

This is the electronic edition of Carl Erik Kühls "Slaget i luften", Centre for Cultural Research, University of Aarhus, 2000. The pagination follows the printed edition.

URL: www.hum.au.dk/ckultur/f/pages/publications/cek/slaget.htm

ISBN: 87-7725-284-5

Electronically published: Pdf-edition: September 1, 2000

©Carl Erik Kühl, 2000. All rights reserved. This text may be copied freely and distributed either electronically or in printed form under the following conditions. You may not copy or distribute it in any other fashion without express written permission from me. Otherwise I encourage you to share this work widely and to link freely to it.

CONDITIONS

1. You keep this copyright notice and list of conditions with any copy you make of the text.
 2. You keep the Preface and all chapters intact.
 3. You do not charge money for the text or for access to reading or copying it. That is, you may not include it in any collection, compendium, database, ftp site, CD ROM, etc. which requires payment or any world wide web site which requires payment or registration.
 4. You may not charge money for shipping the text or distributing it. That is, you must give it away with these conditions intact.
- For permission to copy or distribute in any other fashion, contact me via email at **cfk@au.dk**

Carl Erik Kühl

SLAGET I LUFTEN

Historiske og fænomenologiske bemærkninger til dirigentens tegn

I det følgende drejer det sig om "dirigentens tegn". Men spørgsmålet er, om der i grunden findes noget sådant. Om dirigenten overhovedet er tegngiver. Det vigtigste tegn mangler altså spørgsmålstegnet.

For at kunne sige noget fornuftigt om (1) dirigenten som "tegngiver", om (2) tegnene som det, han giver, for så vidt han giver tegn, og om (3) tegnene som noget, der endog kan siges at have del i et tegnsprog, må vi først spørge til den *situation*, hvori det sker: Hvad er meningen med at gøre "sådan og sådan" med hænderne? Hvad er det for en slags mening, det meningsfulde er fuld af? Studiet af tegnenes mening begynder med studiet af meningen med at give tegnene.

Det trekantede skilt *forestiller* et tog, og *er* et tegn på dét sted, en advarsel: "Pas på" Modus er ikke indikativ, men imperativ. - Færdselsbetjenten *gør* det samme, men nu betyder "gør" noget andet. Færdselsbetjenten *er* ikke et tegn, han *giver* et tegn. Tegnet hører akten og dermed situationen til.

Hvis en mand pludselig siger "biksemad", forstår vi mindre end et ord af det hele, hvis ikke situationen - herunder de andre ord, som falder i situationen - siger os, hvad han *gør*: (a) Er han en gæst, der *bestiller* sin middagsmad ved disken i cafeteria? (b) Er han en ekspedient på den anden side af disken, der *afgiver en ordre* til køkkenet om, hvad de skal

lave? (c) Er han en patient, der næste dag *svarer på* overlægens spørgsmål om, hvad han dog har spist dagen før?

Uden et landskab, uden en situation, uden handlinger, der lader sig syntaktisk forbinde med andre handlinger, fordi handlinger har form – uden alt det er enhver ytring netop *pludselig*.

Omtrent således må vi også spørge til dirigentens tegn: Hvad slags handling er det, han udfører, i og med han i den eller den situation giver de og de tegn?

Svar: En dirigent er åbenbart en leder af en kollektiv virksomhed. Hvilken slags opgave løses da af hvilken slags kollektiv i den situation? Hvilken ledelsesform? Med hvilke beføjelser? Med hvilke midler? Slaget (det han gør i luften med hænder og arme) er ét af disse midler, og dét, vi skal se på i det følgende. Hvis situationen, hvori dirigenten yder noget produktivt ved at slå, drejer sig om kommunikation, kan vi da sige, at det er et tegnsystem, han betjener sig af? Hvad er da overhovedet tegngivningens funktion?

Først: Hvad slags situation? Svar: En sammenspilssituation, der fordrer en central koordinering varetaget af én person. Vi holder os hér til *musikopførelser*. Dvs. vi holder os til situationer, til hvilke det hører med, at musikken i en bestemt forstand "findes", før vi spiller den: Den er skrevet. Partituret foreskriver, hvorledes den skal spilles, og beskriver derved, hvordan den lyder. Når vi spiller den, siger vi, at vi *opfører* den. Der kan således eksistere flere opførelser af samme musik.

En dirigent er en leder af en musikopførelse. Ledere findes overalt - også hvor der ikke er brug for dem. Men undertiden kan de slet ikke undværes. Hvornår har en musikopførelse "brug for" en leder?

Svaret har et elementært kvantitativt aspekt: Vi er så mange, at vi ikke kan få helheden til at virke uden en koordinator. Men hvor mange "for mange" er, afhænger igen af, hvad det er for en musik, vi skal spille. Hvor differentieret er forholdet mellem de enkeltes ydelser? Hvor mange detaljer skal have mulighed for at "komme igennem"? (a) 10.000 mennesker kan godt én-stemmigt synge "Der er et yndigt land" i Idrætsparken, selv om det for øvrigt er vanskeligere end "Danmark, dejligst vang og vange". Det er vanskeligt at følges ad på optakterne.

Men hvis meningen er at høriggøre mangfoldigheden, passer det fint, at vi ikke følges alt for godt. (b) En march behøver måske ikke central koordinering, når der faktisk marcheres til den. Men når garden står stille foran Amalienborg, må den dirigeres. I det hele taget: dansemusik behøver - alt andet lige - mindre koordinering end lyttemusik. (c) Musik, hvor en del af lydproduktet selv varetager funktionen som "taktholder" (fx trommesættet), behøver ikke en central instans til varetagelse af den funktion. (d) Særlig vigtigt: musik, der er først og fremmest er henvendt på - er ment at skulle høres af - andre, end dem, der spiller musikken - ja, som måske slet ikke høres ordentligt af dem, der spiller selv - fordrer alt andet lige en større koordinerende instans. Musikkens ideelle lyttested er ikke dér, hvor musikerne spiller musikken, hvad enten de for øvrigt spiller for Fyrsten, for et betalende publikum eller for Gud. I festsalen, i operaen, i den offentlige koncertsal eller i kirkerummet. (e) Mere generelt drejer det sig om, hvor uoverskuelig den enkelte finder forbindelsen mellem sin egen indsats og den helhed, som hans indsats er en indsats i.

Den type dirigent, vi skal beskæftige os med, er ham vi kender i funktion foran det store symfoniorkester og helst i det store romantiske repertoire. Hvor han virker, er mængden af nødvendige styrende indgreb størst. Her er der flest ting som kun går under ledelse, for så vidt musikken netop ikke bare går af sig selv. Dér må vi også forvente at finde flest tegn, dér er magien størst. Han er den moderne dirigent som både paradigme og myte.

For så vidt er han god for meget andet end det, vi hører og ser – og er ment at skulle forholde os til - under en opførelse. Indstudering, prøvearbejde. Evne til motivering, personlig karisma. Det vil vi ikke beskæftige os med.

Men også under en opførelse er han god for meget andet end selve dirigentslaget i *snæver* forstand. Gestikken omfatter mere end slaget. Ansigt, øjne, holdning og krop for øvrigt er overmåde vigtigt, og vi kan ikke se bort fra det hér. Men vi tillader os den letfærdighed at lade det gælde for medregnet i slaget i en *videre* forstand.

Det er ikke alt, der lykkes. Ikke alle orkestre og dirigenter er lige gode, heller ikke til at forstå hinanden. Ikke alt fra dirigenten går igennem.

Folk kan nu engang ikke altid råbe hinanden op. Især ikke, når så meget skal siges på én gang eller lige efter hinanden. Dirigenten ved måske ikke altid, hvad han vil, eller han viser det ikke tydeligt nok. Det er vigtigt nok. Men for at kunne forstå deficienserne, må vi først forstå hvad de er deficienser i forhold til. Og det er netop *vort* spørgsmål: Hvad er det dirigenten yder med sine gestus/slag - *når* det lykkes?

Man træffer undertiden det synspunkt, at dirigenter nok også "bluffer". Det må i så fald være publikum, der er tale om. Man kan ikke bluffe en medspiller. Kan man virkelig gøre så meget, og så meget forskelligt - og få så mange mennesker til at gøre så meget forskelligt på én gang - ved at fagte med hænder og arme i luften? Tja, det er jo et spørgsmål om, hvad bluff vil sige. I vor sammenhæng må det række at henlede opmærksomheden på den utrolige sensitivitet, vi har over for ansigtsudtryk, tonefald i talen og "kropssprog" generelt. For så vidt en sådan sensitivitet er et faktum, er der ikke *a priori* noget, der skulle afholde os fra at antage muligheden for et dirigentsprog af umådelig kompleksitet.

* * *

Historien om det at lede en musikopførelse er lang og kompliceret. Abstrakt taget handler den om enhver musikalsk udfoldelse, der fordrer central koordinering. Hvad er det, der har skullet koordineres, og hvordan er koordineringsfunktionen faktisk blevet varetaget? Som sådan forbinder direktionens historie sig med genre- og stilhistorien. Men dybere endnu med de musikalske omgangsformers historie og med hver tids praktisk skabende tolkning af, hvad musik er, og hvad det vil sige at musicere. Også i den forstand forholder vi os – som musikere - uafsladeligt til historien og kommer heller ikke hér uden om at foretage en række historisk sonderinger.

Som rolle betragtet – som aktør, som figur - er den moderne dirigent af oprindelse et tysk fænomen og hører romantikken til. Både i sin ideologiske konception, men også således som netop den musik er komponeret, og med de fordringer, den stiller til kollektivet (orkestret) for at lade sig realisere. Og selv om der i dag spilles orkestermusik, der er

skrevet både før og efter romantikken, så er dirigent-funktionen - som vi skal se - stadig den romantiske.

