

Danish Yearbook of Musicology

42 • 2018

© 2018 by the authors

Danish Yearbook of Musicology · Volume 42 · 2018

Dansk Årbog for Musikforskning

Editors

Michael Fjeldsøe · fjeldsoe@hum.ku.dk

Peter Hauge · ph@kb.dk

Editorial Board

Lars Ole Bonde, *University of Aalborg*; Peter Woetmann Christoffersen, *University of Copenhagen*; Bengt Edlund, *Lund University*; Daniel M. Grimley, *University of Oxford*;

Lars Lilliestam, *Göteborg University*; Morten Michelsen, *University of Copenhagen*;

Steen Kaargaard Nielsen, *University of Aarhus*; Siegfried Oechsle, *Christian-Albrechts-Universität, Kiel*; Nils Holger Petersen, *University of Copenhagen*;

Søren Møller Sørensen, *University of Copenhagen*

Production

Hans Mathiasen

Address

c/o Department of Arts and Cultural Studies, Section of Musicology,
University of Copenhagen, Karen Blixens Vej 1, DK-2300 København S

Each volume of *Danish Yearbook of Musicology* is published continuously in sections:

- 1 · Articles
- 2 · Reviews
- 3 · Bibliography
- 4 · Reports · Editorial

ISBN 978-87-88328-33-2 (volume 42); ISSN 2245-4969 (online edition)

Danish Yearbook of Musicology is a peer-reviewed journal published by the Danish Musicological Society on <http://www.dym.dk/>



Jens Westergaard Madsen
Klaverworkshop & Modelkomposition
 Copenhagen: Books on Demand, 2018
 184 pp., music exx.
 ISBN 978-87-430-0007-5
 DKK 199.95

Jens Westergaard Madsens *Klaverworkshop & Modelkomposition* er en art fortsættelse af hans *Kreativt Klaverstudium*, der udkom på Museum Tusulanum i 2006, men den kan – ifølge forfatteren (s. 7) – læses helt uafhængig heraf, hvilket er præmissen for nærværende anmeldelse.

Bogens essens, som, man forstår, har været et pædagogisk projekt for Westergaard Madsen igennem en længere årrække, er en integrering af fem velkendte discipliner fra brugsklaver-, teori- og kompositionsundervisning: Reduktion (som dog er omdøbt til 'analyse/satsbearbejdelse'), transponering, sekvensering, materialeafledning og modelkomposition. Sidstnævnte har en eksponeret særstatus, der allerede fremgår af bogens titel, og som eksempelvis tydeliggøres derved, at de afsnit, der vedrører modelkomposition, er sat med fed i indholdsfortegnelsen. Desuden hedder det f.eks. på s. 9, at titlens to elementer er "tænkt og gennemarbejdet som en helhed med modelkomposition som den naturlige kulmination".

Bogen udgøres efter et forord og en kortfattet (og noget nødtørftig) introduktion til metoden af fire lange kapitler, hvor kortere passager fra fire én-satsede Johannes Brahms-klaverstykker (op. 76/4 i B \flat -dur, op. 117/2 i B \flat -mol, op. 118/1 i a-mol og op. 119/2 i e-mol) bearbejdes ud fra de fem ovennævnte metoder. Derefter diskuteres og perspektiveres den samlede metode på forskellig vis over de resterende ca. 20 sider.

En væsentlig præmis for udgivelsen er, at det ekspliciteres, at der ikke er tale om en tekst med tilhørende nodeeksempler, men derimod en nodeeksempelsamling med tilhørende tekst. Noderne er primære, teksten sekundær. Helt konkret anbefales det, at "man spiller eksemplerne, før man læser de tilknyttede kommentarer." (s. 9). Nok så interessant begrundes det således: "I mange tilfælde kan man nemlig selv regne pointerne ud, og i det mindste vil det gøre kommentarerne lettere at forstå". At det vil gøre teksten lettere at forstå, er en nøgtern konstatering, men forestillingen om, at 'pointerne' på den måde skulle give sig selv, er langt fra nogen selvfølge.

Et af de første spørgsmål, der melder sig, er, om der grundlæggende set er noget vundet ved at kombinere de fem pågældende discipliner? Det er der! I hvert fald et stykke hen ad vejen.

