnt maximal, ligesom integrationsniveauet naturligvis er højt: De musikalske energier har på dette niveau vundet deres fulde frihed til at flyde, som de vil, uden at være underkastet en detaljeret hierarkisk underorganisation. Der er således ikke megen umiddelbar lighed imellem forløbet t. 137–168 og det dertil svarende afsnit t. 9–40 bortset fra, at de er nøjagtigt lige lange (32 takter). Der er imidlertid ét spor af hierarkisk underdeling i det førstnævnte afsnit, nemlig dette, at de 32 takter ret klart falder i to grupper à 16 takter (t. 137–152 hhv. 153–168) svarende til de to 16-taktsgrupper t. 9–24 hhv. 25–40. Forløbet kan altså med en vis rimelighed siges at indeholde konturerne af en underordnet exposition^R med efterfølgende reexposition^R (se det komplette analysediagram, eks. 20). I sidstnævnte afsnit møder vi atter et eksempel på udtrykspotensering, idet t. 153 ff repræsenterer reexposition på to planer, dvs. i 2. potens. De musikalske kræfter udfolder sig netop her helt frit på baggrund af et minimum af modstand i diametral modsætning til t. 89–93, hvor den tredobbelte polarisering bevirkede en stærk hæmning af den musikalske strøm. Hvor t. 89–93 m.a.o. repræsenterede et maksimalt "mørke", rummer t. 153 ff til gengæld en maximal "lysintensitet".

P.gr.a. det i forhold til t. 25 ff langt friere musikalske flow t. 153 ff må den påfølgende dæmpning heraf nødvendigvis være så meget desto kraftigere, smlgn. t. 37–40 m. t. 161–168. Udsagnet: "Det går imod afslutningen" er således mærkbart intensiveret her, hvor der forekommer en lang, kromatisk glidetur i ♩ -trioles over et dominant-orgelpunkt (t. 165 ff) umiddelbart inden sidetemaets genkomst og dermed polarisering^R's indtræden. Denne fase (t. 169–228) er, bortset fra en minimal og fra et overordnet hierarkisk synspunkt helt uvæsentlig ændring t. 203–208 (og naturligvis helt bortset fra den tonale udligning), en uvarieret genkomst af afsnittet t. 41–100.

Til slut antydes regeneration^R, svarende til gennemføringsdelens begyndelse, i den korte coda, smlgn. t. 105 ff m. t. 229 ff. Hele satsen omfatter m.a.o. på et storformalt plan det cykliske mønsters to første faser og kan derfor ligesom de tidligere omtalte eksempler af Bach og Mozart siges at have "genkomst" eller "bekræftelse" som overordnet formal-psykologisk idé. Herefter kan man evt. hævde, at en polaritet indtræder i form af musikkens ophør.

Betragter man endelig den 4-satsede sonate som helhed, kan den med en vis rimelighed siges at repræsentere det 4-fasede cykliske mønster, idet førstesatsens dæmoniske, mareredne rastløshed reexponeres i den dystre scherzo (der imidlertid i lighed med 1. sats også rummer et element af fred-

fyldt idyl i sin triodel) for derpå at blive afløst (polariseret) af sørgemarchens højtidelige, alvorsfulde strenghed og ro, der så atter igen må vige for den sælsomme finales spøgelsesagtigt-rastløse, nærmest helt desorienterede flakken hid og did. Denne sats' karakter bliver måske mindre gådefuld, når man opfatter den som en regenerationsfase, hvis mål er intetheden, dvs. værkets og dermed hele det skabte musikalske univers' ophør — den regenererer m.a.o. ingen steder hen! Ved sin tilsyneladende totale mangel på målrettethed kan satsen måske ligefrem siges at udtrykke fritflydende eksistentiel angst.

Det fremgår af ovenstående analyse, at en cyklisk-hierarkisk formopfattelse af denne førstesats nødvendigvis må komme i konflikt med den traditionelle sonateformsbetragtning, der kalder hele afsnittet t. 105–168 for gennemføringsdel og dermed anser reprisen for forkortet i henhold til lovmæssigheden om hovedtoneartens generobring som et afgørende reprise-kriterium. Denne (hovedtonearten) indtræder jo først t. 169, i sin variantform B-Dur og efter behørig forberedelse, mens afsnittet fra t. 137 stadig er præget af rastløs modulation. Til trods herfor har hovedmotivets møjsommeligt tilkæmpede og derfor triumferende gennembrud t. 137 ff efter vor mening dog et stærkere præg af "reprise" end tonikas stabilisering 32 takter senere. Men uanset, hvordan man end vælger at anskue storformen i denne sats, kan man vel på basis af den foreliggende analyse konkludere, at den traditionelle opfattelse af Chopin som en komponist, der i overensstemmelse med sit romantiske væsen og i lighed med flere af sine åndsbeslægtede samtidige kolleger ydede sit bedste i de mindre, ensatsede karakterstykker og var ude af stand til at skabe overbevisende, integrerede storformale forløb, må siges at være gjort til skamme. Iøvrigt henvises til analysediagrammet, eks. 20, for et samlet overblik over satsens hierarkiske struktur i dialektisk samspil med den klassiske sonateformsterminologi, der for klarhedens skyld overalt er sat i anførselstegn.

3. Supplerende bemærkninger I

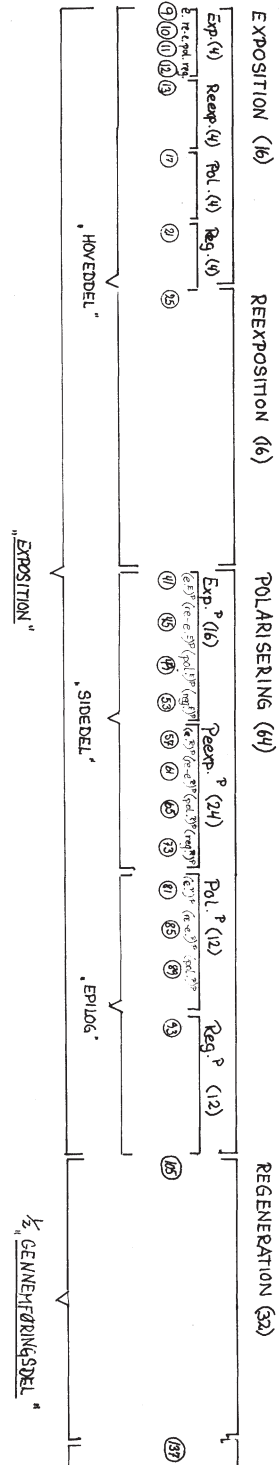
Ved at betragte Chopin-satsen i sin helhed så vi, at den på sit højeste hierarkiske niveau bestod af exposition og reexposition eller "skabelse" og "genskabelse". Sådan opleves det klart til trods for, at der visse steder er et væld af afvigelser i detaljen imellem de to faser indbyrdes — integrationsprincippet indebærer, at jo højere, vi bevæger os opad i hierarkierne, desto større *frihed* findes der for udformningen af underordnerne. Desto mere *ideelt* fremtræder m.a.o. de enkelte fasers karakter. Omvendt gælder det, at jo længere, vi bevæger os nedad i mikrolagene, desto mere minutiøst må ligheden imellem exposition og reexposition afspejle sig, helt ned i identiteten som vi har set, dvs. desto større *tvang* hersker der!

Forholdet imellem exposition og reexposition kan også illustreres således: I expositionen befinder vi os i et musikalsk landskab, hvor alt principielt er nyt og ukendt, og hvori alle begivenheder har førstegangskarakter. Lytteren må derfor primært koncentrere sig om at følge med og orientere sig i

CHOPIN: Sonate i b-moll, op. 35 - 1. sats

①

EXPOSITION (28)



det ukendte for ikke at tabe tråden og "fare vild". Det er som første gang, man ser en film: Her er selve handlingen i centrum for opmærksomheden. I reexpositionen befinder lytteren sig derimod i et landskab, som er ham bekendt, og hvor han derfor trygt kan hengive sig til en fordybelse i rigdommen på kunstneriske detaljer af enhver art, jvf. den tidligere (s. 79) lancerede betegnelse "rekreationsfasen". Ligeså med filmen: Anden gang er handlingen kendt på forhånd, og man kan fordybe sig i nuancerne, dybere lag i de interne relationer, dialogen, symbolikken, fotograferingen, skuespillet, musikken etc., etc. Det siger sig selv, at muligheden for fordybelse er ligefremt proportional med graden af hierarkisk overordnethed, et forhold som komponisterne naturligvis bestandigt udnytter.

