

reToriikkens MUsik, MUsikkkens reToriik

Den følgende artikel handler om musikkens placering i retorikken og om retorikkens indflydelse på musikken. Der er tale om en skitse. Og selvsagt kan det ikke være anderledes, for det er en overordentlig lang og kroget historie det drejer sig om her, en historie som strækker sig over mere end 2000 år, fra Platons Hellas til 1700-tallets Tyskland og måske endnu videre.¹

musica movet affectus
isidore af sevilla

For at få lidt orden i kategorierne kan det måske være praktisk at starte med tænke på det indledende afsnit i Roland Barthes' gennemgang af "den gamle retorik" hvori han beskriver den retoriske tradition som et "system" af praksisser.² Den klassiske retorik var en teknik (*techne*, *ars*) og en lære om denne teknik, men var også en videnskab, en morallære og en social praksis. Hvis man betragter den vestlige musikhistorie med disse kategorier i tankerne, er det ikke vanskeligt at finde ligheder og paralleller: "musik" er, som "retorik", et felt med mange, indbyrdes forbundne praksisser.

musik er for det første en *techne* eller *teknik*, i betydningen regelstyret praksis, og er også en *lærebygning*. Og igennem århundrederne er der blevet undervist i den musikalske *techne* i for-

bindelse med håndværksmæssig oplæring af musikere og komponister, men musik har også i visse perioder været et skolefag, en del af pensummet i det generelle undervisningssystem. Og den form for musikalsk viden som blev formidlet på denne måde var selvsagt også en *social praksis*, en måde at bevare ejendomsretten til musikken inden for en given social klasse.

med disse bemærkninger er der blot antydnet nogle formelle ligheder mellem det retoriske felt og forskellige musikalske praksisser. Det vigtigste spørgsmål genstår: vel er musik en *techne*, men er den en *retorisk techne*? Ja, ville de gamle svare. Formålet med at skabe musik er at

¹ Peter Larsen er professor ved Institut for medievitenskap, Universitetet i Bergen. Han har skrevet om forholdet mellem retorik og musik og har behandlet forskellige retoriske problemstillinger i tilknytning til moderne billedmedier, se for eksempel "Fra figur til figurering. Om film og retorik", i: *Rhetorica Scandinavica* nr. 1, 1997. Han har oversat og introduceret Roland Barthes: "Den gamle retorik", *Kultur og Klasse* nr. 84, 1997, samt artikler af Gérard Genette og Dumarsais i *Rhetorica Scandinavica*, henholdsvis nr. 7, 1998 og nr. 12, 1999.

1 Den følgende oversigt støtter sig blandt andet på Vickers (1984) og (1990). Mere detaljeret information om forholdet mellem musik og retorik findes i enhver større musikhistorisk fremstilling; Grout og Palisca (1988) er et godt udgangspunkt. *The New Grove* (1980) dækker alle relevante områder og har fyldige henvisninger til den mere tekniske litteratur om emnet: En ihærdig læser som starter med artiklerne om "Greece" eller "Rhetoric and music" kan få en oversigt over hele feltet ved simpelthen at følge henvisningerne til andre artikler (selvom Vickers (1984) kritiserer valget af musikseksempler i "Rhetoric"-artiklen). På nordiske sprog er den vigtigste tekst Benestad (1993) som både dækker Antikken og har et omfattende kapitel om Johann Mattheson.

2 Barthes (1970).

“påvirke”, at udløse følelsesmæssige reaktioner i et publikum. sådan var det i det gamle Grækenland, og sådan er det fortsat i dag i de forskellige sammenhænge, i koncertsale, operahuse, film- og fjernsynsstudier og så videre. denne “overtalende” side af den musikalske praksis har, selvsagt, noget til fælles med verbalsproglig retorik, og mere præcist med den type retorik hvor pathos er den dominerende appelform, det vil sige hvor man sigter mod at give diskursen en følelsesmæssig, lidenskabelig “farvning”. og dermed bliver musikken også, som retorikken generelt, et *moralsk* anliggende.