I hvert af de fire hovedafsnit reduceres til en begyndelse de korte, udvalgte passager af fire-syv omgange ind til deres harmoniske og til dels melodiske kerne, og et af de pædagogiske tricks er naturligvis, at man spiller de kraftigst reducerede først for derefter at bevæge sig tilbage mod den 'rigtige' musik. Derefter benyttes disse reduktioner til transponering (dvs. at de spilles nodetro i forskellige tonearter) for i næste afsnit at danne udgangspunkt for sekvenseringerne (dvs. de spilles let bearbejdet på forskellige trin inden for den samme toneart). Det har sine indlysende fordele, at det er de samme satsuddrag, der bruges i de tre discipliner, og man bliver selvsagt fortrolig med de korte passager, der er tale om, i processen. Også for metodens to næste led – materialeafledning, hvis primære berettigelse synes at være forarbejde til sidste led, modelkompositionerne – er det en åbenlys fordel, at man er blevet fortrolig med materialet gennem de foregående øvelser.

Bogen bærer i udtalt grad præg af en praktisk tilgang til musikken, hvilket allerede fremgår af prioriteringen af noder fremfor tekst, samt eksempelvis af ovennævnte citat; ("man kan ... selv regne pointerne ud ...") – 'når man spiller', forstås. Det illustreres yderligere, når det f.eks. hedder, at "klaveret sikrer det kropslige og auditive engagement i processen, idet vores hænder kan mærke og vores ører kan høre konsekvenserne af hver eneste analytisk tanke og hver eneste variation af disse tanker" (s. 170), og det komprimeres i det videre ned til, at "forståelse er ikke kun tanke og tale men også krop og sans". På samme side skriver Westergaard Madsen, at det han "har imod analyse som isoleret uddannelsesdisciplin" er, at den "savner den kropslighed og musikalske ageren, som forvandler analysearbejdet til indsigt". Vi må forstå, at musikanalytisk indsigt er forbeholdt dem, der spiller musikken.

Det er således ikke overraskende, at det netop er på det praktiske niveau, at bogen har sine mest indlysende styrker. For den kompetente pianist med spilleteknisk overskud, god nodelæsningsrutine og teoretisk overblik er der masser at hente, og en systematisk gennemspilning (ikke 'gennemlæsning') af bogen vil uden tvivl give stort udbytte.

Når dét alligevel ikke rigtig er nok, er det ikke mindst fordi, Westergaard Madsen mange steder selv sætter ord på en ambition, der rækker videre end det. Kapitel VI med titlen 'En væsensbestemmelse og vurdering af arbejdsmetoden og dens redskaber' indledes med – med henvisning til forordet – at eksplicite, at "metodens hensigt er at stimulere og udvikle den musikalske tænkning og satsforståelse" (s. 157). Bogens mest indlysende kvalitet synes at være som avanceret øvebog i brugsklaver, men ligeså indlysende er det, at øvelserne giver harmonisk overblik, og at man bliver fortrolig med de udvalgte passager. Om dét så er helt det samme som 'udvikling af musikalsk tænkning og satsforståelse', kan diskuteres. Så meget desto mere, når det allerede på s. 8 præciseres, at "den tænkning og forståelse, der tales om, retter sig mod den allerede komponerede

musik ...”. Det store spørgsmål er, i hvor høj grad metoden/bogen giver os en dybere forståelse af den komponerede musik?

Hvad angår reduktion, bliver vi naturligvis klogere på de givne passager, såvel som på dur/mol-tonale akkordprogressioner i almindelighed. “Satsbearbejdelse [dvs. reduktion] former sig for det meste som forenklinger af satsen med henblik på at tydeliggøre noget bestemt i satsen. Noget smides væk, for at andet kan stå tydeligere, klarere, lettere forståeligt”, som det så rigtigt formuleres (s. 10). Hvad transponering og sekvensering angår, er det en velkendt erfaring, at det er effektive redskaber til at oparbejde harmonisk overblik, og, så at sige, lære tonearterne at kende. Om det for alvor udvikler vores ‘satsforståelse’, er mere tvivlsomt. Med materialeafledning og især modelkomposition bevæger vi os en hel del længere væk fra den af Brahms komponerede musik, og spørgsmålet om hvorvidt vi bliver klogere på netop den musik, bliver desto mere presserende; svaret så meget desto mere tvivlende.