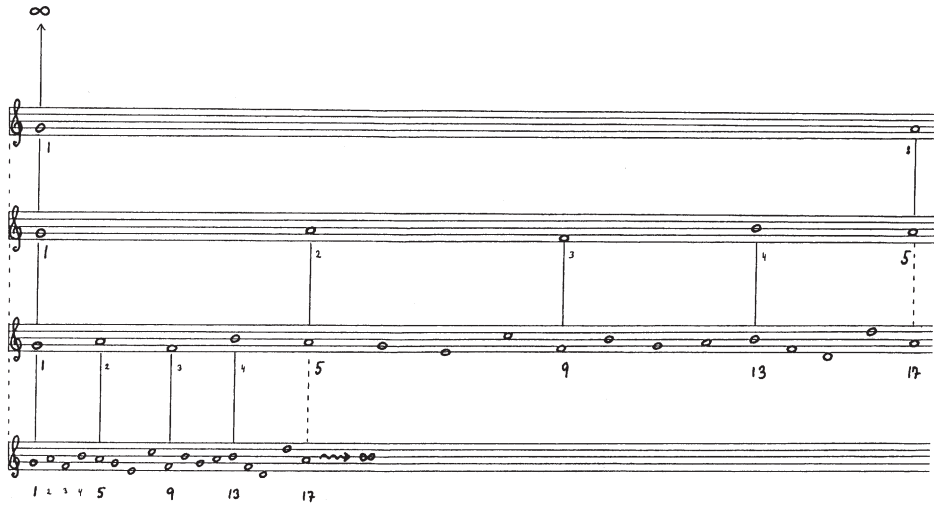
Ligeledes gælder det almindeligvis, at graden af polaritet og intensiteten i den regenererende stræben i hhv. fase 3 og 4 bliver stadigt mere udpræget, efterhånden som vi bevæger os opad i det hierarkiske system. Dog skal det endnu engang understreges, at de pågældende fasers særlige karakter hele tiden må sættes i relation til dét hierarkiske niveau, vi befinder os på. Der er således ingen *principiel* (men for perceptionen ganske vist højst reel) forskel på graden af polaritet imellem t. 11 hos Chopin set i forhold til t. 9 og 10 og hele sidetemagruppens stemningskontrast i forhold til hoveddelen; vi befinder os blot på satsens laveste hhv. næsthøjeste hierarkiske plan. En tilsvarende betragtning lader sig naturligvis anstille for regenerationsfasens vedkommende.

4. Strukturelle og symbolske sammenhænge imellem uendelighedsrækken, Dyrekredsen og den 4-fasede cyklus

Den i det foregående beskrevne 4-fasede cyklus' hierarkiske natur baseret på et grundlæggende 1:4-forhold gør en sammenligning med Per Nørgårds melodiske uendelighedsrække (∞ -rækken) nærliggende. Eks. 21 viser 4 hierarkiske lag i en diatonisk ∞ -række, der starter på g^1 og udelukkende betjener sig af de 7 stamtoner:

Som bekendt er tonerne 1, 5, 9 og 13 på et hvilket som helst hierarkisk niveau identiske med tonerne 1–4 i det umiddelbart højereliggende niveau. Her skal nu den påstand fremsættes, at ∞ -rækkens første 4 toner repræsenterer/symboliserer det cykliske mønsters 4 faser *exposition, reexposition, polarisering og regeneration*. Dette medfører naturligvis, at f.eks. expositionen, der svarer til ∞ -rækkens første tone, på lavere hierarkiske planer omfatter ∞ -rækkens første 4, første 16, første 64 osv. toner, og således tilsvarende for de øvrige fasers vedkommende; se Eks. 21a, der som en syntese af Eks. 10 og Eks. 21 viser den postulerede sammenhæng.

Eksempel 21

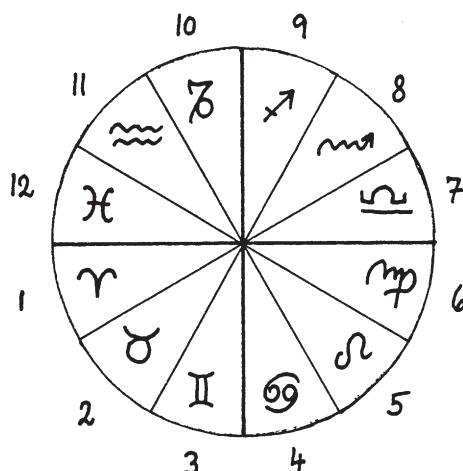


Eksempel 21a

Hvis denne påstand skal holde, må ∞ -rækken, der umiddelbart fremtræder som en rent lineær tidsstruktur, m.a.o. tillige rumme et cyklisk element. Det cykliske skal ifølge postulatet i sit udspring netop omfatte ∞ -rækkens første 4 toner — men dermed naturligvis også dens første 16, første 64 osv. toner på højere hierarkiske niveauer. At dette rent faktisk er tilfældet viser sig, når man bringer ∞ -rækken i forbindelse med den astrologiske dyrekreds, der jo er et ældgammelt symbol på selve det cykliske princip. Eks. 22 viser de 12 zodiacale tegn og deres indbyrdes forbindelse:

Det essentielle ved denne struktur er 12-tallet, der jo er produktet af 3 og 4

Eksempel 22



1. ♈ = VÆDDEREN

2. ♉ = TYREN

3. ♊ = TVILLINGERNE

4. ♋ = KREBSSEN

5. ♌ = LØVEN

6. ♍ = JOMFRUEN

7. ♎ = VÆGTEN

8. ♏ = SKORPIONEN

9. ♐ = SKYTTE

10. ♑ = STENBUKKEN

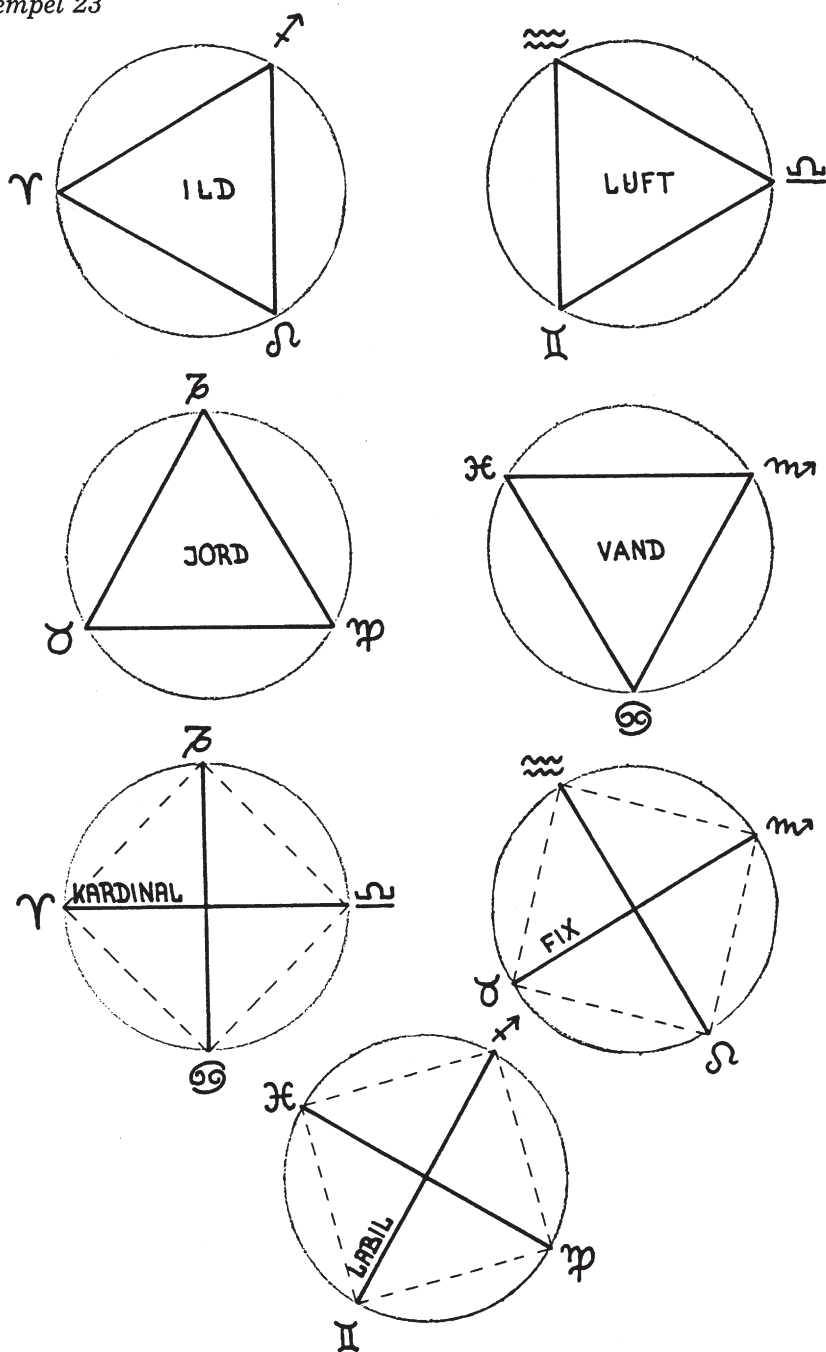
11. ♒ = VANDMANDEN

12. ♓ = FISKENE

— i dette tilfælde foreningen af 3 såkaldte “kvaliteter” eller “betoningsarter”: “Kardinal” (dvs. bevægende, retningsbestemmende, “toneangivende”), “Fix” (dvs. fast, ubevægelig, i balance) og “Labil” (dvs. bevægelig, forvandlende) med de 4 aristoteliske elementer: *Ild* (bl.a. symboliserende vilje samt den alt iboende livskraft), *jord* (bl.a. symboliserende det stoffige, materien), *luft* (bl.a. symboliserende ånd, spiritualitet, intellekt) og *vand* (bl.a. symboliserende sjælen, følelsessfæren). Eks. 23 viser de 4 såkaldte elementtrigoner og de 3 “kvalitative” kors.

Det hører efter vor opfattelse til blandt Per Nørgårds mest betydningsfulde teoretiske landvindinger at have tilvejebragt den frugtbare forbindelse imellem ∞ -rækken og Dyrekredsen. Syntesen kom oprindeligt i stand som et resultat af rent musikalske, dvs. kunstneriske og kompositionstekniske,

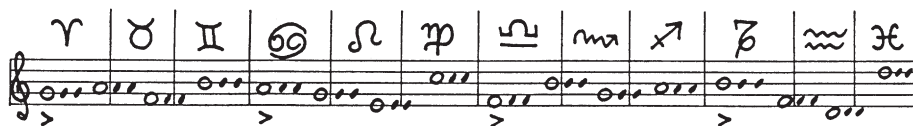
Eksempel 23



overvejelser, men den viste sig tillige at rumme nogle vigtige filosofiske og erkendelsesmæssige perspektiver. Nørgård påviste i 1973, hvorledes ∞ -rækkens første 16 toner — og dermed dens første 4 på et højere hierarkisk niveau — kan siges at gennemløbe Dyrekredsens 12 tegn. Hans bevisførelse herfor er imidlertid ret omfattende, og den er derfor af hensyn til nærværende fremstillings kontinuitet anbragt efter hovedteksten som Appendix A (s. 123). Følgende træk ved argumentationen samt de iagttagelser, man kan udlede deraf, skal dog anføres her:

For at muliggøre den nævnte kombination af 12 og 16 må man først forestille sig hver af ∞ -rækkens 16 toner spaltet i 3 dele eller "brøktoner". Derved når man frem til tallet 48, som er laveste fællesnævner for 12 og 16 ($4 \times 12 = 3 \times 16 = 48$). Ethvert af Dyrekredsens 12 tegn vil følgelig omfatte $48 \div 12 = 4$ brøktoner $= 1\frac{1}{3}$ tone i ∞ -rækken, se Eks. 24:

Eksempel 24

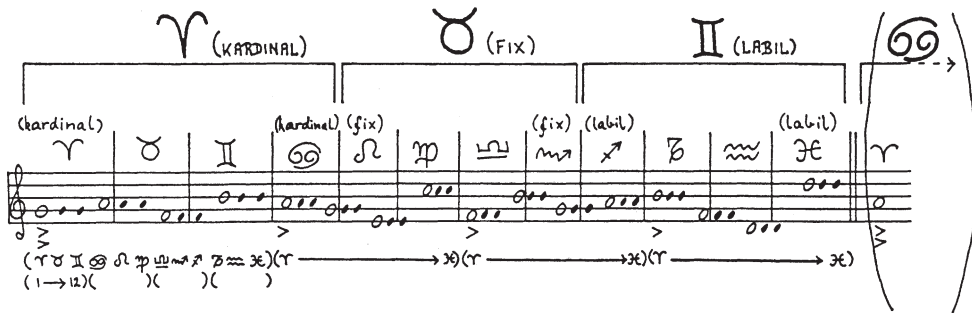


Een slående overensstemmelse imellem de to strukturer — ∞ -række og Dyrekreds — fremgår umiddelbart af dette eksempel, idet det nemlig klart og direkte afspejler de 12 dyrekredstegnss respektive kvaliteter kardinal, fix og labil: De kardinaltegn (Υ , $\odot$, $\sqcup$ og δ) indtræder samtidig med ansatsen af en ny ∞ -rækketone og kan derved med rette kaldes toneangivende, hvilket i eksemplet er markeret med en accent, mens de fixe tegn (Δ , Ω , $\nearrow$ og $\approx$) alle har deres betoning, dvs. den nye toneansats, i midten, og de labile tegn (Π , Φ , $\nwarrow$ og χ) omgående "flygter" fra deres udgangspunkt og springer til et nyt "niveau" (tonerne h^1 , c^2 , a^1 og d^2) i overensstemmelse med deres transformative karakter — disse tegn stræber så at sige hen imod en ny kardinal betoning. Det samlede billede, som altså er en syntese af lineær tid og tidløs cirkulation (Dyrekredsen er, isoleret betragtet, at ligne ved et ur uden visere), resulterer i en indre forestilling om *spiralbevægelse*, der jo netop er et af de mest markante symboler på en udviklingsproces, ja på selve den universelle evolution overhovedet.

Da ∞ -rækken som nævnt er hierarkisk i forholdet 1:4, kan man af ovenstående sammenhæng slutte, at også Dyrekredsen må være hierarkisk i dette talforhold. Af Eks. 24 fremgår det umiddelbart, at ∞ -rækkens første 4 toner gennemløber Dyrekredsens første 3 tegn (Υ , Δ og Π), og da vi genfinder de første 4 rækketoner på et højere hierarkisk niveau, dvs. i et langsommere tempo, inden for de første 16 (de med $>$ markerede), må disse foruden at gennemløbe en hel dyrekreds tillige gennemløbe de første 3 tegn

i en tilsvarende hierarkisk overordnet dyrekreds. Hvert af dennes "super-tegn" omfatter $48 \div 3 = 16$ brøktoner $= 5\frac{1}{3}\infty$ -rækketoner $= 4$ "medium-tegn", se Eks. 25:

Eksempel 25



Af dette eksempel fremgår det tillige, at hver brøktone i sig selv repræsenterer et dyrekredstegn på et hierarkisk "sub-plan", og at hele 16-tonefragmentet derfor indeholder ikke blot 4, men i princippet et uendeligt antal "mikro-dyrekredse" voksende efter formlen 4^n , hvor n er et positivt helt tal. Tilsvarende er 16-tonefragmentet en stadigt mindre del af et uendeligt antal "makro-dyrekredse" i overensstemmelse med formlen $(\frac{1}{4})^n$.

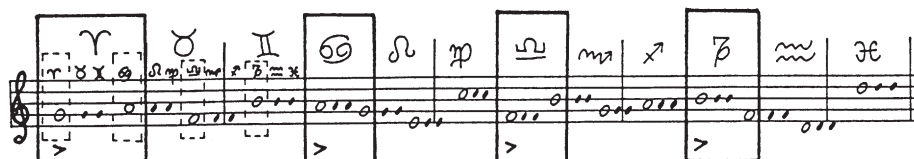
Den gennem Dyrekredsen tilvejebragte overordnede *tredele* af 16-tonefragmentet kan tolkes som et udtryk for eksistensens trefoldige grundlov: Tilblivelse — væren — ophør. Alt skabt — og lad os nu blot begrænse synsfeltet til de levende organismer — fødes/spirer og vokser op (kardinal V), udfolder sig i overensstemmelse med deres natur, dvs. *er* i verden (fix U), og nedbrydes, ældes og dør (labil II). Denne fundamentale trefoldighed markeres ved *ildtrigonens* ansats på medium-planet (V = kardinal ild, U = fix ild og X = labil ild). Overgangene imellem disse eksistentielle hovedfaser er imidlertid umærkelige (de finder sted i løbet af en ∞ -rækketones varighed), hvilket er i overensstemmelse med den esoteriske opfattelse af 3-tallet som åndeligt og derfor usynligt. Mytologiske symboliseringer af de 3 faser, der naturligvis kan have alle tænkelige proportioner, er mangfoldige; som et 'exemplum instar omnium' kan nævnes den hinduistiske treenighed *Brahma*, skaberen — *Vishnu*, opretholderen — og *Shiva*, ødelæggeren.