i den antikke retorik var emotionerne og deres manipulation et centralt stridspunkt. mens Platon betragtede den “sofistiske” følelsesbaserede retorik som den egentlige retoriks modsætning, argumenterede hans elev aristoteles nogle årtier senere for at bevare de emotionelle appeller inden for den “sande” retoriks område. som vi senere skal se, står Platon og aristoteles på tilsvarende, modsatrettede standpunkter også når det gælder musikkens funktion. og i en vis forstand er hele den efterfølgende musikhistorie præget af denne konflikt: musikken har enten været betragtet som en kraft der kan bruges til at vække publikums lave lidenskaber, eller som en teknik ved hjælp af hvilken man kan kontrollere og rense dem. musikken er derfor, i selve sit retorisk-historiske udgangspunkt, et moralsk *problem*: en dionysisk kraft som må kontrolleres eller en apollinsk teknik som bør udnyttes til højere, åndelige formål. i de senere faser af musikhistorien er det i stigende grad det apollinske synspunkt som dominerer: musik bliver et spørgsmål om at tæmme følelserne ved hjælp af forskellige rationalistiske systemer.

vi mangler et sidste punkt på Barthes’ checkliste: det musikalske felt rummer også en *videnskabelig* praksis, en teoretisk diskurs om musikalske emner. de allerførste musikteoretiske fragmenter var nært forbundne med – eller var simpelthen – diskussioner af “retoriske” tek-

nikker. senere blev denne forbindelse endnu mere udtalt, og da den moderne musikteori grundlæggere skrev deres værker i det 18. århundrede, var det primært afhandlinger om musikalsk retorik de skrev.

Betragtet som praksissystemer var retorik og musik altså, som det fremgår, ensdannede i visse formelle henseender. men ikke bare det. de var også direkte og på afgørende måde forbundne og sammenflettede: Fra Platons hellas og fremefter havde retorikken direkte og massiv indflydelse på hvordan musik blev *indlært, komponeret og forstået*: viden om musik blev indlært gennem et undervisningssystem hvori retorisk oplæring udgjorde selve fundamentet; musikken blev primært komponeret med henblik på at understøtte tekster som var udformet efter den klassiske retoriks regler; og eftersom retorikken var det vigtigste begrebsmæssige rammeværk for intellektuel aktivitet, var den også den centrale forståelsesramme for forsøget på at etablere en musikteori.

trods alle ligheder og sammenhænge havde den musikalske retorik imidlertid en noget kortere levetid end sit verbalsproglige modstykke. mens det generelle retoriske praksissystem først går i opløsning da borgerskabets hegemoni brydes mod slutningen af det 19. århundrede, uddør den musikalske retorik næsten et helt århundrede tidligere i forbindelse med de radikale ændringer i musikalske smag som finder sted mod slutningen af det 18. århundrede.

Musik og semantik

da jeg ovenfor snakkede om musikkens retoriske teknikker, besluttede jeg hurtigt (og stiltiende) at bruge termen “påvirke” i stedet for “overbevise”. Ret beset er det imidlertid umuligt at vælge den ene term frem for den anden, i det mindste så længe vi holder os til denne specielle historiske kontekst. i den periode da musik var en del af det generelle retoriske system, antog man almindeligvis at musik kunne “overbevise”

netop ved at "påvirke", det vil sige ved at vække tilhørernes lidenskaber gennem at gengive og farve de sproglige argumenter. det er imidlertid altid et åbent spørgsmål hvad "overbevise" og lignende termer ("overtale", "argumentere" og så videre) egentlig betyder i disse sammenhænge: Gennem musikhistorien og musikteoriens historie løber der en lang og kompleks kontrovers om semantik, en kontrovers som aldrig er blevet bilagt på tilfredsstillende måde.

der er almindelig enighed om at musik har visse væsentlige træk til fælles med verbalsproglige tekster: et musikalsk værk foreligger som en temporal sekvens; sekvensen er "artikuleret", den har struktur, syntaks og så videre; musik er et diskursivt system. de egentlige problemer opstår når teoretikere skal forsøge at præcisere hvad det er den musikalske *diskurs* udtrykker ved hjælp af sin syntaks. det grundlæggende spørgsmål er altid om musik er *andet og mere* end et formelt, diskursivt system. er musik et *tegnsystem*, et sprog i ordets fulde (semiotiske) betydning? Kan musikalsk strukturerede lyde beskrives som et udtryk (signifiant) der bærer et indhold (signifié)? har musikken – ikke bare visse stykker musik, men musik i al almindelighed – en semantisk komponent?

dette er selvsagt ikke stedet at gå dybere ind i denne komplekse diskussion. Jeg nævner bare problemet for at forberede læseren på at spørgsmål knyttet til denne problematik nødvendigvis vil dukke op fra tid til anden mens jeg skitserer hvordan forholdet mellem retorik og musik udvikler sig historisk.