Som den første moderne dirigent nævner musikhistorien ofte Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). Men i vor sammenhæng er Richard Wagner (1813-1883) den vigtigste. Når man som vi skal drøfte, hvad "tegnivningen" yder, når den er rigest og mest nødvendig, stiller komponisten Wagner netop andre krav til Wagner-dirigenten, end komponisten Mendelssohn stiller til den, der dirigerer hans værk. Ja, i en vis forstand – som bestemt ikke er den eneste, men som Wagner og Mendelssohn til gengæld ville være enige om – stiller Wagner-værket større krav til sin dirigent end Mendelssohn-værket. Lige som Beethoven-symfonien stiller større krav til dirigenten, når den dirigeres efter Wagner-konceptet, end når den dirigeres efter Mendelssohn-konceptet. Hvorfor? Som Mendelssohn ser det, skal dirigenten forløse naturlighed: musikken kan i grunden selv. I den forstand er romantikeren Mendelssohn klassicist.

Det er ubetvivleligt, at Wagner i sin egen praktiske dirigent-virksomhed har været nyskabende. Men dertil kommer, at han er den første, der giver en samlet fremstilling af den moderne dirigentfunktion i skriftet "Über das Dirigieren" (1869). Dér beskriver han den to-delning, vi stadig henholder os til, som var den naturligheden selv: (1) Dirigenten vælger, sætter og holder et tempo. Dirigenten slår takten. (2) Men dertil kommer det "nye", det væsentlige, det vi i denne sammenhæng forsøger at forholde os til: Dirigenten former musikken med sit slag. Wagner siger, at han i sin uophørlige henvendelse til musikerne får dem til at finde, høre og "synges" melodien. Han benytter begrebet 'melodi' i en meget omfattende forstand, tilskriver det i hvert fald en lang række implikationer.¹ Melodien er det, der i ethvert øjeblik selvbevæget og uanstrengt bærer musikkens mening, men tillige selv forlanger at blive båret. Melodien er det, vi alle følger, og som vi alle bidrager til, idet vi

¹ Muligvis er han også her inspireret af Schopenhauer, der netop sætter "melodien" øverst, idet han hævder en række musikalske begreber som oprindeligt *metafysiske* kategorier. Se p.18f.

følger det. Klart nok, i bogstavelig forstand - node for node - kan vi ikke alle "spille melodien" i orkestret, men vi bør alle "have fundet melodien" hvis vi skal spille sammen. Hvis dette er for løst sagt, så definér det negativt: Dirigenten gør meget andet for værkets virkeliggørelse end at spænde den sikkert og plastisk op i en ramme af metrum og tempo. Alt dette "andet" er det, som henhører under (2). Alt dette andet er formningen. Wagner er den første, der gør rede for dét.

Med sine hænder at forme noget, at gestalte det, give skikkelse til det: det er typisk, hvad skulptøren gør. Så hvis et sådant billede af dirigenten skal ligne dirigenten, bør vi sige, at han former ved sit levende greb om et plastisk materiale snarere end ved hug i en sten. Hvis vi yderligere forestiller os, at materialet ikke blot er plastisk, men levende – pulserende og ustandseligt – er vi tættere endnu. Men allervigtigst er det, at billedet forestiller tilvirkningen snarere end værket. Eller at virkeliggørelsen er værket.

Wagner ser Beethoven som den, der foranlediger, at den "moderne" dirigent i emfatisk forstand betræder podiet. Musik har alle dage haft med følelser, stemninger og disses udtryk at gøre. Mozarts ikke mindre end Beethovens. Men den følsomhed, Wagner finder i musikken til og med Mozart, kalder han "naiv" – uden at forbinde noget nedsættende med det. Det emotionelle giver sig af sig selv, udspiller sig selv, når vi spiller musikken. Beethoven's følsomhed derimod er "sentimental" – igen med en brug af ordet, der endnu ikke er blevet pejorativ.² Følelsesudtrykket er hverken retorisk eller naturgroet: Det er personligt.

I forbindelse hermed beretter Wagner om en "opdagelse" han har gjort under sin tid i Dresden (1843-49): orkester-rubatoet. Skal musikken leve, forlanger den at tempoet løbende justeres op og ned. Tempoet er noget, som skal ledes og føles - ja, herpåberor selve følsomheden. Det er ingen sag at rubatisere med sig selv, som pianisten gør det. Det være sig godt eller skidt, smagfuldt eller smagløst. Det er en sag, som til enhver tid diskuteres. Men overhovedet at få et helt ensemble til at svinge med i disse løbende og samtidigt så fine justeringer, er allerede på et teknisk plan en vanskelig kunst. At få det, der er enerens personlige

² Sondringen er udarbejdet af Schiller i "Über naive und sentimentalistiche Dichtung" (1794).

emotionalitet, udtrykt gennem et kollektiv, er præntionen. Rubato'er skal lyde, som om der kun var én musikalsk performer.

* * *

Hos grækerne er musikken af væsen vokalmusik, altså sang a capella eller akkompagneret af et strengeinstrument fx kithara (den så kaldte "kitharodi"). Selve ordet 'musik' har oprindeligt haft en meget videre betydning end tonekunsten. Og da det o.500 begrænses til tonekunsten, er det kun sangen, der er tale om. Det almene begreb om musikken som tonekunst hører senere tider til.

Den første "dirigent", vi kender, er tragediens choregos, der forestår kordansen, idet han leder koret som korets forsanger. Som bekendt er en tragedieopførelse ikke en "teaterforestilling". Snarere – og oprindeligt endda i eminent forstand – en kultisk handling. Som sådan tilskrives choregen stor værdighed: Ikke for ingenting betegnes Orfeus som stjernernes choreg.

Den græske musik blev altså ikke ledet ved taktslag, og det er der mange historiske grunde til. Men den ville næppe heller kunne ledes ved slag. Slagene ville - som slag - i en væsentlig henseende være misvisende. Digtenes metriske tid beror på varighed, ikke på accent. Den enkle og praktiske løsning - som for os samtidig billedliggør, hvad det græske kor skal yde – bestod i at give choregen bjælder om anklen, der så skulle klinge, men da på arsis, ikke på thesis³. Dvs. det er artikulationen af dansetrinnene, som "styrer" sangen. Dansetrinnene har næppe været af en sådan art, at der har kunnet afledes simple talforhold mellem stavelsernes varighed. Og hvad der er en naturlig følge af dansen – af trinmønstre, af menneskekroppens udformning og naturlige bevægelighed – er umådeligt vanskeligt at realisere uden dans. Wienervalsen med de ekstreme forskydninger i forhold til den

³ Det græske ord 'arsis' er afledt af 'airein': "at hæve (noget)". I den græske metrik angiver 'arsis', hvad vi i dag betegner den lette takttid, mens 'thesis' er den tunge takttid.

metronomiske $\frac{3}{4}$ takt er helt selvfølgelige for den, der danser den, men vanskelig at dirigere, hvis den rigtig skal "svinge". Tilsvarende bør vi forestille os, at choregen har ansat et tempo og en karakter og dertil løbende justeret det sanglige foredrag gennem et bredt glidende spektrum af dansetrin. Choregen forestår korsangen, idet han leder koret som korets fordanser..

I middelalderens "kunstmusik" – her forstået som musik af og for en elite, nedskrevet og ideelt nedskrivelig – møder vi for første gang en musikalsk leder, der effektuerer sin ledelse med sine hænder. Det er jo kirkesang, vi har at gøre med – frem for alt den gregorianske og den byzantinske - og i hænderne holder mesteren en papirrulle. Det er naturligvis "skriften", han har i hånden, et autoritetssymbol og allerede dermed ikke så lidt. Hvad det ellers har gjort godt for, ved man, så vidt jeg ved, ikke så godt. Der har jo ikke været nogen puls, så hvis han overhovedet har "slået" i luften, har det ikke været taktslag. Der har ikke været danset. Den foredragne tekst har ikke været metriseret, men foredraget har været altafgørende. Papirrullen kaldtes sol-fa. Betegnelsen alluderer åbenbart til det praktisk-pædagogiske system af tonenavne ("ut-re-mi-fa-sol-la"), som tilskrives Guido af Arezzo (= 1050) og allerede tidligt fik betegnelsen "solmisationssystemet". Det fører straks tanken videre til den guidoniske hånd, som netop udgør en tilordning af solmisationsbetegnelserne til menneskehåndens topografi. Og der er ingen tvivl om, at en del af korindstuderingen har fundet sted som cheironomi: mesteren har med den ene hånd peget på de forskellige steder af den anden hånd:

tilstedeværende konge. Dirigenten er hans stedfortræder udi musikken. Som han hersker over Frankrig, hersker dirigenten - på det ypperste når han hedder Jean-Baptiste Lully (1632-87) - over orkestret.⁶ - Taktstavens monopol (i den skikkelse vi kender den) er først en realitet o.1850. (Og den dag i dag dirigerer kun de færeste kordirigenter med pind, de fleste bruger de bare næver.)

På den tid møder vi for første gang (noget der minder om) det moderne taktslag, idet den moderne dirigent indsættes formedelst den ene af de to hovedfunktioner, vi i dag tager for givet (se p.2): Dirigentens elementære opgave - hvis det da er så elementært igen - består i at sætte et tempo og holde en takt. Denne opgave løser han først naturligt med slag, når en række betingelser er opfyldt. Lad blot ét af dem være nævnt: Varighedsmetrikken må vige for accentmetrikken. I dag er accentmetrikken i den grad "naturlig", at varighedsmetrikken forekommer "unaturlig". Men faktisk sætter den sig først for alvor igennem mod slutningen op mod 1600. Det fremgår bl.a. af, at taktstregene, som vi kender dem, først er et faktum o.1650 - i vokalmusikken endda endnu senere. At det overhovedet sker, forklares traditionelt som beroende på indflydelse fra et dansemusikalsk idiom, som samtidig muliggør en opskrivning af instrumentalmusikken: Musikhistorien fra operaens fødsel og 2-300 år frem handler i høj grad om instrumentalmusikkens stadigt voksende betydning for den ideale forestilling om, hvad tonekunst vil sige og hvordan musik overhovedet "lyder".