Efter således at have argumenteret for, at ∞ -rækkens første 16 toner — og dermed også dens første 4, hvilket var en del af grundpåstanden — udgør en cyklus, skal der i det følgende anstilles nogle betragtninger over dennes immanente *firdelthed* med henblik på at knytte den postulerede forbindelse til de 4 musikalske faser exposition, reexposition, polarisering og regeneration. Hvad disses tilknytning til den ovenfor beskrevne tredelthed angår,

kan der foreløbig ikke siges andet end det helt generelle, at expositionens begyndelse på ethvert hierarkisk niveau repræsenterer den kardinale Υ -impuls og regenerationens slutning det labile $\mathfrak{H}$ -"sug" hen imod fornyet ansats af en kardinaltilstand og dermed en ny cyklusbegyndelse, med reexposition og polarisering som — væsensforskellige — repræsentanter for det fixe "midterområde" i den givne cyklus. Ud fra denne synsvinkel kan man m.a.o. begynde at opleve de musikalske forløb, der her er beskrevet, som et hierarkisk væv af organismer, der ånder i forskellige tempi, bevægelsese-nergier der vekselvis "skubber" og "trækker" eller strømninger, der "puster" og "suger".

Det fremgår umiddelbart af nedenstående Eks. 26, at ∞ -rækkens første 4 toner — her g^1 , a^1 , f^1 og h^{18} — hver især markerer en kardinaltilstands indtræden, nemlig i "kronologisk" rækkefølge Υ , $\odot$, $\sqcup$ og $\mathfrak{P}$, svarende til kalenderårets 4 mest markante astronomiske tidspunkter Forårsjævndøgn, Sommersolhverv, Efterårsjævndøgn og Vintersolhverv (i eksemplet markeret med $\square$ og $\square$ på hhv. super- og medium-planet):

Eksempel 26



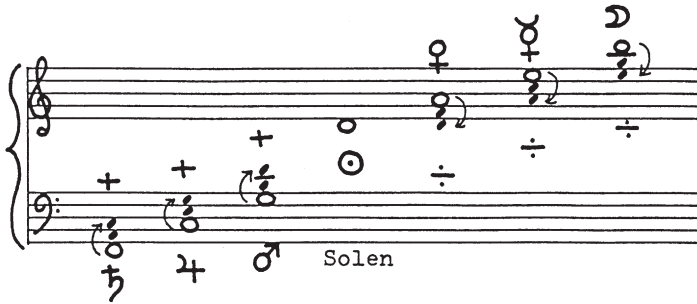
Der ligger imidlertid også en anden rækkefølge af de kardinale tegn gemt i dette mønster, men for at nå frem til en erkendelse af dén er det nødvendigt først at betragte den af Per Nørgård opstillede sammenhæng imellem den diatoniske skalas 7 toner og de 7 "klassiske" astrologiske planetsymboler, se Eks. 27:

Eksemplet viser for det første den eneste mulige ækvidistante organisation af de 7 toner, nemlig i indbyrdes kvintafstand.⁹ Yderpunkterne i denne opstilling må nødvendigvis være tonerne F og h^2 , da en yderligere udbygning af kvintstabellen i begge retninger vil resultere i tonerne B^1 og fis^3 , der jo ikke er stamtoner. For det andet viser eksemplet, at det med det givne tone-materiale kun er muligt at bygge superharmoniske (dvs. på overtonerækken

8. De i det følgende påviste sammenhænge er naturligvis i princippet uafhængige af, på hvilket skalagrundlag ∞ -rækken udfolder sig, men netop benyttelsen af den heptatone diatoniske skalas stamtoner muliggør de værdifulde, til dels esoteriske indblik, som teksten omhandler.
9. Naturligvis er en ækvidistant organisering også mulig på basis af kvartintervallet, men da de 7 toner af Per Nørgård opfattes som elementer i et sammenhængende resonanssystem, lades denne rent formelle mulighed ude af betragtning.

Eksempel 27

Venus Merkur Månen



Saturn Jupiter Mars

baserede) (Dur)treklange op på de 3 dybeste toner F, c og g, og subharmoniske (dvs. på undertonerækken baserede) (moll)treklange ned fra de 3 højeste toner h^2 , e^2 og a^1 . En stor terts ned fra de 3 dybeste og op fra de 3 højeste toner i opstillingen vil frembringe lutter b - og $\sharp$ -toner, der alle falder uden for systemet. Det vil overskride denne fremstillings rammer at argumentere for undertonerækkens eventuelle fysiske realitet — blot skal det nævnes, at den som harmonisk element indgår på lige fod med overtonerækken i Per Nørgårds tænkning og værker siden begyndelsen af 1970'erne.

I overensstemmelse med den traditionelle hermeneutiske tolkning af Dur som det maskuline, lyse, hårde, aktive princips repræsentant og moll som udtryk for det komplementære feminine, mørke, bløde og passive (dvs. modtagende eller reaktive) princip tilkender Nørgård de 3 nederste toner i kvintstabellen Eks. 27 kvaliteten “+” og de 3 øverste kvaliteten “-”.¹⁰ Den midterste tone d^1 indtager en bemærkelsesværdig særstilling derved, at man hverken kan bygge Dur op eller moll ned fra den ved brug af systemets egne toner — en stor terts op eller ned fra d^1 resulterer i begge tilfælde i skalafremmede toner (hhv. fis^1 og b), se Eks. 27a:

Denne tone kan m.a.o. karakteriseres som “hermafroditisk”, dvs. både + og – eller hverken-eller. Imidlertid er det netop dette forhold, der muliggør modulationsfænomenet — introduktionen af kvintcirkelns første $\sharp$ hhv. b fører til en sprængning eller omorganisering af det diatoniske system med en anderledes kvintvis og planetær organisation af de 7 toner til følge.

Per Nørgård tager nu de 7 toner i deres kvintvise opstilling som et klingende udtryk for det oldgræske geocentriske verdensbillede, der med Jorden som universets stillestående centrum lader de 7 “Himmellys” — Solen, Må-

10. Disse matematiske symboler er i denne sammenhæng naturligvis blottet for enhver form for værdiladning og skal udelukkende opfattes som udtryk for komplementære kosmiske principper.

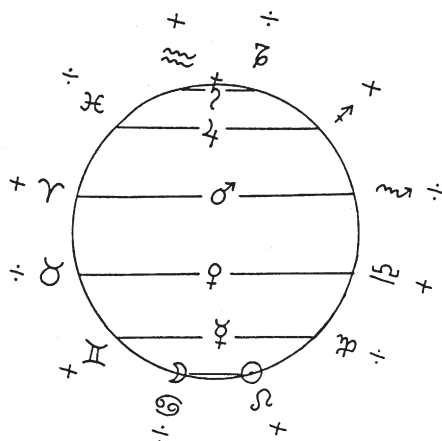
Eksempel 27a



nen og de 5 med det blotte øje synlige planeter — kredse herom i koncentriske cirkler med Saturn (♄), svarende til tonen F, som den yderste og langsomst roterende og Månen (☾), svarende til tonen h², som den inderste og hurtigste. De øvrige toner tilkendes ligeledes hvert sit planetsymbol i overensstemmelse hermed som vist i Eks. 27.

Endelig skal også planetsymbolernes traditionelle tilknytning til Dyrekredsen tages i betragtning som en nødvendig forudsætning for den forestående argumentation. Eks. 28, der er citeret fra Thomas Rings "Astrologische Menschenkunde" bd. II, s. 132, viser dels, hvorledes Dyrekredsen udgør en følge af skiftevis aktive eller "elektriske" (+) og reaktive eller "magnetiske" (−) tegn, dels, hvorledes hver planet rummer et både aktivt og reaktivt zodiacalt aspekt — med undtagelse af ☉ og ☾, der hver især kun er relateret til ét dyrekredstegn (hhv. ♈ og ♋), og som derfor er entydige i deres aktive hhv. reaktive karakter.