a nekdoter, historier

det meste af middelalderens viden om antikens musikteori stammer fra den romerske filosof Boethius (480-524). i første bog af hans *De institutione musica* kan man læse følgende anekdote:

det er i sandhed velkendt hvor ofte sang har

besejret vrede, hvor mange undere den har udvirket i legemets eller tankens affekter. hvem husker ikke at Pythagoras beroligede en ung mand fra t aormina ved hjælp af en spondæisk melodi og fik ham til at genvinde fatningen efter han var blevet ophidset af lyden af den frygiske modus? For en aften da en bestemt skøge var på besøg, bag låste døre, i huset til den unge mands rival, og den unge mand i sit raseri var ved at sætte ild på huset, da stod Pythagoras og betragtede stjernernes bevægelser således som det var hans vane. da han hørte at den unge mand, ophidset af lyden af den frygiske modus, ikke ville lytte til sine venner som tryglede ham om at afholde sig fra denne forbrydelse, beordrede han dem at ændre musikkens modus og forvandlede på denne måde den unge mands raseri til en tilstand af fuldkommen ro.³

det er den musikalske retoriks urmyte som præsenteres her. og det er Pythagoras, den vestlige musikteoris grundlægger, som demonstrerer hvordan sagerne hænger sammen: hvis man ændrer musikken, ændrer man samtidig tilhørernes stemning. et klart og enkelt tilfælde af stimulus og respons.

anekdoten om Pythagoras var overordentlig populær i antikken. cicero fortæller den i *De consiliis*. Quintillian fortæller den i *Institutio oratorio*. og Boethius selv fortæller den hele to gange, anden gang med et citat fra cicero:

[...] det siges at da visse berusede unge mænd, ophidset, som det hænder, af tibiaeens musik, var ved at bryde ind i en ærbar kvindes hus, da bad Pythagoras musikerne om at spille en spondæisk melodi. da han havde gjort dette, beroligede takternes langsomhed og musikerens alvor deres hensynsløse raseri.⁴

³ Boethius, s. 82.

⁴ Boethius, s. 82.

denne og en håndfuld lignende anekdoter dukker op i græske og latinske skrifter hver eneste gang det handler om musik: c hryssippus kendte en melodi som kunne få børn til at sove; t imotheus kunne både vække og dæmpe alexanders krigslyst og så videre.⁵ Boethius kendte dem alle: “t erpander og arion af methymna reddede folkene på Lesbos og ion fra de alvorligste sygdomme ved hjælp af sang”; det hævdes at ismenias “befriede folk i Boeotia for alle deres lidelser ved hjælp af sine melodier”; en rasende ung mand trak sit sværd mod en af sine gæster, men empedocles “ændrede efter sigende sangens modus og dæmpede dermed den unge mands vrede”.⁶

e thos-læren

“men hvad er formålet med alle disse eksempler?” spørger Boethius. et retorisk spørgsmål – for han kendte naturligvis godt svaret, nemlig at alle disse eksempler blev brugt i antikken til at demonstrere musikkens magt over menneskenes sind. og han vidste også hvorfor musikken har denne magt:

der kan ikke være nogen tvivl om at vor sjæl og vort legemes tilstand på en eller anden måde synes at være forenet gennem de samme proportioner som [...] forener og forbinder harmoniens modulationer.⁷

i baggrunden af dette udsagn spørger Pythagoras’ proportionsteori (musikken er underlagt de samme matematiske love som styrer alle verdens andre områder), men Boethius henviser også, mere alment, til den græske ethos-lære, en lære om musik og musikalske effekter som skulle få enorm indflydelse på den vestlige musiks teori og praksis i de mange følgende århundreder.

ethos-læren er baseret på forestillinger om analogi og “induktion”: en musikalsk bevægelse

skaber en analog bevægelse i tilhørerens sjæl (“takternes langsomhed og musikerens alvor [dæmpede] deres hensynsløse raseri”). t ilhørerens reaktion forudsætter en slags lighed mellem musikken og sjælen; det er som om sjæl og musik var gjort af samme stof (eller i det mindste var konstrueret ud fra samme grundplan: sjæl og legeme er, som vi ved “forenet gennem de samme proportioner” som musikken); derfor kan mening og følelse overføres fra den ene til den anden, nærmest som når man overfører elektrisk strøm fra et sted til et andet ved hjælp af en induktionsspole.

det er aldrig helt enkelt at bestemme hvilke musikalske træk det er som hævdes at bære de afgørende følelser. i nogle af anekdoterne synes musikkens magt at stamme fra en bestemt *melodi*, i andre fra *rytmen*. Flertallet af de overleverede teoretiske skrifter peger dog i retning af at det er den musikalske *modus*, den såkaldte *harmonia* som gør udslaget. o prindeligt refererede *harmonia* til strengeinstrumenternes stemning. den senere betydning – “skala” eller “modus” – har formentlig at gøre med at visse stemninger blev brugt til melodier som man på en eller anden måde associerede med bestemte befolkningsgrupper. i hvert fald skelnede græske forfattere fra det 5. og 4. århundrede før K. mellem otte forskellige *harmonai* som alle bar etniske navne (d orisk, a eolisk og så videre), og som alle havde et tydeligt markeret særpræg.