Modelkomposition er en disciplin, der er udviklet med henblik på at opøve færdigheder i satsarbejde og videre med egentlig komposition for øje. Får man til opgave at udforme en sats med udgangspunkt i melodisk materiale fra f.eks. en Brahms-sats tilpasset et harmonisk forløb fra, lad os sige, en Schumann-sats, vil man naturligvis i denne proces gøre sig givtige erfaringer med de to typer materiale, og dermed selv sagt også blive lidt klogere på hhv. Brahms’ og Schumanns musik. Spørgsmålet er, om ‘resultatet’ af denne proces – opgavebesvarelsen, om man vil – er et særligt hensigtsmæssigt og konstruktivt udgangspunkt for en anden persons (i nærværende tilfælde: læserens/spillerens’) fordybelse i eller udforskning af den givne musik?

I *Klaverworkshop & Modelkomposition* kan vi som læsere observere processen, men det er stadig noget grundlæggende andet end selv at arbejde med modelkompositionerne. Når Westergaard Madsen blander satsmateriale fra Brahms, Mendelssohn og Beethoven, som han gør i kapitlet om op. 117/2, eller Brahms og Chopin i kapitlet om op. 119/2, er der ingen tvivl om, at han har fået et indgående kendskab til materialet, men som læser er det ikke nødvendigvis tilfældet. Og hvis man tænker sig en læser, der ikke i forvejen er fortrolig med – i dette tilfælde – tonesproget i Brahms’ en-satsede klaverstykker, er problemet ikke alene sammenblandingen af materiale fra to-tre forskellige værker såvel som sammenblanding af to-tre forskellige (i øvrigt ikke-samtidige) komponisters stiltræk; problemet er lige så meget, at vedkommende risikerer at blive klogere på Westergaard Madsens satstekniske kendetegn snarere end på Brahms’ ditto; og i værste fald risikerer man at forveksle førstnævnte med sidstnævnte.

I den forstand bliver den særlige vægt, der er lagt på netop modelkomposition (og som ifølge forfatteren har fået en bevidst opprioritering i forhold til hans forrige bog) en af udgivelsens svagheder. En grundigere, mere præcis og gennearbejdet tekst kunne i nogen grad have opvejet problemet, men den tekstlige formidling er tydeligt (og tilsyneladende bevidst) nedprioriteret til fordel for nodeformidlingen (jf. ovenfor). Desuden synes bogen at have det grundlæggende problem, at Westergaard Madsen har

tre forskellige ærinder og vil forsøge at skrive tre bøger i én: Dels en avanceret brugsklaverøvebog, dels en indføring i Brahms' musik og dels en lærebog i modelkomposition.

En anden konkret svaghed i forhold til ambitionen om at udvikle en dybere forståelse af den komponerede musik er, at de udvalgte passager kun i ret beskeden grad sættes ind i satsernes overordnede struktur. Desuden er det svært ikke at spekulere over, hvilke kriterier de er valgt ud fra? Westergaard Madsen pointerer bl.a. på s. 9, at der er tale om centralt materiale. Hvad der forstås som 'centralt' i en sats, kan naturligvis i nogen grad diskuteres, men i udvalget fra f.eks. op. 117/2 kan det undre, at t. 3-4 vurderes som mere centrale end t. 1-2, og satsens måske mest bemærkelsesværdige takter, t. 8-9 (og parallelt hertil t. 21-22 og 59-60), er heller ikke valgt til. Tilsvarende kan man i udvalget fra op. 119/2 undre sig over, at t. 60-64 vurderes som centrale, når samtidig slet ingen passager fra satsens A-del er medtaget. Derfor er det svært at slippe den tanke, at de primært er udvalgt med henblik på deres anvendelighed i forhold til modelkompositionerne; og det er vel også usandsynligt, at de passager, der står centralt i Brahms' sater, samtidig skulle være dem, der egner sig bedst hertil?