Bjældeklang hér, stokkebank dér, har det ikke *forstyrret*? Applaus, der overdøver musikken og standser handlingen, bolsjeposer, bip-lyde: Er forstyrrelser da ikke noget, vi skal undgå?

Vel, hvad er da en forstyrrelse? Intet kan forstyrre en handling, det hører med til. Hvilken slags "handling" er da en musikopførelse, for så vidt det eller det kan gæde for en forstyrrelse af handlingen? (a) Den er ikke en "handling" i form af et praktisk gøremål rettet mod et resultat, som så definerer

⁶ Endda med livet som indsats! Under opførelsen af ét af sine væker bankede Lully sig med stor voldsomhed i foden og omkom af koldbrand.

hovedveje og afveje, og bestemmer, hvad fremme og hænne, befordre og forstyrre overhovedet skal betyde. (b) Den er heller ikke en "handling" i en historie. Selve handlingen *at* fortælle en historie kan forstyrres – alt efter hvad meningen med *den* er – men ikke historiens egen handling, da den ikke "sker" i vort rum. (c) Snarere er musikopførelsen en handling i samme forstand som fx en kultisk handling er en handling, hvor al tilstedeværelse er deltagelse, og hvor det at overvære også er at være med. Omtrent som messen i den klassiske katolske teologi er celebrering snarere end forkyndelse: den troende deltager i messen ved at overvære den.

Vi ved også at folk har grædt højlydt ved de græske tragedier, men det har hørt med til handlingen totalt set. Ingen har tysset. Det har ikke forstyrret de andres "oplevelse af kunstværket", da meningen med opførelsen ikke var at give eller få en "oplevelse".

Applausen har lejlighedsvis overdøvet hele passager i den neapolitanske opera, og ustandseligt opbremset forløbet.⁷ Men det hørte vist nok med til den forsamlings måde at være og handle forsamlet på

Alle hørte Lully banke med stokken i gulvet. Det stod ikke i partituret: i den forstand hørte lyden ikke med. Men selve det at den uvedkommende lyd lod sig høre – at lyden var den lyd og at den var uvedkommende – har måske hørt med i "den store handling". Den har været en påmindelse om, hvem det er, der i den situation sætter hvem ståne og bærer sceptret.

En stor del af dirigentfunktionerne på denne tid – som senere tider har døbt *barokken* – udøves slet ikke ved slag, men i nøje forbindelse med et både grundlæggende og specifikt træk ved barokmusikken som stil betragtet: musikkens iboende styringsprincip *generalbassen*. Det er tiden for gennembruddet af endnu et for os alt for selvfølgeligt, men geografisk og historisk specielt vilkår: at samklang først og fremmest betyder *akkord*, og at *akkordforløbet* overhovedet er det styrende forløb. I dag forvalter en god del musik dette forhold som *becifringsspil*. Barokken hørte det kun lidt anderledes, idet enhver i ensemblet også her underordnede sig den fælles ydelse ved at underlægge sig akkordiske

⁷ Sådan er det den dag i dag i Sydeuropa: "Vi kommer til fo restillingen, fordi vi elsker deres kunst. Men da vil vi også have mulighed for at hylde deres præstation!"

forskrifter, således som de i generalbasnotationen måtte foreligge fra komponistens hånd. Vi "deltager" i dette forløb *qua* det vi spiller. Men de fleste af os spiller ikke akkorderne, kun enkeltstemmer, melodier. Kun tasteinstrumentet - orglet, cembaloet - gør det. Ledelsen sker herfra og da i høj grad som en henvendelse til øret. Cembaloet lægger sig lejlighedsvis foran, udpensler, forenkler eller figurerer. Det spiller ikke sæligt højt, detaljerne høres fortrinsvis af medspillere, mindre af publikum. Den for både medspillere og tilhørere vigtigste koordinerende linje - den *akkordbærende* linje, baslinjen - spiller han ganske vist også men da med en vældig forstærkning af egentlige basinstrumenter som cello eller fagot.

Som vi ved, blev det op til senere tider at påskønne Bach's kompositoriske genius. I sin samtid nød han imidlertid anselig reputation for to andre ting: For det første for sine orgelimpromisationer. For det andet for sine evner til at styre, koordinere, kontrollere – altså dirigere – et ensemble fra sin plads ved orgel eller cembalo. Vi tror det gerne, men vi ved ikke, hvordan han praktisk har båret sig ad. Hænderne havde han jo fulde, så det er ikke sket ved slag i luften.

Klassikken betegner det historiske frembrud af endnu en modernitetens "naturlighed": koncertsalen. Endda i videre forstand for koncertsalsituationens gennembrud. Kirken er på vej til – også – at blive en "åndelig koncertsal". Hvad musikeren yder, er af væsen blevet mere og mere at betragte som et objekt for *kontemplation*. Men nu altså gerne pådertil oprettede steder, i dertil indrettede rum.

I sin grundlæggende konception af flerstemmigheden og sammenspillet er klassikken ikke mindre akkordisk end barokken. Men den er tiden for generalbassens bortfald som paradigme og dens praktiske begrænsning til helt specifikke funktioner.⁸

Dernæst - og det er naturligvis sæligt vigtigt i vor sammenhæng – er midten af 1700-tallet tiden for opkomsten af det moderne symfoniorkester med korisk besatte strygerstemmer som kernen og

⁸ Det klassiske recitativ, som vi kender det hos Mozart, er endnu helt og holdent funderet i generalbassen

1.violinstemmen som typisk melodilinje. Den karakteristiske ”Stehgeiger” leder ensemblet fra *sin* plads, lige som cembalisten allerede gjorde det fra sin. Hvis pladsen har krævet det, har de vendt ryggen til publikum. De er jo ikke *solister*. Hvis der *er* en solist – hvis musikken fx er en solokonzert – er det solisten, der leder. De andre – gruppevis, inklusive *deres* leder – akkompagnerer og kommenterer ham, spiller med og lejlighedsvis mod ham. - Haydn og Mozart har ledet opera og kirkemusik fra cembalo (evt. orgel) og foredraget symfonisk musik som Stehgeiger.

Endnu en ting kalder nu på en koordinerende instans: de bevægelige styrkegrader. Barokkens ensemblemusik modificerer både styrke og klangforhold i terrasser eller blokke. Det er atter noget, der mere eller mindre ”spiller sig selv”. At lede et kollektivt båret *crescendo* derimod indebærer dels en løbende regulering af stigningens ”stejlhed”, dels af balanceforholdet mellem de musikere, der tager del i stigningen. – Det samme gælder i endnu højere grad justeringen af klangfarven, når denne som ”parameter” komponeres ind i den musik, der fra og med Beethoven – og i emphatisk forstand netop hos romantikeren Wagner – skrives for en i øvrigt udvidet symfonisk besætning.

Den enkelte musiker i orkestret er m.a.o. kommet til at spille med i noget, han ikke med øret kan ”overskue” eller ”overhøre”: Dels fordi selve stedet for den balancerede aflytning af helheden er blevet forlagt til tilhørernes pladser i koncertsalen. Dels fordi han – i det mindste inden for flere og flere instrumentgrupper – yder stadig mere, der slet ikke giver ”mening” *uden* adkomst til et sådant overblik. Dirigenten er ved at blive en praktisk nødvendighed.

Nødvendig, javist. Men ikke nødvendigvis – endnu ikke - en sælig agtværdig instans. Ensemblespillet er endnu i klassikken i høj grad en sag for embedsmusikere. Haydn har sin fyrste og sine forpligtelser. Han komponerer, indstuderer og opfører musikken til lejligheden – alt så at sige i én pakke - i et kontraktforhold til familien Esterhazy. Lejligheden er ”de gæstebud”, ”den påskemesse”, ”den fejring af det eller det”. Først mod århundredets slutning – først med monumentaliseringen af de symfoniske værker - bliver lejligheden slet og ret en lejlighed til at opføre

”dét væk”. Og da bliver det ikke blot et praktisk vilkår – som man netop lejlighedsvis må underordne sig – at én komponerer, mens en anden forestår opførelsen: Den ene er nu i selve konceptet blevet orkestervækkets mester, den anden forestår blot det nødvendige koordineringsarbejde. Ofte lader man en ældre, rutineret - men heller ikke længere såvelspillende - musiker i orkestret ordne det. Billedligt talt fra sidelinjen omtrent som en sportstræner. Wilbek er vigtig nok, men det er stadig pigerne, der vinder kampen og får medaljerne. Som det hedder:

"Wer aber allen diesen Unfug gern verbannt sehen will, stelle einen Mann an die Spitze, welche ... sich ungeteilt [uden selv at spille] den Sorge für das Ganze widmen kann; welche bloss taktieren." (Gottfried Weber, 1807, cit. *Musik in Geschichte und Gegenwart*, III.Bd. p.510, Bärenreiter Verlag 1954) - Bemærk at "man" stiller ham, han stiller sig ikke. Hans funktion minder om signalørens på teatret. Vigtigt for skabelsesprocessen, men ikke i sig selv skabende.