men selv om man fokuserer på musikkens modus, er det fortsat vanskeligt at sige hvordan forholdet mellem musik og tilhører egentlig skal forstås. t ag for eksempel den indledende anekdote om den unge mand fra t aormina: vi får at vide at Pythagoras beordrede vennerne til at ændre musikkens modus og at han dermed “forvandlede [...] den unge mands raseri til en tilstand af fuldkommen ro”. hvad betyder dette i praksis? h vad var det nærmere bestemt Pythagoras bad musikerne gøre? i en diskussion af denne historie foreslår den tyske musikhistoriker h. J. moser at en moderne parallel kunne være at

5 Vickers (1984), s. 6-7.

6 Boethius, s. 82f.

7 Boethius, s. 83.

man bad en musiker om at spille en tango i dur i stedet for moll for at "af-erotisere" den – hvilket umiddelbart forekommer lidt absurd. den norske musikhistoriker Finn Benestad, som citerer moser, tilføjer dog forsigtigt: "På den annen side skal man ikke utelukke muligheden for at antikkens mennesker var mer innstilt på å oppfatte finere nuancer i melodi og rytme enn vi er idag".⁸ en tilsvarende reservation finder man hos Grout og Paliscas som i deres indflydelsesrige musikhistorie skriver at "vi ved ikke hvordan denne musik lød, og det er ikke umuligt at den faktisk havde visse former for magt over bevidstheden som vi ikke er i stand til at danne os nogen forestilling om".⁹

h hvordan det nu end forholder sig, så er pointen i det mindste at det i dag er fuldstændigt umuligt at sige hvad Pythagoras foretog sig med den berusede unge mand. og mere generelt: vi ved ikke hvad alle disse historier om melodier og modi faktisk betød for de mennesker der hørte og forstod dem i deres oprindelige kontekst.

Platon og aristoteles.

Platon og aristoteles skrev ikke meget om musik, bare et par få gådefulde afsnit som i dag er helt tyndslidte af århundreders fortolkninger og spekulationer. det centrale sted hos Platon er et afsnit i bog iii af *Republikken* hvor sokrates og Glaukon diskuterer musikkens rolle i opdragelsen.¹⁰ musik er i denne forbindelse synonymt med sang, og en sang "består af tre elementer: ord, modus og rytme" siger sokrates. "modus og rytme må stemme overens med teksten". den ioniske modus associeres med blødagtighed og lediggang; visse lydiske modi er "slappe" og kun egnet til drikkeviser. de doriske og frygiske modi kan derimod anvendes når man træner soldater. nogle modi "efterligner en

tapper mands ord og tonefald, både når han befinder sig i kampens hede, og i enhver form for modgang og trængsel"; de er "egnede for en mand som standhaftigt og uforfærdet går sin skæbne imøde, hvis den ublide lykke fører ham i fare for liv og lemmer eller i døden, kort sagt i hvilken som helst tilskikkelse".¹¹ en anden modus "er det passende udtryk for ham i fredstid, når han kan handle tvangsfrit og efter sit eget hoved".¹²

som det fremgår er det også her en helt enkel stimulus-respons model som præsenteres. visse modi må nødvendigvis bandlyses fra Platons idealstat fordi de har negativ indflydelse på folk, mens andre kan anvendes med gode resultater i opdragelsen og under optræningen af soldater. spørgsmålet om musik og betydning berøres kort: de musikalske modi er ikke bare "egnede" til at ledsage en sangs ord, de kan faktisk "efterligne", det vil sige fremstille, repræsentere, en tapper mand i kamp og så videre.