Eksempel 28



Af Eks. 27 fremgår det, at ∞ -rækkens første 4 toner udtrykker planetfølgen:

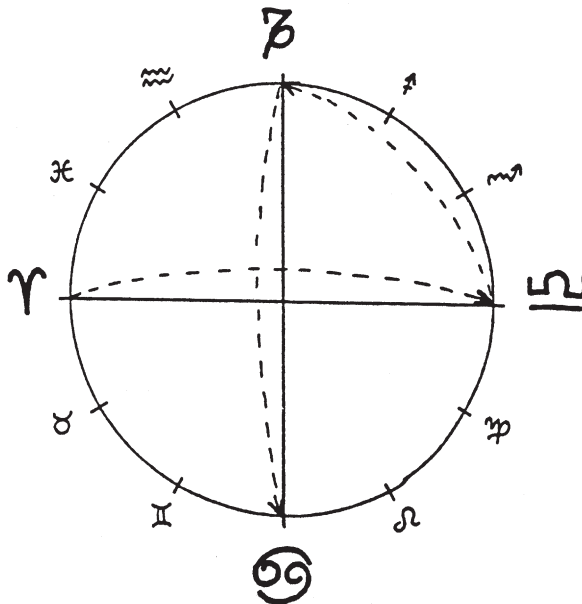
$$\sigma_{(g)} - \varphi_{(a^1)} - \mathfrak{h}_{(F)} - \mathfrak{D}_{(h^2)}$$

Sammenholdes dette faktum med den i Eks. 26 påviste permanente kardinalitet for de første 4 toners vedkommende, kan man på grundlag af Eks. 28 konkludere, at disse *foruden* den omtalte "kronologiske" rækkefølge af kardinaltegn ($\Upsilon - \mathfrak{G} - \mathfrak{L} - \mathfrak{P}$) *tillige* udtrykker følgende kardinale succession:

$$\Upsilon_{(\text{kardinal } \sigma)} - \mathfrak{L}_{(\text{kardinal } \varphi)} - \mathfrak{P}_{(\text{kardinal } \mathfrak{h})} - \mathfrak{G}_{(\text{kardinal } \mathfrak{D})}$$

I denne rækkefølge manifesteres Det kardinale Kors, der altså ses at kombinere to antagonistiske principper i en afstand af 90° fra hinanden (Eks. 29):

Eksempel 29



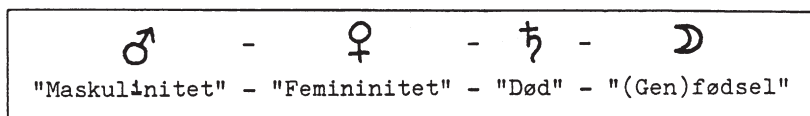
Den cykliske kombination af ∞ -række og Dyrekreds rummer altså på én gang en cirkulær, "kronologisk" og en korsformet følge af kardinaltegnene, hvad der resulterer i en tvetydighed, som det er nødvendigt, men ingenlunde let af fastholde i bevidstheden. Eks. 30 viser den kendte kombination af ∞ -række og Dyrekreds, men nu med tilføjelse af Det kardinale Kors, der også ses at være struktureret hierarkisk i forholdet 1:4:

Eksempel 30



Hvis man tillader sig den antagelse, at ∞ -rækken mirabile dictu er et billede på selve tidsdimensionen forstået som den samtidige tilstedeværelse af et uendeligt antal hierarkisk indbyrdes forbundne tempolag, der strækker sig fra det uendeligt langsomme til det uendeligt hurtige, kan man måske tolke dén i realiteten simultane ansats af Det kardinale Kors, som ∞ -ræk-
kens første 4 toner på et uendeligt hurtigt tempoplan repræsenterer, som et udtryk for maximal igangsætningskraft eller tilblivelsesvilje, jvf. astronomernes "Big Bang"-skabelsesteori. Specielt i lyset af de involverede planet-symbolers traditionelle betydningsindhold kan man måske ligefrem driste sig til at kalde Det kardinale Kors — og dermed de første 4 ∞ -rækketoner — for et symbol på den universelle skabelses- og udviklingslov: Den vandrette korsakse symboliserer da med sin ♂ – ♀ -polaritet selve evolutionens grundlæggende *forudsætning*, der altså kan siges at bestå i den spændingsfyldte modsætning imellem et maskulint og et feminint princip, mens den lodrette korsakse med sin ♀ – ♂ -polaritet symboliserer evolutionens ikke mindre spændingsfyldte *grundvilkår*, som hedder død og (gen)fødsel. Denne synsvinkel er interessant at sammenholde med den rent tekniske metode til ∞ -rækken tilvejebringelse, der jo som sine nødvendige og tilstrækkelige betingelser fordrer blot to indbyrdes forskellige toner ("forudsætningen") samt et udviklingsprincip, der siger: "Omvending af begyndelsesintervallet ud fra tone nr. 1 og retvending ud fra tone nr. 2" ("vilkåret"). I lyset af ovenstående betragtninger vil vi derfor tillade os at antage, at den universelle evolution

er baseret på følgende fundamentale lovmæssighed:



Hvis man nu sammenholder de 4 kardinalers hhv. aktive og reaktive karakter (jvf. Eks. 28) med de tilsvarende planeters maskuline hhv. feminine natur (jvf. Eks. 27), kan man yderligere gøre den interessante iagttagelse, at Det kardinale Kors — og dermed ∞ -rækkens cykliske 16-tonefragment — i realiteten beskriver en bevægelse fra maximal +-spænding til maximal --spænding:

1. fase:	$\Upsilon/\♂$	=	++	-kvalitet (aktivt tegn/ maskulin planet)
2. fase:	$\Xi/♀$	=	+÷	-kvalitet (aktivt tegn/ feminin planet)
3. fase:	$\beta/‡$	=	÷+	-kvalitet (reaktivt tegn/ maskulin planet)
4. fase:	$\odot/\☽$	=	÷÷	-kvalitet (reaktivt tegn/ feminin planet)

∞ -rækkefragmentet kan m.a.o. i en vis forstand opfattes som et elektrodynamisk felt med en klart defineret +/- -polaritet!

Man kan altså konkludere, at det cykliske 16-tonefragment astrologisk set udtrykker et polyrytmisk samspil imellem 3 og 4 faser, der må karakteriseres som hhv. latente, dvs. skjulte for en umiddelbar betragtning, og åbenbare, dvs. direkte opfattelige. Ifølge den esoteriske lære er 4-tallet netop — i modsætning til det åndelige og usynlige 3-tal — materielt og umiddelbart tilgængeligt for perceptionen, hvilket just er et karakteristisk grundtræk ved både ∞ -rækken og den tidligere beskrevne musikalske cyklus.

5. Det cykliske mønsters relation til døgnet og året

Det er naturligvis nærliggende at drage paralleller fra det på ∞ -række og Dyrekreds baserede cykliske mønster til de to fundamentale cykliske tidsforløb, vi til stadighed befinder os i, nemlig *døgnet* og *året*.

Eks. 31a illustrerer, hvorledes de pågældende forløb kan opfattes som en evig interferens imellem en "lys", konstruktiv eller opbyggende livskraft, som er maximal ved Middag/Sommersolhverv og minimal ved Midnat/Vintersolhverv, og en dermed antagonistisk "mørk", destruktiv eller nedbrydende døds kraft, med indbyrdes ligevægt (omend med "modsat fortegn") i de to jævndøgns punkter. Den på figuren tilføjede sinusbølge har til formål at uddybe symbolikken i denne proces, mens den cirkulære og den korsformede følge af kardinaltegn udtrykker figurens paradoksale "i-tidige" og "uden-for-tidige" dobbeltaspekt, der jo viser sig i det tilsyneladende trivielle, men i grunden dybt mystiske faktum, at ikke to døgn eller år er identiske samtidig med,

cykliske forløbs højdepunkt i form af de vitale kræfters kulmination. Aktivitetsniveauet er maximalt højt, livsprocesserne udfolder sig frit og uhæmmet på baggrund af et minimum af modstand — “alt står i fuldt flor”. Klar dagsbevidsthed. Gradvist vågner imidlertid fornemmelsen af, at “det går imod afslutningen!” Hvem kender f.eks. ikke den begyndende træthed eller den let vemodige stemning, der kan være over en solfyldt sensommereftermiddag?