Orkestret er ved at blive et kompliceret apparat Og lige som de voksende krav til maskindriften efterhånden fordrer en egentlig maskinmester, definerer orkesterspillet efterhånden en funktion som "Berufscapellmeister". Hans job er ikke at "tolke" væk et i betydningen at indestå for den sælige mening i at spille "sådan" snarere end "sådan". Han skal ikke give et personligt bud på musikkens udtryk og slet ikke udtrykke sin personlighed i musikken.

Kapelmesteren uden baggrund som komponist, generalbasleder eller stehgeiger dukker først op for alvor o.1800 og forbliver en kontroversiel skikkelse i næsten 50 år.

Vi ser, hvorledes dirigent-historien på sin egen måde placerer sig på den vestlige musikhistories to store "buer": (1) Den ene er den, der beskrives i forskydningen fra et kirkemusikalsk mod et verdsligt musikalsk paradigme. Balancen nås i senbarokken, hvorefter den verdslige musik efterhånden har overtaget. Det lyder anderledes, javist. Men allerførst drejer det sig om, at musikken – også når den er kirkemusik - løsgræs fra rituallet eller i alt fald ritualiseres på en sælig måde inden for en topologi af subjekt og objekt: typisk koncertsalen. (2) Den anden bue følger forskydningen fra et vokalmod et instrumentalmusikalsk paradigme. Balancen nås i

klassikken, hvor den instrumentale, men melodiske og netop *cantabile* linje er blevet lige så naturlig som den sungne linje selv. Herefter dominerer instrumental-paradigmet *også* sangen.⁹ Hvis vi fløjter melodien i stedet for at synge den, mangler vi teksten. Men melodien er lige meget *melodi*.

I øvrigt er det *kammermusikken*, der er den "revolutionære" musikform i klassikken. Ikke så meget for den genremæssige fornyelses egen skyld eller det efter de flestes mening uovergåede niveau. Det er naturligvis vigtigt nok. Men dertil kommer, at det kammermusikalske sammenspil inkarnerer det borgerlige revolutionsideal, idet det insisterer på at være "en samtale mellem frie og lige partnere".

Den musikhistoriske overgang fra klassikken til romantikken - og dermed til epoken, hvor den moderne dirigent omsider bestiger podiet - har således nogle frapperende lighedspunkter med overgangen fra revolutionstid til Napoleonstid. Det kammermusikalske broderskab viger for fællesskabet ledet af den store ener med det store overblik. Først i form af solisten, der direkte styrer et facetteret, kompliceret (mangestemmigt) forløb: pianisten. Stort og udadvendt, virtuost som Liszt. Indadvendt og dæmpet som Chopin, der angiveligt sjældent spillede kraftigere end *mf*. Og senere altså også dirigenten, der fører kollektivet frelst igennem. "Alle Menschen werden Brüder" – javist, men det er i sandhed et projekt, der kalder på sin mand. Dirigenten er Napoleon. Schumann udtrykker netop sit forbehold over for den nye dirigentrolle: "Orkestret bør være en republik!"

Og nu mangler der kun én ting, før han er helt fremme og oppe, den moderne, romantiske dirigent. Rollen som det imperiale subjekt afløses – suppleres i det mindste med - rollen som den geniale og ensomme kunstner, der med eller uden et forstående publikum kæmper med trolde i hjerne og hjerte og dagligt holder dommedag over sig selv. Udtrykket må ikke blive mindre "personligt" ved at blive realiseret i og af et kollektiv.¹⁰

⁹ Det gælder måske ikke Schubert's I liedkunst. Men det gælder – på hver sin måde – Schumann, Brahms, Wolff, Strauss, Mahler.

¹⁰ Det gælder, hvad enten "personen" er en transcendental konstruktion nødvendig for oplevelsen af udtrykket som person-ligt, eller (senere, måske meget senere) er kunstneren selv. Moderniseringen af følelsen indebærer en

Om dirigentens historie *efter* figurens etablering med Wagner er der ikke så meget at sige i vor sammenhæng. Det første, der falder i øjnene er nok specialiseringen: Skal man yde det sælige og det sublime, må man fordybe sig i barokorkestret, blive Bach-specialist, Mozart-fortolker, Wagner-dirigent. Det andet og vigtigste er, at studiooptagelsen *som produkt* konkurrerer med koncertopførelsen *som begivenhed*. Og vinder konkurrencen.

Hvorledes er det fat med dirigeringen af den ensemblemusik, som er *skrevet* i det tyvende århundrede? Dirigenten som "figur" er stadig den samme, skønt det om en god del af musikken lader sig hævde, at den – atter engang, altså som musikken 200 år før – først og fremmest fordrer en leder med (eminent) kompetence i koordinering af både indstudering og opførelse.

Det personlige udtryk i og gennem kollektivet er en romantisk idé, et romantisk projekt. Men *figuren* er stadig levende - og *må* i en vis forstand *være* praktisk levende - for så vidt vi stadig spiller musik, som vanskeligt kan realiseres uden. Denne sammenhæng mellem det ætiske, det ideologiske og det praktiske lader sig måske allertydeligst illustrere ved sine konsekvenser dér, hvor den ikke tages alvorligt nok. Et eksempel finder vi i Moskva i 1920'erne, hvor man så vist erklærede sig for en *materialistisk* historieopfattelse, men i praksis ikke altid tænkte materialistisk nok.

Man ville spille Beethoven-symfonier uden dirigent. Drømmen om et arbejderkollektiv, der selv koordinerer produktionsprocessen, er skøn. Ikke mindre skøn, når produktet er skønt (skøn kunst). Og netop måt på produktet, gik forsøget vist nok temmelig godt. Men kravene, der måtte opfyldes, var enorme:

a) Hver musiker måtte *være* kunstner i en mere omfattende forstand, end en orkestermusiker ellers er det. En orkestermusikers

forskydning af følelses *udtrykket* fra det retorisk fremstillende til det individuelt realiserende. Følelser og musik har – enkelt sagt - altid haft med hinanden at gøre. Og fødsomhed talte man også om i *Sturm und Drang* og *Empfindsame Zeit*. Men det drejede sig aldrig om "Selbstdarstellung", ikke om et personligt bud på musikkens udtryk eller sågar et personligt udtryk (et udtryk for personligheden). Det er imidlertid dét, der slår igennem i løbet af det 19. århundrede.

dyd er teknisk perfektion; dertil et sæligt øre for sit eget instruments plads i helheden i et "skæt" perspektiv ¹¹; visuel lydhørhed og øjeblikkelig tilpasning til dirigentens tegn. Det allersidste kan altså - muligvis - undværes. Men de andre krav er universelle. Dertil kommer, at det personlige kunstneriske udtryk må udgå fra noget andet end en person: det bliver noget såsæt som "kollektivets personlige udtryk".

b) Kollektivet må arbejde længe sammen for at blive en organisme, hvor alle har del i – "er" - både lemmer, hjerner, hjerte, øje og øre.

c) Alle må kende værket som helhed ("ovenfra") og helst alle stemmer.

d) Det medfører en umådelig lang prøvetid.

Økonomisk talt: Produktet *kan* *være* lige så godt, men produktionsformen er for ressourcekrævende. Produktionsprocessen er mere broderlig, human, ikke-autoritær, meningsfuld, men den kræver oceaner af tid, samtidig med at kun få ville kunne dygtiggøre sig tilstrækkeligt til at spille med. Arbejderen i kollektivet skal så at sige kunne sit fag, ingeniørens fag, lederens fag etc.

Symfonisk musik *er* ikke demokratisk. Det produkt, der skal leveres, determinerer i høj grad arbejdsdelingen i på den ene side en suveræn leder, på den anden side individuelle medarbejdere, der hver yder, hvad de kan i den gode sags tjeneste, men uden nødvendigvis at vide eller erfare, hvad det er for en sag, man selv lige nu gør godt for. Selvfølgelig kan 100 mand musicere "demokratisk" sammen og yde noget sublimt. Men det skal *være* noget andet end romantiske symfonier, de spiller. Ved visse lejligheder blev komponister bedt om at skrive musik, der egnede sig for en sådan kollektiv produktionsproces. Det viste sig at *være* sjovt at *være* med i, men ikke *så* spændende at lytte til. (Hvis det var meningen, at musikken i høj grad skulle *være* værd at lytte til, så *er* det et 'men'. Musikken passer ikke til koncertsalskonceptet, hvor musikken fremføres for en forbruger, der forbruger ved at "oplevelse".)

¹¹ Se p.2 om musikopførelser, hvor musikkens ideelle lyttested ikke er – og ikke er ment at skulle *være* – dér, hvor musikerne spiller.

Få eller ingen ville i dag finde på at betragte musikhistorien som en udvikling frem imod noget stadig mere sublimt. Skønt det måske er mindre selvfølgelig, så er det ikke mindre sandt, at heller ikke dirigent - historien bør betragtes på denne måde. Den kan med føje sammenlignes med notationshistorien. Den moderne musikalske notation, som den er etableret o.1750, er måske nok mere "detaljeret" end tidligere notationsformer, men det gør den ikke uden videre til en "forbedring" af disse. Meningen, den praktiske pointe med det at notere - og med at notere netop det og det på netop den eller den måde - er forskellig til forskellig tid. 1920'ernes jazz var ikke blevet bedre ved at blive skrevet ned i et partitur. I alt fald ikke bedre jazz. Snarere ville den vel ophøre med at være jazz? <alternativ: Snarere ville den høre op med at være jazz, for så vidt det til jazz'en hører med, at lyden af musikken ikke kan skilles fra musicerings-akten.>

Så længe noteringen af musikken tjener dens opførelse, er der ingen grund til at skrive *mere* ned end det, som er nødvendigt for at opføre den. Notationen *er* notation ved at *virke* som notation blandt notationens brugere i konsensus om, hvad der er implicit og eksplicit, forstået og underforstået. Hvis musikeren kun spiller, hvad der står i noderne, spiller han i alt fald ikke, hvad der står i noderne.