aristoteles dækker meget af det samme stof i Bog viii af *Politikken* (skønt hans holdning, som det ofte er tilfældet, forekommer mere afslappet, mere liberal end Platons); han nævner analogien mellem musik og sjæl ("der synes at være i os en slags affinitet til musikalske modi og rytmer hvilket får visse filosoffer til at sige at sjælen er en stemning eller at den har stemning"¹³); han præsenterer stimulus-respons modellen og understreger musikkens rolle i opdragelsen. sammenlignet med Platon er det vigtigste træk imidlertid at han meget eftertrykkeligt sætter spørgsmålet om musikalsk betydning og repræsentation i centrum: musikken har *mimetisk* kraft – det er derfor den berører os, derfor den kan bruges i opdragelsen. mens maleri og skulptur bare kan antyde en menneskelig karakter, er der i melodier

en imitation af karakterer, for de musikalske

8 Benestad, s. 12.

9 Grout og Palisca, s. 9.

10 Platon, 398c ff.

11 Platon, 399.

12 Platon, 399b.

13 Bog VIII, del 5.

modi er væsensforskellige og vækker forskellige sindsstemninger hos tilhørerne. nogle af dem, som for eksempel den såkaldt mixolydiske, gør folk triste og alvorlige; andre, for eksempel de slappe modi, svækker sindet, mens atter andre frembringer en rolig og ligevægtig stemning hvilket synes at være typisk for den doriske modus; den frygiske vækker entusiasme. [...] de samme principper gælder for rytmerne; nogle af dem har præg af hvile, andre af bevægelse, og af disse sidste er der nogle som har en mere vulgær, andre en mere ædel bevægelse.¹⁴

citater kan bruges som eksempel på de grundlæggende fortolkningsproblemer jeg nævnte ovenfor: melodier imiterer menneskelige karaktertræk, hævder aristoteles, "for de musikalske modi er væsensforskellige og vækker forskellige sindsstemninger hos tilhørerne". det ser altså ud til at melodiers mimetiske repræsentation af menneskelige karaktertræk i sidste instans er afhængig af den givne modus. i tilfælde som dette antager musikhistorikerne almindeligvis at der henvises til et system hvorefter bestemte modi blev anvendt til bestemte formål, det vil sige til bestemte musikalske genrer, og dermed til bestemte typer af melodier. På grund af manglende kildemateriale er det imidlertid ikke muligt at afgøre om et relativt fast, kulturelt kodet musikalsk system af denne type faktisk eksisterede i antikkens hellas.

Middelalderen, genopdagelsen af ethos-læren

musik er fortsat synonymt med sang i middelalderen. den centrale genre er kirkemusik, den gregoriansk sangs enkle melodilinje der fungerer som musikalsk støtte under fremførelsen af en religiøs tekst. musik er ingenting i sig selv,

¹⁴ Bog VIII, del 5.

den står altid, i praksis så vel som i teori, i tekstens tjeneste.

det melodiske felt som er relativt begrænset i periodens første del, udvides langsomt i løbet af de følgende århundreder. i det 9. århundrede dukker de første beskrivelser af de såkaldte kirketonararter op, beskrivelser som ser ud til at være skrevet på baggrund af en allerede etableret og konsolideret praksis.

med genopdagelsen af den græske ethos-lære i løbet af det 10. århundrede bliver betegnelserne for de gamle *harmonai* en del af det teoretiske vokabular. de dukker op som tekniske termer i afhandlinger om kirketonarterne, men på grund af en fejllæsning af Boethius bruges de om modi som ikke har nogen forbindelse med de græske originaler. eftersom de musikalske modi var forskellige, kunne man måske have forventet at beskrivelserne af deres emotionelle karakter ville være blevet ændret tilsvarende. dette skete imidlertid ikke.

som nævnt forestiller man sig at de gamle græske beskrivelser af musikens magt henviste til et stabilt socialt system hvori alle, musikere så vel som tilhørere, beherskede en enkel kode der satte dem i stand til at associere bestemte følelser og betydninger med bestemte musikalske modi. om dette faktisk var tilfældet, er et åbent spørgsmål. men som historien om den fejlagtige læsning af Boethius antyder, eksisterede der i hvert fald ikke et sådant system da den græske lære blev genoplivet i middelalderen. det ser ud til at de græske betegnelser her primært blev brugt som formelt klassifikationssystem mens det tilhørende sæt af emotionelle "karakterer" blev distribueret helt tilfældigt på de forskellige modi.

Musikken som talende kunst

antikkens og middelalderens musik er en retorisk techne i den forstand at formålet er at påvirke tilhørerne på en bestemt måde. når vi

kommer til Renæssancen bliver forholdet mellem musik og retorik imidlertid langt mere direkte. med etableringen af Renæssancehumanismen blev den klassiske retorik selve fundamentet i de fleste europæiske undervisningssystemer. samtidig blev det oprindelige retoriske felt udvidet: retoriikkens sprogbaserede teorier, begreber, procedurer og så videre blev fra nu af ikke alene anvendt på tale og skrift, men på de fleste kunstarter, herunder også på musikken. Fra det 15. århundrede og fremefter, har den verbale retorik en meget direkte og meget afgørende indvirkning så vel på musikens teori som på dens praksis.