Bogens disposition kalder tillige på et par kritiske bemærkninger. Indledningsvist har forfatteren (under overskriften 'Hensigten med bogen') nogle temmeligt uklare og ikke særligt overbevisende begrundelser for *ikke* at præsentere sin hensigt med bogen. Selvom han så forbeholdent gør det alligevel, er man som læser dårligt klædt på efter både forordet og første kapitels introduktion (der, som det hedder, "næsten udelukkende [drejer sig om] *hvordan*, mens spørgsmålet *hvorfor* først besvares i kapitel VI og VII" (s. 8)). Læser man bogen kontinuerligt forfra, melder der sig flere steder grundlæggende spørgsmål, fordi man elementært set ikke er informeret om formålet. Det er Westergaard Madsen opmærksom på, og han oplyser om, at "bogen kan og bør læses partielt. Mindste sammenhængende og meningsgivende uddrag udgøres af Forord + Kapitel I + Kapitel VI – studeret sammenhængende og i nævnte rækkefølge. *Disse 24 sider ... bør studeres først.*" (s. 9). At en forfatter indledningsvist anbefaler eventuelle alternative læsninger, er kendt praksis; alligevel er det nu engang at foretrække, at en bog er disponeret, så den meningsfuldt kan læses fortløbende. Desuden: Hvis den partieltlæsende læser for alvor læser partielt, er der risiko for, at vedkommende ikke læser denne ret afgørende anbefaling, og derfor ikke bliver opmærksom på vigtigheden af at læse kap. VI før kap. II-V. Dog skal det siges, at Westergaard Madsen flere steder henviser til kap. VI, men bogen havde stået skarpere, hvis de informationer, der er nødvendige for at forstå kap. II-V, blev præsenteret først, og hvis kap. VI og VII var forbeholdt de reelt set perspektiverende betragtninger.

Desværre er dette kun et af flere eksempler på, at teksten på forskellig vis – i stort og småt – ikke virker ordentligt gennearbejdet. På s. 159 formuleres – som et lidt tilfældigt valgt eksempel – den indlysende relevante pointe, at det, vi kalder transponering, "ikke så meget [er] *transponering* af musikken *til* en anden toneart, som det er *rekonstruktion* af musikken *i* denne anden toneart." (Det er den slags formuleringer, man som

læser glæder sig over.) Allerede på næste side hedder det imidlertid, at “[s]ekvensering drejer sig – ligesom transponering – om at flytte musikalsk materiale et andet sted hen”. Og så ærgrer man sig over, at forfatteren ikke for alvor tager konsekvenserne af sine egne pointer. I forlængelse heraf: Når Westergaard Madsen opererer med to forskellige discipliner, der benævnes hhv. ‘transponering’ og ‘sekvensering’, virker det ikke gennemtænkt, at nogle af sidstnævnte – mod sædvane – betegnes ‘transponerende sekvenser’. (Og man kan vel bare skelne mellem de tonalt og de realt sekvenserende – ‘tonal’ = inden for tonearten og ‘real’ = uden tilpasning til tonearten – på samme måde som f.eks. fugaterminologien vedr. comes-besvarelser?)

Et tredje eksempel: På s. 10 omtales et-slaget i t. 7 af op. 118/2, hvor tonerne gis-h-fis-dis klinger sammen i en utvetydig E-durkontekst. Det præsenteres som en g#m⁷-akkord (hvilket er korrekt ud fra en becifringsbetragtning), og det karakteriseres som et ”usædvanlig akkordvalg”. Funktionelt set er det imidlertid tydeligt en tonika med – indrømmet: bemærkelsesværdige – forudholdsdissonanser (fis opløses ned til e på næste slag, og tilsvarende dis op til e). Det, Westergaard Madsen skriver, er for så vidt ikke forkert, men ved at omtale det som et ‘akkordvalg’, og ikke et forudholds-fænomen, får han ikke formidlet essensen af den pågældende klang. Eksemplet er rimeligvis i småtingsafdelingen, men den væsentlige analytiske opmærksomhed på distinktionen mellem musikkens horisontale og vertikale aspekter, som så oplagt kunne have været diskuteret her, savnes. Disse eksempler har naturligvis karakter af detaljer. Der er imidlertid mange af slagsen.