3. fase = *POLARISERING: Efterår/Aften* ($\mathfrak{P}$ / $\mathfrak{H}$): 1. fases antagonist. Vitaliteten tager af, og nedbrydningskræfterne tager overhånd — det er forfaldsprocessernes og tilintetgørelsens tid. Jeg-bevidstheden suspenderes midlertidigt ved individets overgiven sig til søvnen. For en overfladisk betragtning er der tale om en højst deprimerende situation, men den skal naturligvis ses i sit rette perspektiv, som er “fødsel gennem død”.

4. fase = *REGENERATION: Vinter/Midnat* ($\mathfrak{O}$ / $\mathfrak{D}$): 2. fases antagonist. Naturen og den sovende udviser intet ydre tegn på liv, men under sne- og isdækket og i den ubevægelige krop med de lukkede øjne virker de regenererende energier stadig mere aktivt i deres forenede stræben hen imod det fælles mål, som er genfødsel og dermed fornyet ansats af det cykliske mønster, fornyet aktivitet.

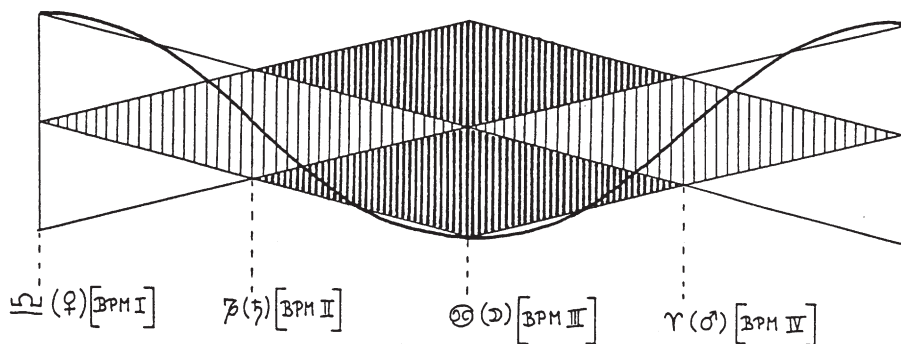
I lyset af ovenstående analogidannelse kan vi m.a.o. begynde at opleve musikken som et cyklisk-hierarkisk væv af døgnfaser, årstider eller “elektromagnetiske felter”, hvad der resulterer i en uendelig nuancerigdom, eftersom ethvert musikalsk øjeblik da vil bestå af sin egen unikke blanding af “lys” og “mørke”, opbygning og nedbrydning eller udfoldelse og hæmning. Vi så f.eks. klare eksempler på “lyskraftige” og “natsorte” passager i Chopin-sonatens førstesats i forb. m. de udtrykspotenserede steder, hvor vi befandt os i den samme fase på flere hierarkiske planer samtidig, jvf. s. 101.

6. Supplerende bemærkninger II

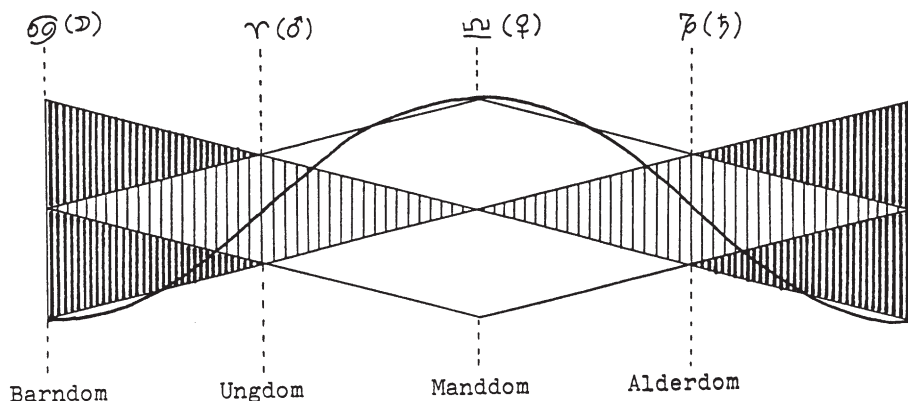
Man må imidlertid hele tiden have tve- eller sågar flertydigheden for øje, når man analyserer musik efter de beskrevne principper. Dette er dog næppe en svaghed ved den præsenterede analytiske model, men tværtimod et udtryk for dens fleksible styrke. Vi må her ligesom på andre områder acceptere, at tingene ikke altid er “enten-eller”, men ofte kan være “både-og”. Musikkens *form* er i de undersøgte eksempler principielt altid i overensstemmelse med grundmønstret Eks. 31a, mens dens *indhold* og hele karakter meget vel kan stille dette i forskellig belysning. Kun i sjældnere tilfælde går form og indhold op i dén højere enhed, der siger: “Eks. 31a, både formalt og indholdsmæssigt”. Dette gælder, som vi senere skal se, i stor målestok for f.eks. 1. sats af Sibelius’ 5. symfoni, dog med detailformale modifikationer, men også i

som hhv. maskulin (svarende til $\mathfrak{P}$ -symbolet) og feminin (svarende til $\mathfrak{D}$ -symbolet).

Eksempel 31b



Eksempel 31c



langt mindre målestok hos J. S. Bach i hans tidligere omtalte G-Dur menuet fra "Notenbüchlein": Reexpositionen t. 9–16 dæmper forløbet ("det går imod afslutningen"), polfasen t. 17–24 kaster en tydelig skygge over landskabet ("det går imod midnat"), mens vi i regenerationsfasen t. 25(24)–32 påny går "lysere tider" imøde.

Eks. 31b og c, der tager udgangspunkt i nogle af det cykliske forløbs andre kardinalpunkter, kan siges essentielt at udtrykke hhv. en *psykologisk* og en *biologisk* variant af grundmønstret Eks. 31a. Den psykologiske model skal vi senere vende tilbage til og her blot i forlængelse af, hvad der tidligere (s. 109) er blevet sagt, knytte et par helt generelle betragtninger til den biologiske, der afspejler alle levende organismers — f.eks. menneskets — livscyklus: Vi fødes ud af mørket ($\ominus$ og $\mathcal{D}$ er moder- og barndomssymboler), vokser op, udvikler os og vender i vor ungdom foretagsomt den meste energi udad i omverdenen (Υ / δ). På livets højdepunkt — livskurvens balancepunkt (Ξ) — begynder vi at harmonisere vore bestræbelser med henblik på det samlede resultat af vort liv, ligesom vi i mødet med kærligheden til

et andet menneske af modsat køn sørger for slægtens videreførelse (♀). Samtidig markerer dette punkt imidlertid “dødens fødsel” i det skjulte (Jung) — den sorte “dæmperkraft” begynder at tiltage. I livets aften, hvor vitaliteten gradvist klirker af, vender vi nu kontemplativt den meste energi indad på vejen tilbage mod vort udgangspunkt, mørket, som vi forbereder os på atter at møde — en erfaring rigere så at sige (⚡ og ☿ er alderdoms- og døds-, men også visdomssymboler).

Vi møder ofte i musikken netop de karakterielle modifikationer af grundmønstret, som Eks. 31b og c repræsenterer. I den tidligere omtalte A-Dur sonate af Mozart udtrykker den lille cyklus t. 1–4 nærmest Eks. 31b, mens t. 1–8 forløber i overensstemmelse med første halvdel af Eks. 31a. T. 9–12 repræsenterer derimod Eks. 31c's anden halvdel, idet den smilende og luftigt-lette (♀ / ☿) polariseringsfase (t. 9–10) bortset fra det saturnisk immobile orgelpunkt udpræget har karakter af “fuld udfoldelse”, mens regenerationen (t. 11–12) indeholder rigide ⚡ -accenter.