i løbet af renæssancen styrkes ordets forrang over musikken: musik er *mimesis*, imitation af naturen, men er også *imitazione della parole*, imitation af ordet. d et meste af periodens musik er fortsat vokalmusik; dens funktion er at støtte og styrke teksten ved at fordoble den, fremstille dens indhold i et andet medium. d erfor, skriver Brian vickers, forestillede man sig at komponisten primært tog udgangspunkt i tekstens "favola (der sædvanligvis betød 'plot' eller 'struktur') hvortil han så føjede passende musik".¹⁵ På denne baggrund var det logisk at tænke sig kompositionsprocessen som et gennemløb af de fem retoriske forarbejdningsfaser *inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria*. selve den tekst man havde valgt at sætte musik til bestemte forløbet af de to første faser, "og teksten bestemte desuden, i kraft af sit indhold, musikens stemning og tempo, inden for sådanne brede kategorier som glad-derforhurtig, eller sørgelig-og-dermed-langsom"¹⁶, mens den egentligt "musikalske" del af den kreative proces først begyndte med *elocutio*, altså med "dekorationen" eller "ornamenteringen" af råstoffet.

her rejser det semantiske problem sig igen – for spørgsmålet er, naturligvis, hvad det vil sige at teksten tilvejebringer og bestemmer det musi-

kalske materiale. selve forestillingen om en musikalsk *imitazione della parole* rejser øjeblikkeligt en række afgørende spørgsmål om forholdet mellem musik og sprog: er musik overhovedet et sprog? hvad slags betydninger kan musik bringes til at udtrykke? og så videre.

i middelalderens organisering de syv *artes liberales* var sprog og musik placeret i to forskellige sfærer. *Trivium* – bestående af *Grammatica, Dialectica* og *Retorica* – var ordenes område, mens *Musica, Arithmetica, Geometria, Astronomia* udgjorde *Quadrivium*, tallenes område. sprog var betydning, argument, tanke; musik var Pythagoras' musik: struktur, form, naturharmoni. i løbet af middelalderen opstår der imidlertid en alternativ opdeling hvorefter grammatik, retorik og musik bliver opfattet som en enhed og samles under betegnelsen *artes dicendi*, "talende kunster".

det er denne forståelse af musikens placering som kommer til udtryk i Renæssancens forestilling om musik som *imitazione della parole*: musik kan bruges til at imitere og understrege en teksts betydning netop fordi musikken er en "talende kunst", styret af de samme regler som selve den tekst den er beregnet til at understøtte. men hvad den "talende" musik faktisk siger – det er et problem som ikke lader sig løse så enkelt. vickers' eksempler – "glad-derforhurtig, eller sørgelig-og-dermed-langsom" – er, som han selv understreger det, temmeligt "brede kategorier", og i en vis forstand handler det meste af musikens historie fra Renæssancen og flere århundreder fremover netop om at erstatte sådanne brede kategorier med snævre, om hvordan komponister og teoretikere forsøger at etablere en mere præcis semantisk kode som kan bruges når musik skal understøtte og fordoble et tekstligt indhold.

i praksis var der imidlertid ofte – ganske paradoksalt – tale om et skjult forhold mellem musik og tekst. Renæssancens musikere og lærde anvender af og til termen *musica reservata*. den forekommer i mange forskellige kontekster, og

15 Vickers (1990), s. 331.

16 Vickers (1984), s. 18.

dens funktion er vel ikke helt klar, men den henviser formentlig til at visse typer musik er forbeholdt de udvalgte få, at noget musik "taler" et hemmeligt sprog og bærer budskaber som kun kan forstås af særligt indviede. i visse tilfælde var den musikalske repræsentation af en tekstlig mening beregnet til kun at skulle forstås af komponisten selv eller af de musikere som fremførte stykket. et eksempel er brugen af det middelalderlige solmiseringsystem: sangere og musikere som fremførte en sang til kongens ære, kunne opnå en vis professionel tilfredsstillelse ved at vide at "navnene" på melodiens noder faktisk betød "konge" (*re*) eller "sol" (*sol*).

figur læren

de musikalske symboliseringsformer blev mindre hermetiske i løbet af Barokken hvor der med den såkaldte *Figurlære* etableres en egentlig musikalsk kode bygget på imitation og analogi. der er visse forløbere så tidligt som i 1300-tallet, og ved udgangen af 1500-tallet er systemet ved at være på plads.