Terminologisk kan man savne stringens. Eksempelvis bruges tone- og tonesarts-benævnelserne *b*, *b^b* og *h* i flæng, således at ‘*b*’ nogle steder er identisk med *h* og andre identisk med *b^b*. Til illustration: I overskriften på s. 38 skrives “Intermezzo i *B-dur*” om en sats i tonearten med to *b*’er. På samme side sættes becifringen *B^b* under en tonika og på s. 40 noteres tertsen i *G* som *b*. På s. 161 bruges både *b*, *b^b* og *h* i én og samme opstilling. Det er gennemført inkonsekvent, og hvis der findes guder for terminologisk stringens, må man forvente, at de har nedkastet en god lille håndfuld velvalgte forbandelser.

Generelt er teksten holdt i en enkel og letforståelig sprogtone, som løbende garneres med dagligdags vendinger, der sine steder er lidt upræcise. Når der eksempelvis på s. 10 står om en tenorstemme, at den giver “et meget knoldet lydbillede”, er man ikke nødvendigvis sikker på, at forfatter og læser tænker det samme, og når vi på s. 58 får at vide, at en frase “går grassat tonalt set”, savner man præcisering. (Og kan man i øvrigt ikke forvente af en bog på op imod 200 sider, der prætenderer at gå i dybden med kun fire Brahms-satser, at der sættes (i det mindste nogle få) ord på, hvad det indebærer, når harmonikken “går grassat”?)

Endnu et eksempel er formuleringen “duragtig” hhv. “molagtig”, der bruges løbende gennem bogen (mange steder f.eks. s. 68, 74 og 76). Om man bryder sig om sprogbrugen med tilføjelsen ‘-agtigt’, er mindre relevant, men hvorfor ikke – præcist og nøgternt – skrive ‘dur’, når det er dur og ‘mol’, når det er mol? Er der tale om en konkret dur/mol-svæven, er det en stilistisk observation, som det er relevant at sætte ord på.

Bogens praksisdel har mange åbenlyse kvaliteter; den teoretisk-analytiske tilsvarende svagheder. Et af flere bagvedliggende problemer er sandsynligvis det analysebegreb, der er i spil, og som er problematisk allerede af den grund, at det fremstår påfaldende uafklaret. Faktisk er det svært at læse sig frem til, hvad Westergaard Madsen forstår ved analyse. Fra starten er det bemærkelsesværdigt, at det, der almindeligvis kaldes 'reduktion', er omdøbt til 'analyse/satsbearbejdelse'. (Begrundelsen er, at der mentalt set ikke er tale om reduktion, men konstruktion, og at man kun kan "lave en meningsfuld satsbearbejdelse ud fra en meningsfuld analytisk læsning af satsen" (s. 157)). På s. 12 erfarer vi i et afsnit om transponering, at Westergaard Madsen betragter "hver eneste satsbearbejdelse, der bliver bragt igennem hele bogen" som "en selvstændig analytisk handling". Det er således en meget bred analyseforståelse, der benyttes, hvilket også fremgår af s. 160, hvor det i forbindelse med transponering hedder, at "hver ny toneart fordrer en fornyet analytisk gennemtænkning af satsen." (Man kunne vel nemt argumentere for, at analysen må være præcis den samme uanset toneart?) Samtidig forholder han sig flere steder kritisk til det at analysere. I kapitel VI er der nogle interessante og relevante tanker om blandt andet analysens almengørende aspekter på s. 158, men på den foregående side også en kliche om, at man altid har "skyklapper på", når man analyserer, og den formulering, at vigtige ting "forsvinder ud af synsfeltet", når vi analyserer, blandt andet fordi "vi ikke [vil] forstyrres af dem". Dertil det besynderlige billede, at "analyse [er] som at kigge på en myretue gennem en lup. Der er nogle myrer, der bliver meget tydelige, men myreturen som helhed kan vi ikke se." (s. 157-58.) Til det må man indvende, at musikanalyse jo netop går ud på at undersøge, hvordan enkeltdele udgør helheder. Westergaard Madsen skriver helt korrekt, at "[a]nalyse' betyder at 'skille ad' og 'synthese' er den modsatrettede samlende bestræbelse" (s. 158), men hvad musikalsk analyse angår, er der en lang tradition for, at de to ting reelt er to sider af samme sag. I praksis kan de vel næppe – og bør i hvert fald ikke – adskilles. Det pågældende afsnit vedrørende analyse rummer også deciderede selvmodsigelser: "Jeg vil tage munden fuld og sætte lighedstegn mellem satsbearbejdelse og analyse" (s. 157), men på næste side hedder det, at "satsbearbejdelse ikke er et alternativ til den traditionelle analyse, men en supplerende indfaldsvinkel." Hvis der kan sættes lighedstegn imellem de to fænomener, hvordan kan det ene så samtidig være en supplerende indfaldsvinkel til det andet?