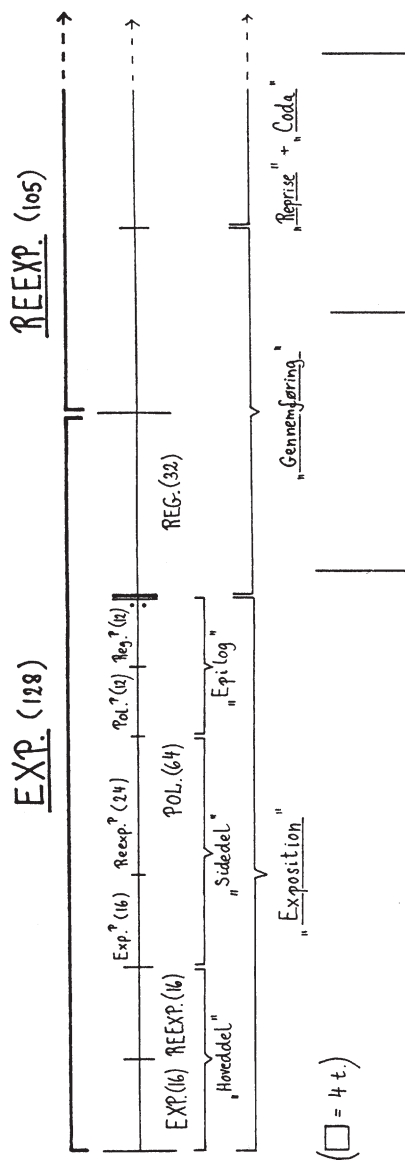
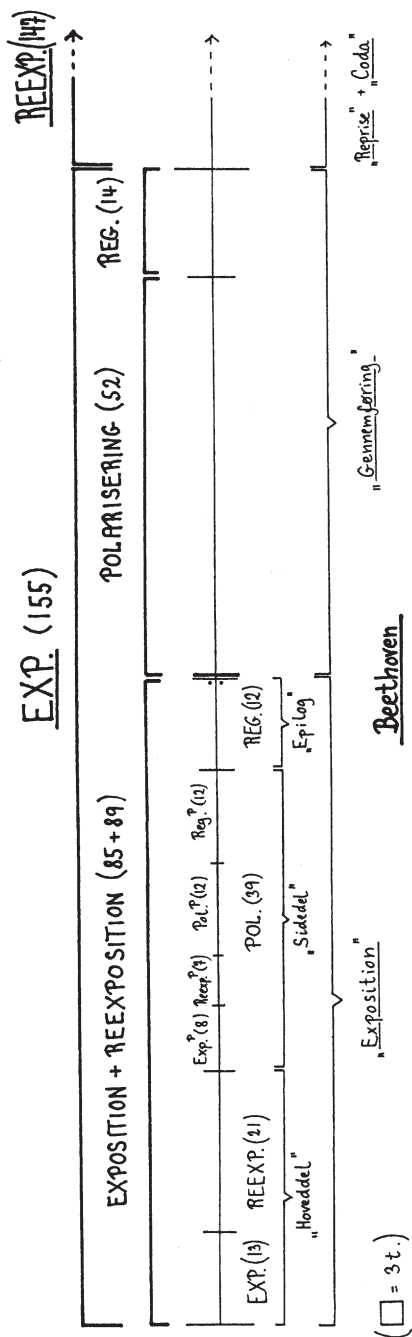
De første 85 takter i Beethovens “Waldstein”-sonate kan som helhed siges at udtrykke Eks. 31c, da reexpositionen t. 14–34 fremstår som en mere kraftfuld udfoldelse af expositionens musikalske materiale, mens polfasen udgør forløbets lyse, venusiske middagshøjde. Regenerationsfasen, der svarer til sonateformens epilog, sætter ind i t. 74 og fører gradvist tilbage til udgangspunktet v.h.j.a. en længere, sekventisk faldende passage, der netop ikke fornemmes energisk fremadstræbende, men derimod klart afsluttende. Efter så megen hektisk aktivitet må satsen nødvendigvis falde til ro, inden et fornyet opsving kan tage sin begyndelse.

Et lignende storformalt kurveforløb manifesterer sig i sonateexpositionen hos Chopin (t. 9–104), dog med den afgørende forskel, at epilogen (t. 81–104) her *ikke* som hos Beethoven kan siges naturligt at regenerere tilbage til udgangspunktet = satsbegyndelsen, men tværtimod fører videre, hen over repetitionstegnet, til den helt overordnede regenerationsfase = første halvdel af gennemføringsdelen. Man ser her, hvorledes sonateformen, trods satsens umiddelbare ydre lighed med den wienerklassiske model, hos den romantiske komponist allerede på dette relativt tidlige tidspunkt¹² har undergået en ret markant ændring, der bl.a. resulterer i en degradering af repetitionstegnet imellem (sonate)exposition og gennemføring til en rent notationsmæssig konvention uden egentlig formel betydning, og som man derfor kan tillade sig at se bort fra. Efterhånden, som den nodetro gentagelse af expositionen mister sin dybere mening, forsvinder det som bekendt også ganske. Eks. 31d viser i diagramform de omtalte forskelle imellem Beethoven- og Chopin-satsen.

I de indtil videre undersøgte eksemplarer af den fuldt udviklede høj-wienerklassiske sonate, som Beethovens “Waldstein” blot er et blandt utallige

12. Sonaten er skrevet i 1839 — sørgemarchen dog i 1837.

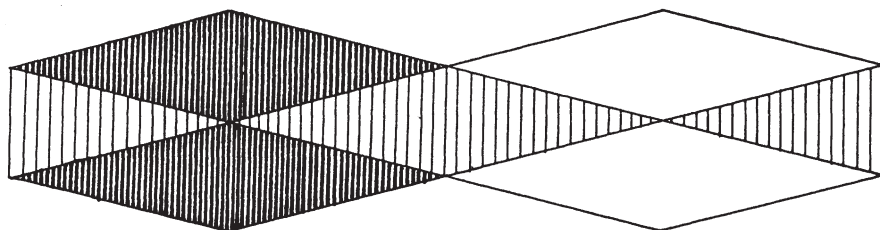
Eksempel 31d



udmærkede eksempler på, udgør sonateexpositionen imidlertid normalt en hel 4-faset cyklus og dermed på et højere hierarkisk plan en storformal exposition, der nødvendigvis må gentages, dvs. reexponeres, for at gennemførelsesdelen for alvor kan komme til at fungere som storformal polarisering og regeneration, hvad den netop ofte gør. Disse kendsgerninger bringer én på den nærliggende tanke, at selve den klassiske sonateforms prototype eller grundlæggende formale idé måske i realiteten har sin rod i det beskrevne cykliske mønster. En sådan antagelse åbner naturligvis for et helt uoverskueligt stort og endnu ganske uopdyrket studiefelt, der hermed er givet frit til den interesserede læser.

Hvad endelig det tidligere (s. 94) berørte forhold angår, at det hos Beethoven — og altså også hos Chopin — er sonateformens hoveddel (= exposition + reexposition), som er mørkt-kaotisk eller Dionysisk, og sidedelen (= polariseringen), som er dagklar og Apollinsk, kan dette nu forstås ud fra Eks. 31e, der så at sige udgør "negativ-billedet" af grundmønstret Eks. 31a. Det er i begge tilfælde, men navnlig hos Chopin, en "sort sol", der ved hovedtemaets første indtræden stiger op over horisonten!

Eksempel 31e



De to sidedeles lyse, venusiske karakter kan evt. også "forklares" ud fra en betragtning af Eks. 25 (s. 109). Forløbets midtpunkt har jo netop *dobbelt*

♀ -betoning ved både at være ♀ -ansats i den kronologiske tegnfølge og ♂ -centrum på det overordnede 3-leddede plan, hvilket m.a.o. kan siges at udtrykke maximal "væren" eller "eksistentiel nydelse" (jvf. senere).

Under alle omstændigheder, dvs. uanset hvorledes et givet musikstykke konkret etablerer sine større eller mindre kontrastvirkninger, så består dialektikken som et af vor musikkulturs mest fundamentale kendetegn, og det er karakteristisk, at denne har en tendens til at gøre sig gældende på et ganske bestemt tidspunkt i det musikalske forløb. Ikke sjældent er det netop dette faktum, der tydeligst afslører det pågældende musikstykkets underliggende cyklisk-hierarkiske struktur ved sin præcise markering af polfasens indtræden. Helt generelt kan vi måske tillade os at drage den slutning, at når polfasen kaster dystre skygger ind i et overvejende lyst og idyllisk musikalsk univers, ligger betoningen på den korsformede kardinalitet med dens

♂ / ♀ -symbolik (jvf. Eks. 30, s. 114), mens hovedvægten i det omvendte tilfælde ligger på den ovennævnte dobbelte ♀ -betoning.