Noderne kan aldrig sige, hvordan musikken skal lyde. Den sætter en ramme, og siger i den forstand kun, hvad det ville være "forkert" at spille. Vist gælder det, at der til forskellige notationers forskellige detaljeringsgrader svarer fære eller flere muligheder for at spille "forkert". Men lige som genre-, stil- og epokefællesskabet bestemmer, hvad "forkert" vil sige, bestemmer det, hvorledes fejlbarligheden generelt taget skal forvaltes: Måske "tåle" opførelsen af en barok triosonate *bedre* en forkert tone nu og da i de situationer, hvor det oprindeligt var meningen, at den skulle virke, *end* samme værk – for slet ikke at tale om et værk fra et senere århundrede – gør det på en moderne CD -indspilning. Måske var der andre ting, musikken dårligere tåle. F.eks. de udøendes manglende spontane medskabelse inden for rammer, som da var videre end dem, vi er vant til. Nodebilledet siger: "Gør sådan!" og "Gør ikke

sådan!". Men det siger det inden for en ramme af et tredje imperativ: "Gør, som du og enhver på din plads godt ved, I skal gøre !" Nodebilledet virker ind i et detaljeret regi af fælles forudforståelse og dannelseskonventioner. - Det var givetvis Bach en plage, at han så ofte var anvist på få og måske kun halvgode musikere med kort eller ingen prøvetid. Men måske ikke i den grad og på den måde, musikeren af i dag er tilbøjelig til at tro, for så vidt han blot *jævnfører* med sig selv. (Dog, det hører *også* med til Bachs mesterskab og til den stil, han deler med mindre ånder i sin samtid, at meget af musikken siger sig selv, hvis blot de rette toner bliver spillet.)

Tendentielt opfylder musikken til enhver tid de tekniske forudsætninger – det *væ* sig inden for instrumentbygning, notation, direktion, reproduktion eller hvad vi nu ellers måtte påføre suffikset *'-teknik'* – den skal opfylde for at *væ den* musik. Og hvis der findes noget sådant som "dirigent-historien", kender denne i alt fald ikke til "fremskridt". Den handler om foranderligheden af en række simple, men også basale praktiske forhold omkring sammenspillet og sammenspillets ledelse. Som sådan er den selvsagt nøje forbundet med genre - og stilhistorien og musikhistorien i allervideste forstand. Men den tydeliggør samtidig, at subjektet for musikhistorien – den "musik", historien er historien *om* - ikke er de musikalske væker, genrer og stilarter, men netop musiceringen. Den handler om musiceringens foranderlige væsen dvs. hvad musicering *qua* musicering overhovedet vil sige. Kort sagt: den handler om foranderlige *musikalske omgangsformer*.¹²

* * *

¹² Jfr. Kühl,C.E. Musikalske Omgangsformer. *Norsk Filosofisk Tidsskrift*, 1973, 8, 221-247. Eller Kühl,C.E. Karolines Kulokk *Philosophia*, 1992, 20, 129-152.

Lad os herefter se lidt nærmere på det, den moderne - i.e. den romantiske - dirigent gør, for at realisere musikværket, få musikken til at bevæge sig, virke, leve som det ovenfor (se p.3) blev skitseret, at den skulle. Der synes at flere måder at tænke det på. Vi skal se på nogle af dem. Først:

(1) Dirigentslagene er *tegn*. Idet dirigenten giver tegnene *siger* han, hvorledes musikerne skal spille. Tegngivningen er *udsigelse*.

Hvis tegngivningen er *udsigelse*, er udsagnet åbenbart et "Gør sådan: ...!". Tegngivningen er en slags "løbende instruktion". I et sæligt dirigent-tegnsprog fortæller dirigenten i ethvert øjeblik musikerne, hvad han vil, at de skal gøre - og lader dem gøre det. - Denne måde at tænke det på lader sig næppe gennemføre. (i) For det første bliver det inden for denne model uforklarligt, hvorledes dirigenten faktisk kan *nå* det! Hvorledes overkommer han at gøre den store *forskel*, vi ved han faktisk gør? Hvert fyrretyvende milisekund skulle i så fald have sin egen komplicerede instruks, og *denne* måde så straks efter følges op med nye indslag foruden justering og korrigerende af det, som netop blev sagt - og gjort. (ii) Men selv om vi antog, at en så detaljeret instruktion i princippet lod sig kommunikere så hurtigt - give og modtage - ville den komme skævt ud: Instrukserne ville aldrig være *musikalske* instrukser. For det, musikeren gør, er ikke en sekvens af enkelthandlinger på hver sine brøkdeler af et sekund. Der kan aldrig være, vil jeg mene, et sprog, der på musikkens eget niveau - dér hvor talen drejer sig om musik *qua* musik - gør rede for, hvad musikeren i hvert nu skal gøre. Det ville ikke være et sprog i musikkens eller musiceringens egne termer. Dirigeringsmodus er lige så lidt *instruktiv*, som den er *deskriptiv*. Tegngivningen er slet ikke *udsigelse*.

Vi prøver i stedet:

(2) Dirigentslagene er *tegn*. Dirigenten *viser* ved disse tegn, hvorledes musikerne skal spille. Tegngivningen er *visning*.

Det, der sker, er ikke, at noget siges, men at noget vises. Ikke et "Gør sådan: ...!", hvor det, som skal gøres, figurerer efter kolon: så at sige

anført eller ”beskrevet” i dirigentsprog. Snarere et ”Gør *sådan!*”, hvor ”sådan” er selve visningsakten. Dirigenten viser musikerne, hvad de skal gøre. Men han *gør* ikke det, de skal gøre: Han *viser* det ved tegn. - Er dét, hvad der sker?

For det første må dirigenten i alle tilfælde vise musikerne, hvad de skal gøre og lade dem gøre det i ét med at han viser dem, hvad de skal gøre. At give tegnet og at følge det er to ting, der skal være ”i takt med hinanden”, hedder det passende med et udtryk, som ikke kun bruges i musikken. At udtrykket virker adækvat på så mange livsområder, betyder, at vi har at gøre med et fænomen, der måske træder klarest frem i musikken, men samtidig stikker så dybt i vore tidslige erfaringer, at vi uden anstrengelse benytter det andre steder. Men formuleringen er jo paradoksals: Hvorledes kan tegnet gives og følges på én gang, når det ene er en reaktion på det andet? Hvad skal vi overhovedet forstå ved et tegn, der gives, modtages og følges op i samme øjeblik? Og videre: Tegnet er ikke blot noget, vi *mødes* på dette nu: det er tillige et tegn om, på hvilket tegn, vi skal *mødes* i næste nu. Er dette ikke et paradoks?

Selvfølgelig vil meget fintmærkende måleapparater over et vist stræk finde belæg for, at der er en ”mellemtid” mellem det dirigenten gør, når han viser, hvad musikerne skal gøre, og det musikerne gør, når de gør det, dirigenten viser de skal gøre, og gør det *sammen med* ham. Det afhænger bl.a. af de termer, vi vælger at benytte, når vi siger, at t_1 gjorde dirigenten ”sådan” og t_2 gjorde orkestret ”sådan”, og at det andet ”sådan” var en reaktion på det første ”sådan”. (Læg for øvrigt mærke til, med hvilken selvfølgelighed vi svinger mellem at tale om ”orkestret” h.h.v. ”musikerne” og ”musikeren”. Også disse har jo deres indbyrdes objektive reaktions- og mellemtider.)

En del af dirigentens kunst består netop i at ”undgå mellemtiden”. Slaget er ikke bare slaget som hammerens slag *på* sønnet eller en næve *i* en dyne. Dirigentens slag er først og fremmest slaget som bevægelse *mod* slagpunktet: Det, han gør, for at slaget træffer, idet vi træffes – mødes - på slaget: hans slag beskriver med det præise tyske udtryk ”agogisch vorenergisierende Kurven”. Hvad han ellers gør, er det, der stadig lader sig gøre, når denne funktion er varetaget.¹³

¹³ Dette har ikke noget at gøre med den praksis, som er udbredt blandt

Vi befinder os nu i nabolaget af de store paradokser, som tidsanalysen har kæmpet med i et par tusinde år, og som får sin første store fremstilling hos Augustin.¹⁴ Jeg mener ikke, at man hverken skal eller kan unddrage sig disse paradokser. Men akkurat i vor sammenhæng kan vi måske tillade os at suspendere dem for en stund: Hvis vi insisterer på at tænke bevægelsen som en "summation" af vilkårligt små stræk eller af "positioner", på hvilket objektet (her: hånden) befin der sig, går det nok galt. Bevægelsen under ét skal være *mindste* enhed. Hvis vi analyserer den ud i detaljer - hvad vi naturligvis kan og i behandlingen af andre problemstillinger også skal - dur analysen kun, hvis den respekterer, at detaljeringen i princippet er destruktiv i forhold til sin genstand. (Det er, som bekendt, hvad ordet 'analyse' oprindeligt betyder. Den tekniske betydning af ordet trækker på en erfaring, som først forløses i sproget i lægekunsten: I *analysis* skiller og adskiller Hippokrates organer og lemmer for at studere dem - hvorved de ophører med at *være* organer og lemmer.)

Men vi er også i forlegenhed, når vi kalder bevægelsen "den mindste *énhed*". Som "énhed" må bevægelsen have en begyndelse og en ende. Men det er strengt taget kun det første slag, der har en begyndelse, kun det sidste en ende. Bevægelserne er *non-diskrete* og således *non-numerable* eller i alt fald "vilkårligt" numerable.