det er i denne periode at den verbale retoriks område "reduceres" ved at *elocutio* fortrænger de andre forarbejdningsfaser. Retorikken bliver til stilistik eller poetik, en lære om *electio* og *compositio*, om udvælgelse og kombination af diskursive elementer. det ser ud til at de retoriske "farver", *troperne* og *figurene*, skal være det eneste som skal overleve af hele det gamle, omfattende apparat.¹⁷ den musikalske retorik er genstand for en tilsvarende reduktion. Periodens teoretikere og praktikere forholder sig ganske vist ofte til det totale klassiske apparat, men i realiteten skrumper også den musikalske retorik ind og bliver til stilistik, en lære om troper og figurer.

i den verbale retorik er *tropen* en sproglig ornamentering som opererer på et enkelt tekstligt element, mens *figuren* tilsvarende opererer på sekvenser af elementer. når man beskæftiger

sig med Barokkens musikalske retorik er der en indlysende pointe i at opretholde denne distinktion: Figurlæren handler netop om figurer i denne præcise betydning af termen, om hvordan man udvælger og kombinerer musikalske elementer til større helheder. man bør på den anden side ikke glemme at der også findes musikalske troper, og at der netop i Barokken blev skrevet et stort antal afhandlinger om dette emne, nemlig de mange håndbøger om "små" ornamenteringer, om hvordan man "farver" en melodi ved at erstatte enkelttoner med forskellige slags triller, forslag og så videre.

den musikalske figurlære handler om "store" ornamenteringer som skal gøre kompositionen mere ekspressiv, få den til at "tale" – hvilket i denne kontekst vil sige udtrykke verbaltekstens betydning, nu ikke i et hemmeligt, kodet sprog, men i en musikalsk form som er umiddelbart tilgængelig og forståelig for det almindelige publikum.

det er imidlertid fortsat en meget begrænset semantik det drejer sig om. i mange tilfælde konstrueres de musikalske fraser simpelthen som enkle *visuelle* analogier ved at nodebilledet "illustrerer" tekstens mening: en stigende skala-agtig frase (*ascensus*) betyder "opstandelse", en faldende frase (*descensus*) "død", "grav" og så videre. i andre tilfælde bruges musikalske fraser til at udtrykke og understrege tekstens følelsesmæssige *affekter* ved hjælp af forskellige uvante intervaller: en kromatisk figur kan betyde "sorg", et besværligt interval kan betyde "smerte", og så videre.¹⁸

Periodens teoretikere var ikke i tvivl om at

18 Brian Vickers (1984) diskuterer en række eksempler fra helt enkle repetitionsfigurer som anaphora, epistrophe over forskydningsfigurer som hyperbaton, hypallage, etc. til semantiske figurer som commutatio, metalepsis, etc. Hans generelle konklusion er at de fleste af disse musikalske ækvivalenter er fundamentalt tvetydige når de realiseres som lydstrukturer: lytteren er ikke i stand til at skelne dem fra hinanden, de kan ikke høres, ikke genkendes som adskilte enheder. Men de kan ses og genkendes i nodebilledet.

musik er et sprog som kan udtrykke en sproglig teksts betydning, men samtidig understreger de at det er den begavede komponists opgave at undersøge hvilke figurer som er de mest effektive – og dermed åbnes feltet for praktiske eksperimenter.

den canadiske musiksemiotiker Jean-Jacques Nattiez skriver et sted om forskellige forsøg på at give periodens musiksemantiske teorier et "naturligt" fundament: "i disse konventionelle koder er det ikke desto mindre umuligt at finde selv det mindste naturlige forhold mellem referenterne og de musikalske udtrykselementer". han henviser blandt andet til hvordan det tempererede systems tonarter op gennem århundrederne er blevet associeret med vidt forskellige følelser, og citerer i denne forbindelse R. Francès som mener at forbindelsen mellem musik og referent i realiteten "etableres via påvirkning fra en ydre social, religiøs determinisme som anvendes på en kunstart på et specifikt historisk tidspunkt, og ender med at gøre forbindelsen lige så 'naturlig', selvindlysende som alle andre langvarige associationer". Nattiez konkluderer: "Kun musikalsk oplæring giver adgang til en konvention som praksis instituerer a posteriori".¹⁹

og, kunne man tilføje, dette er formentlig netop hvad der skete i Barokken: alle de praktiske eksperimenter, alle de mange forsøg på at finde effektive løsninger på det semantiske problem resulterede i at der blev etableret en konvention *a posteriori*, en detaljeret, kodificeret lære som kunne formidles gennem undervisning. de der arbejdede på at udvikle denne lære, troede de havde opdaget musikkens sande natur, at de havde fundet visse sekvenser, visse melodiske formler, rytmer og harmonier som på naturlig, indlysende måde udtrykte visse affekter. men i virkeligheden havde de *konstrueret* en sammenhæng mellem bestemte affekter og bestemte musikalske elementer.