Man kan videre få den tanke, at bogens analytiske svagheder ikke kun er betinget af forfatterens interesser og (ned)prioriteringer, men at de også bunder i forståelsen af, hvad analysen kan og skal. Analyse betragtes tilsyneladende som et redskab i praktikens tjeneste, hvis primære formål er at optimere musikudøvelsen.

I den forbindelse præsenteres på s. 167 ff. nogle tankevækkende kategoriseringer for, hvad der forstås ved 'musikforståelse'. Der er ifølge Westergaard Madsen fire elementer: 1) den ikke-fagligt funderede lytten, der er spontan og ureflekteret, 2) indsigten i og erfaringen med hvordan musikken spilles, 3) det musikalske produktionshåndværk (improvisation, arrangement og komposition) og 4) forståelsen af musikkens relation til

samfundet. Westergaard Madsens metode har som ambition at forene de to midterste og til dels den sidste, og man bemærker, at de to midterste relaterer sig til musikudøvelse, mens den sidste er sociologisk. Det interessante er ikke mindst noget, der er udeladt; nemlig den fagligt funderede, reflekterede og musikhistorisk perspektiverede forståelse af selve musikken. Det er påfaldende, at netop dét, analysen kan allerbedst – at give os denne type indsigt i musikken – ikke er indbefattet i Westergaard Madsens definition af musikforståelse. Musikanalysens essentielle formål er i al sin enkelthed at gøre os klogere på musikken. Dét er naturligvis absolut relevant i forbindelse med udøverens fortolkning af musikken, men da målet har en tendens til at influere på midlet, er denne formålsforskydning for analysen temmelig afgørende.

Afsluttende skal det endnu en gang understreges, at bogen har mange kvaliteter, hvad dens praktiske aspekter angår. Var projektet begrænset hertil ville den til fulde have indfriet sin mission. At Westergaard Madsen så alligevel har mere perspektivrige ambitioner er på alle måder prisværdigt. Der er i vore dages Danmark langt mellem musikfaglige udgivelser, der grundigt formidler dybtgående indsigt i den dur/mol-tonale musiks tidløst forunderlige verden. Med *Klaverworkshop & Modelkomposition* har vi faktisk en omfattende udgivelse, der byder ind i dette store felt. Tilmed en bog, der har som erklæret præmis at ville kombinere en række discipliner fra den praktiske musikudøvelse med teoretisk-analytiske tilgange til den musikalske forståelse. Havde bogen forløst dette potentiale, kunne den have forenet det fineste, konservatorierne og universitets musikstudier hver for sig historisk set har repræsenteret i udforskning af og fordybelse i den dur/mol-tonale musiks store kanon. I stedet står vi med en bog, der har prisværdige og velkomne overordnede ambitioner, såvel som fine kvaliteter, hvor den er mest vellykket (først og fremmest i den nodeformidlede praksisdel), men samtidig har væsentlige mangler, hvor den er mindst vellykket (først og fremmest i den tekstlige formidling af teoretisk og analytisk refleksion). Derfor er det desværre svært at anbefale den som andet end avanceret øvebog for teoriinteresserede pianister. De kan så til gengæld glæde sig over materiale til mange, mange timers lærerig fordybelse. Det skal man naturligvis ikke undervurdere.

Jens Rasmussen

Forfatteren:

Jens Rasmussen, mag.art. i musikvidenskab, musikunderviser, foredragsholder og freelanceskribent, Ranunkevej 247a, 8471 Sabro · jr@jensrasmussen-musik.dk