Det er omtrent, som når nogen – kontekstløst - spørger mig, hvor mange ting jeg "har gjort" i dag. Jeg hentede brød. Det var én ting, lige som det at tage opvasken. Eller mange ting, for så vidt jeg først måtte sætte mig ud i bilen, så starte vognen, så køre hen til bageren, så købe brødet ... etc. Eller endnu flere, for så vidt jeg først måtte gå ud af hoveddøren og lukke den efter mig, så gå op ad havegangen og hen til bilen, åbne bildøren, strække det ene ben,

nogle dirigenter – ikke alle, ikke altid de bedste – med at "lægge sig foran orkestret" med slaget. Det er en teknisk forskel. Begge dele lader sig gøre. Musikere som flest foretrækker i øvrigt [såafgjort] dirigenter, som *ikke* lægger sig foran.

¹⁴ Man noterer sig, at Augustin i øvrigt er den første store kristne musikfilosof.

bøje det andet ... etc. – Men læg også mærke til, at det er svært at arrangere eksemplet *så* kontekstløst, at alle svar vitterligt bliver lige gode. Allerede formuleringen ”... har gjort *i dag*” indikerer størrelsernes art og omfang.

Vi er i forlegenhed m.h.t. hvad et "tegn" overhovedet er, når ikke tegngivningen *selv* indikerer, hvad *ét* tegn er. - Hvad er *én* bevægelse? Stenens fald tager sin begyndelse, når der ikke længere er noget, der bærer stenen oppe i.e. afholder den fra at falde. Og faldet når sin ende, når stenen når jorden. Som sådan er faldet *én* bevægelse. Forsendelsen af pakken begynder, når Peter afleverer pakken på postkontoret, og ender, når Vera modtager den af postbudet. Således bliver det *én* bevægelse. Men hvad er *én* bevægelse, når det er dirigentens bevægelser, vi følger?

Dernæst gælder det, at tegn, som vi for det meste kender dem og giver dem - og som de for det meste gives - gælder som *forekomst* af en *type*: "Dette tegn  betyder 'åbn'", "skyerne derovre er tegn på at det bliver regn", "det dér er et stopskilt", "dette er et W", "pegefingern foran munden 'sådan' betyder, at nu skal vi være stille". De enkelte tegn kan være "enkelte" både partikulært - som *token* - og alment - som *type*. Det gælder i alt fald så længe vi ikke stiller andre krav til denne sondring, end at den skal muliggøre talen om at "dette tegn  er det samme som dette  og dette " eller "dette tegn  må skelnes fra dette " (og ikke bare fordi "dette₁" peger på noget andet - peger et andet sted hen - end dette₂). I den forstand er dirigentens formende bevægelser ikke individuelle forekomster af en type: de er *non-typiske*.¹⁵ Vi kan ikke skelne imellem det essentielle og det accidentale ved tegnet. Snarere måtte vi sige, at "det hele" er essentielt, men den essens, der da er tale om, vil vi ikke kunne genkende, da vi ikke ville kende den, før det øjeblik, hvor den forekom.¹⁶

¹⁵ For så vidt ville 'a-typisk' være et bedre ord end 'non-typisk'. Men det er allerede forbundet med en betydning, der er misvisende i vor sammenhæng.

¹⁶ Det er ikke sikkert, der findes en "essens" for det kinesiske hus-tegn forstået som noget alle forekomster af tegnet til alle tider har haft til fælles og til forskel fra andre tegn. Her eller dér kan tegnet det endda være svært at identificere i sine forekomster. Men i den forstand betyder identifikation netop "genkendelse" Det afgørende er, at det tegn dérhenne/nu på bestemte

I nøje sammenhæng hermed gæder det, at dirigentens tegn er *non-repetérbare*: Samme tegn kan ikke gives flere gange. - Jamen er et nedslag da ikke et nedslag? Er nedslaget – i det mindste i *allegro*, i den sats, i den takt – da ikke det samme som nedslaget i næste takt? Nej, for det, der i øvrigt skal ske – altså ”stå” - i næste takt, er ikke det samme. Desuden: at et nedslag er et nedslag, er kun en meget lille del af, hvad nedslaget konkret yder. Som forekomst af *typen* 'nedslag' kunne funktionen måske lige så godt have været varetaget ved opstillingen af en for alle synlig metronom. Noget af det næmeste, dirigenten kommer tegnet som repetérbart forekomst af en type, er nok den løftede pegefinger, det vækse sig i underarmslængde ud for øjnene (”Pas på”) eller foran en let spidset mund (”Tys!”). (Vel, også den har sine partikulære ”måder”. Men de er dog måder i forekomsten af tegn, der er de samme, for såvidt de har samme funktion i situationer, der *også af art* er forskellige.

For det afgørende er jo "... *måden altså*, at han gør det på", som sangen netop lyder, og som vi netop siger, når vi er i forlegenhed for almenbegreber i.e. ved begrebsfæstelsen overhovedet. At give en indsats til 2.violinerne har klart nok tegngivningens karakter. Men tegnet er tegn på idet eller intet, før det har fået sin *måde*.

Der gives en umådelig mangfoldighed af skelnelige "måder", ting kan siges, vises og gøres på. Men for dirigeringen gæder det, at det, der siges, vises, gøres, ikke kan skelnes fra måden, det siges, vises, gøres på. Men mere end det: Skiltet med "parkering forbudt" kan naturligvis godt siges at betyde det samme, hvad enten konteksten er Østergade eller Vestergade. Derimod har ingen nogensinde sagt to forskellige ting med samme tonefald. Hvis "indholdet" er forskelligt, giver det ikke mening at tale om, at tonefaldet er det samme. Jfr. smilet som tegn på [et tegn, der betyder] glæde. Det vil da altid være *den* glæde, idet du er glad på *den* måde over *det*. Ændrer du "den" og "det", ændrer du alt, og da bliver

betingelser er det samme som tegnet *dérovre/da*. I flere forskellige situationer er tegnet at regne for "samme tegn" i.e. som forekomster af ét og samme tegn, for såvidt det er samme funktion de varetager midt i forskelligheden (jfr. Hjelmslev: "Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse").

smilet *selv* et andet. Og ser du bort fra "den" og "det", bliver ikke en gang smilet selv tilbage. (Forestil dig det - angiveligt - samme smil på den samme person, først opmærksomt henvendt på en flok legende børn, dernæst på en trafikulykke. Jamen, da *er* det ikke længere det samme smil!)

Tilsvarende gælder det om dirigentslaget: to tilnæret identiske slag - identiske med et blik, der abstraherer fra konteksten - forbliver ikke identiske, når de bringes tilbage til konteksten. På dét niveau, hvor tegnene - hvis de er tegn - virkelig betyder noget, idet de gives, er de principielt unikke, for så vidt de virker [yder hvad de yder] *qua* deres fulde konkretion, inklusive deres fulde kontekst. *Vi kan ikke skelne imellem det, der siges, og måden det siges på.* Eller: *Vi kan ikke skelne mellem det, der vises, og måden det vises på.*

Det kan være opklarende at sammenligne med døvesproget. Det gælder da, at dirigentens tegngivning svarer til døvetalens "tonefald". Den er det "gestisk-visuelle tonefald" af et tegn, der gives gestisk og opfattes visuelt. - Der er mange måder, man kan sige "<døvesprogets tegn for hus>" på Døvesproget (forstået som sprogsystemet i videste forstand af system) forholder sig til dirigentsproget, som den bogstavelige del af talesproget forholder sig til talens tonefald.¹⁷

Jeg kender ikke meget til døvesprog. Men jeg går ud fra, at når tegnet er givet og som sådan er genkendeligt som dét tegn (forekomst af den typus), så tilbagestår der et umådeligt nuancerbart korpus af "måder" at sige det på, der er sagt ved tegngivningen.

En gang så jeg et skæderi mellem to døve. Som alle, der er bevandret i skæderiets kunst, ved, er det ikke sjældent *måden*, vi siger det på, der skal betyde noget, der betyder noget. Mellem hørende beror meget på tonefaldet – ikke mindst hvis man skædes i en telefon. Men en del - og det er den del, hørende har fælles med døve - ligger i ansigt, gestik etc. Og da forekom det mig, at de døve, der skædtes, så at sige havde særlige strenge at spille på, fordi deres bevægelser *i forvejen* var (sproglike) tegn.

¹⁷ Ved "bogstavelig tale" forstå vi den *del* - eller den *side* - af talen, der angiveligt kan fæstnes til papiret som en sekvens af bogstaver, uden *tab* af mening, og uden at det bliver noget *andet*, der siges.

Når vi indfører analogien til tonefaldet, bør det straks tilføjes, at der er sprog, der benytter forskelligheder i intonationen som fonemisk distinktive. Det gælder fx kinesisk. Men også dette er da typificeret. (En typisk forskel er forskellen mellem stigende og ikke-stigende bevægelse.) Det kender vi for så vidt fra vort eget sprog, til hvilket det hører med, at replikken "Han elsker biksemad ..." bliver interrogativ i det ene tonefald og præsens indikativ i det andet. Og hvis du ikke er klar i din intonation, får du måske ikke klaret dit ærinde, for så vidt det netop *er* at spørge og at få et svar h.h.v. *er* at meddele, svare e.l. Ethvert ord må kunne udtales korrekt - og især mere eller mindre korrekt - for at *være* dét ord. Men inden for disse rammer kan vi - så at sige "bagefter" - i det konkrete foredrag variere i det uendelige.

Konklusionen er foreløbigt: Dirigenten viser musikerne, hvad de skal gøre. Men han gør ikke det, de skal gøre, og han viser det heller ikke ved tegn. Hvad dirigenten gør med sit "Gør sådan!", er hverken at sige eller vise noget *ved tegn*. - Hvorledes foregår visningen da, hvis ikke som tegngivning?