Endelig lader det sig gøre at anskue karakterkontrasten imellem hoved- og sidedel i specielt Chopin-sonaten som et udtryk for det klassiske psykologiske begreb "indre modsatkønnethed": Hoveddelens karakter er udpræget maskulin, men da det pågældende afsnit står i moll, rummer det tillige et feminint element, dvs. vi har her at gøre med en "anima"-symbolisering. Sidedelens karakter er derimod lige så udpræget feminin, men ved dens samtidige stærke Dur-betoning er det her omvendt "animus"-begrebet, der kommer til udtryk.

Appendix A

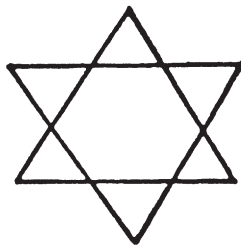
For at kunne nå til en dybere indsigt i sammenhængen mellem ∞ -rækkens første 16 toner og Dyrekredsens 12 tegn er det nødvendigt først at notere de 16 toner i deres respektive oktavleje ud fra kvintopstillingen som angivet i hovedtekstens Ex. 27 og tillige spalte enhver af dem i 3 "brøktoner", hvorved Dyrekredsen kan interpoleres på strukturen rent formelt, jvf. hovedtekstens Ex. 24:

Eksempel 1

The musical notation for Example 1 consists of a single staff with 12 measures. Above the staff are 12 symbols: a gamma-like symbol, a circle with a dot, a Roman numeral II, a spiral, a symbol resembling a lowercase 'r', a symbol resembling a lowercase 'p', a symbol resembling a lowercase 'u', a symbol resembling a lowercase 'm', a symbol resembling a lowercase 'x', a symbol resembling a lowercase 'z', a symbol resembling a lowercase 'w', and a symbol resembling a lowercase 'h'. Below the staff are 12 arrows indicating movement: up, down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, and a question mark. The staff itself contains various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. Below the staff, the text 'ild - jord - luft - vand' is repeated three times, separated by brackets.

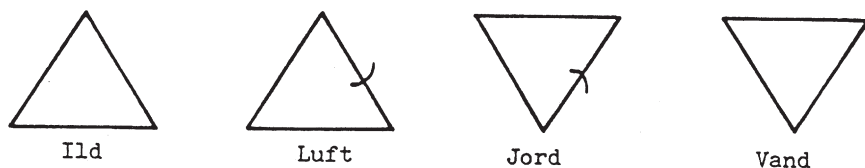
I denne figur ses der at herske direkte overensstemmelse imellem intervalretningen inden for hvert af de første 11 tegn og disses tilhørsforhold til de 4 aristoteliske elementer ild, jord, luft og vand, idet ilden og luften ifølge den esoteriske tradition stiger til vejrs, mens jorden og vandet synker nedad, hvilket selvfølgelig svarer til, hvad der umiddelbart kan iagttages i den fysiske virkelighed. Denne elementernes naturgivne bevægelsesretning finder sit symbolske udtryk i Seksstjernen, der er sammensat af en trekant med spidsen opad, symboliserende ildens og luftens opstigning, og en trekant med spidsen nedad, symboliserende jordens og vandets af tyngdeloven betingede synken:

Eksempel 2



Luftelementets stigende tendens er imidlertid stærkere eller mere udpræget end ildens, og jordelementets faldende tendens er tilsvarende stærkere end vandets, hvilket i symbolsproget sædvanligvis angives på følgende måde:

Eksempel 3

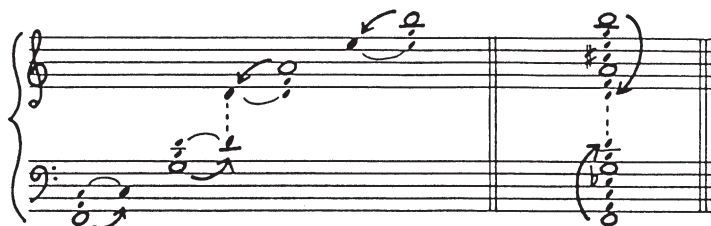


Betragtes derfor ikke blot intervalretningen inden for hvert dyrekredstegn i ovenstående Ex. 1, men tillige intervallernes rent faktiske størrelse, ses en mere præcis elementær overensstemmelse inden for hver gruppe à 4 tegn at være ret udpræget: I den første gruppe eller elementfølge stiger lufttegnet

⌘ kraftigere (↗) end ildtegnet √ (↗), og jordtegnet ♂ falder tilsvarende kraftigere (↘) end vandtegnet ☹ (↘). I den anden gruppe stiger lufttegnet ≡ kraftigere end ildtegnet ∪, og i den tredje gruppe stiger lufttegnet ≡ kraftigere end ildtegnet ↗. De springende punkter er jordtegnet ♀ og vandtegnet ♀ i den anden gruppe, der tilsyneladende falder lige kraftigt (2 oktaver + stor tert), samt især vandtegnet ☹ i den tredje gruppe, som indeholder en tonegentagelse og derfor tilsyneladende slet ikke har nogen bevægelsesretning.

Disse problemer løser sig imidlertid, hvis man i stedet for den heptatone diatoniske skala lægger en mere "primitiv" eller fundamental 4-toneskala til grund for ∞-rækkens udviklingsforløb efter følgende princip: Kvintopstillingens toner c, d¹ og e² kan akustisk opfattes som hhv. F's superharmoniske kvint samt h²'s superharmoniske kvint, idet hele opstillingen som tidligere nævnt (s. 110, fodnote) udgør et sammenhængende resonanssystem, se Ex. 4:*

Eksempel 4



Vi kan m.a.o. erstatte tonerne c, d¹ og e² i ∞-rækkeforløbet med deres respektive super- eller subharmoniske kvintfundamenter F, g, a¹ og h², hvad der straks løser problemet i den andet elementfølge, hvor jordtegnet ♀ nu ses at falde kraftigere end vandtegnet ♀ (lufttegnet ≡ stiger fremdeles kraftigere end ildtegnet ∪):

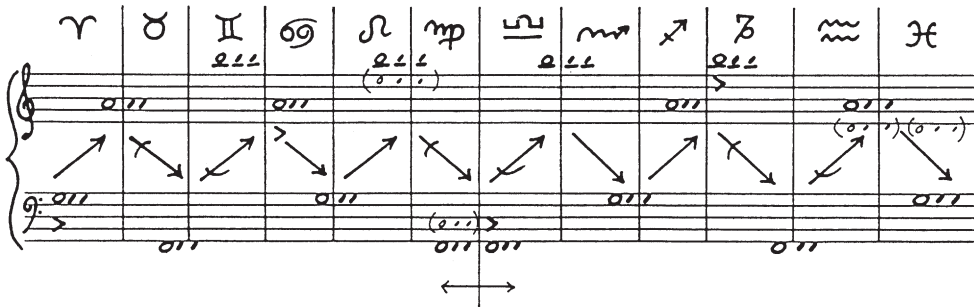
* Teksten første del skal rettelig lyde således: "Kvintopstillingens toner c, d¹ og e² kan akustisk opfattes som hhv. F's superharmoniske kvint, g's superharmoniske kvint eller a¹'s subharmoniske kvint, samt h²'s subharmoniske kvint, idet hele ..."

Eksempel 5



Tilbage står endnu problemet m.h.t. tonegentagelsen i $\mathcal{H}$, der imidlertid nu kan omformuleres til hvilket af de to d'er, der skal tolkes subharmonisk hhv. superharmonisk. Den esoteriske tradition opfatter Dyrekredsens sidste 6 tegn som en retrograd, "natlig" spejling af de første 6 tegn. Denne spejling omkring en midterakse imellem $\mathcal{M}$ og $\mathcal{N}$ ses umiddelbart manifesteret for de midterste 12 ∞ -rækketoners vedkommende i Ex. 5, og det forekommer derfor rimeligt at tolke det første d^1 (tone 15) subharmonisk, dvs. som a^1 's underkvint (svarende til tone 2), og det andet d^1 (tone 16) superharmonisk, dvs. som g 's overkvint (svarende til tone 1), hvorved spejlsymmetrien kompletteres. Derved kan man nu konstatere, at vandtegnet $\mathcal{H}$ falder, men at det vel at mærke ikke falder så kraftigt som jordtegnet $\mathcal{Z}$ (lufttegnet $\mathcal{W}$ stiger fremdeles kraftigere end ildtegnet $\mathcal{X}$):

Eksempel 6



Tager man yderligere de i hovedteksten s. 108 omtalte betoningsforhold i betragtning, ses overensstemmelsen imellem ∞ -rækkens første 16 toner og Dyrekredsen nu i enhver henseende at være total.