Vi prøver en tredje mulighed:

(3) Hvad dirigenten viser, viser han *til efterligning*. Forholdet mellem dirigentens og orkestrets ydelser er *mimetisk*.

Efterligning? Hvordan? Vis drengen, hvordan man slår søm i, og lad ham gøre det selv. Udtal det franske ord "rouge", og lad eleven gentage det. - Klart nok: Sådan gør dirigenten ikke. Orkestret efterspiller ikke dirigenten, for han spiller jo ikke. Og nok skal musikerne følge ham, men de skal ikke følge *efter* ham. Hvorledes da? *Dirigenten mimer musikken, som han vil, orkestret skal spille den.*

Men hvorledes kan man mime musik med andet end musik? Hvorledes kan dirigentens foredrag - "sådan₁!" - *ligne* musikernes foredrag "sådan₂!"? - Ligne hinanden kan de kun, hvis de er sammen-lignelige. Vi kan eksempelvis skrive dirigentens "Gør sådan!" ud i replikker som:

"Spil, *hvad* jeg viser, spil *som* jeg viser det!"

"Spil *ligesom* jeg slår!"

"Spil *sådan*!"

"Spil, som jeg *viser* I skal spille - idet jeg *gør* som I skal *gøre*!"

Spørgsmålet er da, hvad et '... som ...' eller et '... ligesom ...' betyder, for så vidt det figurerer imellem inkommensurable størrelser? Hvad betyder 'sådan', når det, jeg *gør*, når jeg viser mit "sådan₁" er af en ganske anden art, end det, du *gør*, når du netop følger *mit* sådan₁ med *dit* sådan₂? Der er øjensynligt kun én mulighed: I væsentlig henseende må det, dirigenten, musikerne og musikken *gør*, alligevel *være* - i.e. principielt må de *kunne* være - det samme. Hvad *gør* de da, som er "det samme"?

Svaret er, at de *bevæger sig* og det i henseender, der er grundlæggende og uomgængelig i forbindelse med ethvert bevægelsesfænomen, og uden hvilket selv de mest raffinerede bevægelsesbegreber ikke lader sig gennemføre. Dirigentens slag har som inkvit:

"Spil, så musikken bevæger sig, således som jeg bevæger mig: ... !"

Spørgsmålet er nu, hvorledes de bevægelser, dirigenten udfører ("slår"), kan siges at *være* "de samme" som de bevægelser, musikken spiller. Det vil vi belyse i det følgende.

Allerførst er der *bevægelsen op-ned*:

Bevægelsen *i* anstrengelse, som et "på trods af" graviteten, over for bevægelsen *uden* anstrengelse, som et "i kraft af", "støttet af" graviteten. Den tyngdekraft, dirigenten spiller med eller imod, er "foregivet" i foredraget. Men han forholder sig uafsladeligt til et ideelt skema for vertikalitet.¹⁸

¹⁸ Bevægelsen op -ned i tonehøjde har i det mindste engang (jfr. Palestrina-stilen) haft samme struktur. Formentlig er det derfor, vi overhovedet *kalder* tonerne højere og lavere. Det hører vi næppe tydeligt i senere tiders musik. Men i alt fald varetages dette op-ned uden dirigentens indsats: det står i moderne, det er det mest elementære parameter i notationen.

Den mest elementære erfaring – ikke af tyngdeforholdet, men af en bevægelse, der på enkel vis forholder sig til og fremstiller tyngdeforholdet – finder vi nok i skemaet *kast-fald-opspring*. En impuls fra jorden satte bevægelsen opad i gang, den har aftaget ”af sig selv”, det hele stod stille et øjeblik, nu begynder faldet, noget vender tilbage til jorden, det træffer jorden. Herefter kan en bevægelse opad igen – bevægelsen op fra jorden som *grund* - ske uanstrengt: *Om* den sker eller ikke, er et spørgsmål om jorden som *overflade*: om jorden holder fast, bremser, hætter eller slipper. – Nej, sådan gør dirigenten jo ikke. Men i det, han gør, forholder han sig uafledigt til dette vertikalitetens ideal-skema. Slaget som nedslag er et slag til grunden (”zur Grunde”). Og jo større eller mindre impuls i nedslaget, jo større eller mindre bliver tilbageslaget.

En anden – sikkert lige så elementær erfaring - er erfaringen af tyngden *selv* i tyngdeforholdet: at *løfte* noget op fra den grund, det hviler på og *bære* det – noget *let* og noget *tungt*. Også at *skubbe* og at *trække* noget på overfladen af den grund, det hviler på

Videre har vi *bevægelsens medium*:

Luften som det rene *ingenting* ("han er bare luft for mig", siger vi om en person, vi ignorerer; det vi kaster, kaster vi i alle tilfælde "op i luften"; etc.). Bevægelsen gennem det, der ikke i sig selv gør modstand, over for bevægelsen i *sejhed* og *træghed*: bevægelsen på trods af en større eller mindre modstand over alt og i alle retninger

Luften som det, der *bærer*, så noget kan *svæve* og måske lande på jorden – eller falde til jorden på trods af, at det netop *svævede*.

Så vidt kunne det hele beskrives i et system for "død", altså mekanisk fysik. Men nok hverken efter Galileis eller Newtons koncept. Især fordi fænomenet *inerti* ikke findes: Det, som står stille, skal holdes oppe - det værende skal "opretholdes" for stadig at frem-stå Og enhver bevægelse skal holdes i gang.¹⁹ Snarere er vort paradigme på bevægelse det

¹⁹ Jeg tror også at vi har vanskeligt ved at følge bevægelser, der optræder i et system, hvorom det gælder at det tunge og det lette falder lige hurtigt. I alt fald, hvis forståelsen skal gå ud fra erfaringen af vor egen krop. – Eller

levendes bevægelse, eller kortere sagt: den levende bevægelse. Alt hvad der kan siges om den døde bevægelse, kan også siges om den levende. Men ikke omvendt. Og i virkeligheden har vi fra den første sætning været nødt til at inddrage den levende bevægelse i beskrivelsen af den døde bevægelse: Graviteten kender vi ikke uden anstrengelsen imod den.

Det levende er det, der opretholder sig selv i bevægelsen af sig selv. Denne definition af det levende er ikke biologiens, når den bestemmer livet gennem et begreb som fx "organisme". Det levende, som vi hér taler om, er det levende, som ethvert menneske kender og erfarer det til enhver tid, hvad enten han i øvrigt kender eller ikke kender til en "videnskab" om det levende. Det er tillige det liv, biologien selv ved sit eget udspring spørger til, når den grundlægges.

For den modne Aristoteles er den levende bevægelses primat blevet åbenbar. Og hvad *han* tænker, er – hér som så ofte i øvrigt - hvad *vi* godt ved af erfaring: Vi inddeler tingene i verden i levende og døde ting. Men livet er ikke noget, som fuglen har og stenen ikke har. Livet er snarere noget, stenen mangler, hvorfor vi netop kalder den en "død" ting. Til de døde ting regner vi både stenen og det døde levevæsen. Forskellen på de to er, at den første *er* død, for så vidt den overhovedet *er* (den er "tot"), den anden er død, fordi den *kunne* dø den er afdød ("gestorben").

Netop dette at *være* selvbevægende har "sin pris". Man kan kun *være* i bevægelse ved at *bevæge sig*. Som billede burde vi slet ikke *væge* en sten, der falder, men altså heller ikke en fugl, der *svæver* og daler med vingerne ude i fixeret stilling. Snarere en fugl i flugt, der uafsladeligt *opretholder, justerer og anpasser* sin bevægelse *i* bevægelsen.²⁰

Det samlede forråd af musiktermer (hvad enten vi taler italiensk eller et andet sprog) er elementære udtryk for det levendes bevægelse eller for det levende i det hele taget. Talen har søgt sine ord og fundet dem træffende i den grad - dvs. i den forstand - ord kan *være* træffende. Selv det kontra-organiske, som vi fx kender det hos Mahler, forudsætter det

kanhæde vi snarere skulle sige, at ordene 'tung' og 'let' *betyder* noget forskelligt hos Aristoteles og Galilei?

²⁰ For så vidt *tænker* sproget i alle tilfælde bevægelsen ud fra det levende: også stenen, der falder, *bevæger sig* (mod jorden).

organiske at træde op imod. Selv maskinen hos Carl Nielsen i den femte symfoni virker som udtryk alene fordi den trodser alt organisk.

Alligevel er vi nok stadig i forlegenhed, selv når vi hér lytter opmærksomt til Aristoteles. Der er to problemer:

(1) Hos Aristoteles er bevægelsen altid noget, der tilskrives et subjekt (en substans). Bevægelsen er flytning, forandring, forvandling, og da er der altid *noget*, der flytter sig, forandrer sig, forvandler sig fra ...og til ... Men musikkens bevægelser er "subjektløse": der er ikke noget "før" bevægelsen, og som under og bagefter er "det samme", og som var det, der bevægede "sig" eller forvandlede sig fra noget, det var, til noget andet, det blev. Vi kan skelne mellem fuglen og dens flugt. Men hvad mere er melodien end melodians bevægelse? - I flere af formuleringerne ovenfor er der en apori, fordi talen om bevægelse uden subjekt – eller i det mindste om bevægelsen med parentes om subjektet - for det meste kun lader sig gennemføre som digterisk tale.

(2) Men at dirigentens og musikkens bevægelse kan *være* bevægelse uden at tilskrives et subjekt, er selve forudsætningen for, at musikkens og dirigentens foredrag *være* den *samme* bevægelse, således at måden, musikken spilles på kan være den samme som måden, hvorpå dirigenten slår. Og det er det andet problem: Musikkens bevægelse og slagets bevægelse kan vel kun være den samme bevægelse i betydningen: den ene er "analog" med den anden? Men hvis eksempelvis hånden, der hæves, skal være analog med en hæving af musikkens styrke, må vi have et princip for transformationen – altså alligevel en kode? En kode til aflæsning af det analoge forhold. En kode, der tillader os at aflæse den langsomt stigende styrke som værende konform med armen, der langsomt hæves. – Nej, sådan er det ikke. *Hvis* det overhovedet er nødvendigt at tale om "koder" i denne sammenhæng, behøver kodificeringen ikke at være mere kompliceret, end når – eksempelvis - fænomener af én art én gang for alle tilordnes fænomener af en anden art, idet begge gøres *målelige* og dermed i enhver instans lader sig indskrive i et koordinatsystem. Men et *staccato* i slaget og i musikken er det samme. Det ene er ikke en kode - kodeterm, kodevædi - for det andet. Det

oversættes ikke. Et *legato* – det opholdsløst forbundne – er det samme i slaget og i musikken: foredraget er det samme.

Måske giver Schopenhauer os et vink, hvor Aristoteles tier. Hvad vi forsøger at sige med ord fra den mest elementære livserfaring, er ikke fjernt fra det, Schopenhauer faktisk siger om *viljen*. Vilje er noget, vi til dagligt bedst kender som *nogens* vilje til *noget*. Men hos Schopenhauer har viljen status af

et metafysisk princip, der gælder, før den tilskrives noget subjekt: alt hvad der er i verden, består i en sælig *anstrengelse* for at bestå herunder udvikle sig efter sin natur. Og det forgår, når det fra noget andet, som er og vil være – og fordi det vil være – møder en stærkere ”mod-vilje”.²¹

Viljen hos Schopenhauer er et *noumenon*, men et dynamisk noumenon, hvor det hos Kant er statisk. Vi erkender det almindeligvis som ”forestillinger”. Ikke billeder for det indre øje eller deslige, men – i tysk idealistisk tradition – som ”Vor-stellungen”: det forestilles os dvs. det objektiveres som ideer. Kunstarterne kopierer ideerne. Men musik er undtagelsen: den er ikke en kopi af ideerne, men af viljen selv. Dominantseptimakkorden er ikke en meddelelse om eller et udtryk for spænding: den *er* spænding.²²

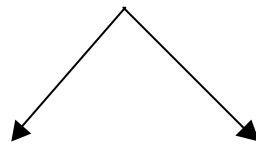
For os drejer sig heller ikke om dette eller hint levende *væsen*. Det drejer sig om livet som det første metafysisk princip: som *noumenon*. Det er naturligvis erfaringer af denne art, der bringer Carl Nielsen til den fyndige formulering: ”Musik er liv – og som dette uudslukkelig.”

²¹ For det levende, planter, dyr og i det mindste for mennesket i empatisk forstand gælder det, at viljen til at være reflekteres som viljen til at ville. Med et sådant begreb om en ”Wille zum Wollen” er vi – iflg. én tolkning – meget tæt på Nietzsches ”Wille zur Macht”. – Historien har vist, at dette kan drejes i mange retninger. Afhængigt af hvordan man tolker forholdet mellem metafysik og politik, kan det have politiske implikationer. Men det kan også have få eller ingen.

²² Schopenhauers musikalske paradigme er *klassikken*. Men hans dynamiske viljesmetafysik gør Wagner til sin egen i *sin* musikalske værk. (Han drager for øvrigt også de samme livspessimistiske konsekvenser af den, men det er en anden sag.)

Lad os til slut forsøge os med en skematisk fremstilling. Den første figur skal vise, hvordan forholdet mellem slaget og spillet *ikke* er. Vi tænker os, at det drejer sig om et crescendo i *de* bestemte takter i *den* bestemte symfoni. Pilene angiver et afledningsforhold, fx at det ene er et udtryk for, en virkning af etc. det andet:

A. Sig/tæk: "... lad det [musikken] vokse frem:
opad og i en anstrengelse mod en hæanning!"



B. Slå '<...>!'

C. Spil: '<...>!'

fig.1

Slaget og spillet gæder hér for ækvivalente, for så vidt de er udtryk for én og samme sprogligt-begrebslige gestalt. Vejen fra slaget til musikken går altså over begrebet. Men de to er ikke blot en omvej. Det er også en umulig vej, eftersom begrebsfølelsen - hvad enten denne bringes til sprogligt udtryk eller ikke - i sin forenkling af sagen tillige trækker os langt over grænsen til det forsimplende. Hvis der er tre "sprog", så er det talesproget, ordene, der forsøger at sige det samme som de to andre siger, når de blot siger sig selv. De to andre er heller ikke metaforer i forhold hinanden. C betyder og yder ikke "i overført forstand" det samme som B - eller omvendt. Dirigentsproget siger sig selv: det "virker", uden vi har lært det. Hvilket selvfølgelig ikke er det samme som, at alle er lige opmærksomme på det og lige gode til at tale det. Musik i forskellige kulturer lyder svært forskelligt. Men hvis nogen fra en ikke-europæisk kultur lærer at spille Schubert, så det lyder som Schubert, så vil han også "forstå" dirigentslaget, første gang han bliver stillet over for en dirigent.

Mere dækkende er denne opstilling:

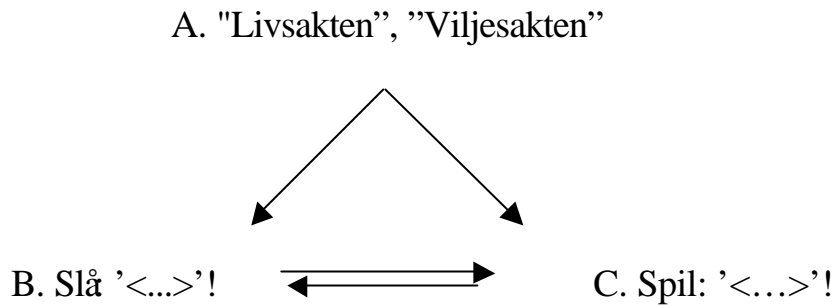


fig.2

Her er dirigentslaget og musikken manifestationer af samme livs- eller viljesakt. Således kan de følges ad. Således kan den ene vise, hvad den anden skal gøre, for at de kan følges. Således kan den ene følge den anden.²³

Livet er *pulsslaget*: Hjerteslaget/blodets pulseren. Livets opretholdelse ved den mest [uanstrengte og] elementære af alle gentagelser. Hjertet er stumt. Når vi spiller, er pulsslaget vort. Pulsslaget skal være det samme, men vi kan ikke alle have fingeren på pulsen - ikke samme puls. Pulsslaget skal og må hverken høres eller ses: det ligger under enhver bevægelse. Dirigentens slag er vort pulslag. Vi genkender pulsen i en række *tempi*, som vi kalder naturlige, skønt netop naturvidenskaben ikke vil kunne bestemme dem på en anden måde end som blot kvantitative og relative. Men *adagio*, *andante*, *moderato*, *allegro*, *presto* etc. er ikke vilkårlige gradbøjninger: de er karakteristiske udtryk.

Livet er *åndedraget*: Den mest elementære anstrengelse. Den løbende udvikling i spænding og afspænding, i talen, i sangen, i melodien, i frasen.

Livet er *gangen*. Det mest elementære verbum for selv-bevægelse refererer sig til det, som bare er, for så vidt det er "i gang". Hvis ikke tingene til syvende og sidst går af sig selv, går de slet ikke. Vi kan flytte

²³ Pilen fra B til C angiver nøjere taget forholdet mellem dirigenten og dem, der følger *ham*, mens pilen fra C til B angiver forholdet mellem musikken og dem, der danser til den.

på dem, måske få dem til at gå i gang, men gå det gør de selv, hvad enten de går med, går imod; går i forvejen; går ind på noget. Motoren går i gang – og går. Problemerne er for store: det går ikke længere. - Også tiden lader sig opfatte som noget, der går, endda helt uden hjerte og åndedrag, med den mest ubønhørlige sikkerhed. Ubønhørligt for så vidt alt foregår "i" tiden og forgår "med" tiden - "i takt med" tidens gang. - Det er svært at fore stille sig, at nogen nogensinde har læt sig vort nodesystem uden først at ansatte en nodeværdi (i dag er det nok fjerdedelsnoden) som "gå-node".

Gangen forholder sig til en puls, for såvidt den går i trin. Men også det at løbe og det at stå er *modi* af bevægelsen, for såvidt den er i gang. Løb er ikke bare gang i et hurtigt tempo. Chaplin *løber* ikke på filmen: som vi ser ham, flytter han fødderne så hurtigt som nogen løber, men han *går*. Heri består det komiske. Men aporien for den tænkning, der ser musikken som en succession af toner (eller i videre forstand af klange, lyde) træffer vi, når vi skal forholde os til det sæe, at bevægelsen kan standse uden at høre op. Uden at musikken er færdig: Musikken er stadig i gang, også når bevægelsen er kommet til en "stå-node" (typisk en halv- eller helnode). Og musikken bevæger sig i pausen: dybest af alt i musikken er pausen - lyden af intet - til forskel fra den stilhed eller den støj, til hvilken musikken overlader os, når den er forbi.

Det kan vel være et evolutionært "tilfælde", at livet, som vi lever det, sker med hjerte, åndedrag og ben at gå på. Men disse fænomener - og nu mener jeg fænomenerne selv, ikke ordene - er for os nogle af de mest basale metaforer. De er så dybe at jeg ikke ved, hvori bogstaveligheden måtte bestå.

Århus, 18-07-00 (1998)