om tilhørerne også lærte sig denne *kulturelle kode*, er måske mere tvivlsomt. der var tale om "en kompositionsteknikk av teknisk-spekulerativ karakter", skriver Finn Benestad og fortsætter:

Komponistene var innforstått med disse uttrykksmidler og uttrykksmåter, og utøverne fikk vel en vis innsikt i bruken av dem. det er imidlertid høyst urimelig å tro at den jevne lytter noen gang fikk mer enn en vag fornemmelse av det hele.²⁰

affektlæren

den nye musikalske kode blev beskrevet i en række, fortrinsvis tyske, afhandlinger fra 1500-tallet frem til slutningen af 1700-tallet. Jeg skal ikke diskutere disse værker i detaljen, men et par bemærkninger om tidens førende musikteoretiker, Johann Mattheson (1681-1764), kan give en antydning af hvordan forbindelserne mellem musik og retorik blev opfattet i perioden.

i Matthesons vigtigste værk, *Der vollkommene Capellmeister* (1739), hævder han at al musik er *Klangrede* – klingende tale.²¹ med dette begreb føjer han sig ind i traditionen fra de midaldrelige teoretikere som placerede musikken blandt *artes dicendi*. musik er for Mattheson diktion, en meningsfuld sekvens af lyde som organiseres på samme måde som det talte sprog. det kan i denne sammenhæng være nyttigt at erindre sig at det tyske ord for "sætning" er *Satz*; ordet som er afledt af *setzen*, "at sætte", havde været anvendt om musikalske fænomener siden 1400-tallet, men i løbet af 1700-tallet udvides dets funktionsområde, det begynder at blive brugt om alle musikkens elementer og niveauer – om sats, tema, periode, stil, tekstur og så videre. Matthesons tyske term for komponist er netop *Setzer*, en der sætter, bygger. et stykke

²⁰ Benestad, s. 132.

²¹ Diverse uddrag af bogen er oversat i dette nummer af *Rhetorica Scandinavica*.

¹⁹ Nattiez, s. 123.

musik er altså en satz i betydningen konstruktion, bygning, struktur – og er samtidig en meningsfuld sætning som kan konstrueres, bygges, struktureres ved hjælp af retoriske teknikker.

i *Der vollkommene Capellmeister* fremstiller mattheson en fuldt udfoldet, rationel plan for musikalsk komposition bygget over den verbale retoriks inventio, dispositio, elocutio (som han kalder *decoratio*) og actio (som han kalder for *pronuntiatio*). han indføjer desuden “udarbejdning” (*elaboratio*) mellem dispositio og elocutio. selvom mattheson således dækker de traditionelle retoriske forarbejdningsfaser (bortset fra memoria), er hans musikalske retorik lige så “reduceret” som periodens verbale retorik: de mest detaljerede afsnit er dem der handler om elaboratio og elocutio. her beskriver han retningslinjerne for hvordan man udvælger og kombinerer elementer til melodi, harmoni, rytmer. Bogens mest indflydelsesrige del er dog de afsnit der fremstiller hans *Affektenlehre*, læren om hvordan musik kan fungere som beskrivelse af affekter og følelser.

i løbet af 1700-tallet blev denne affektlære ganske udbredt, især blandt mindre talenter. det er nemt at forstå hvorfor: det er tale om en samling enkle, praktiske regler som let kan formidles og indlæres. et af de vigtigste resultater er fremkomsten af hvad Benestad beskriver som

en sann flod av amatørarbeider preget av en forenklet harmonisk struktur som helt var i pakt med den galante stils estetikk: en enkel, ukomplisert homofon sats med melodien som det primære. tydelighet, klarhet, forståelighet, naturlighet var ord som kunne karakterisere denne musikk. ikke sjelden får man inntrykk av en enstonig stereotypi når man hører verker fra denne tiden, men innimellom kan man også møte de store mesterverker.²²

22 Benestad, s. 173.

imperiets sidste dage

med indførelsen af termen *Klangrede* i *Der Capellmeister* forsøgte mattheson at frigøre musikken fra verbalsprogets hegemoni: musik er ikke tekstens tjener, den er, i sig selv, på egne betingelser, et fuldt udviklet sprog. og derfor understreger han at også ren *instrumentalmusik* er *Klangrede* og kan organiseres retorisk. men man kan, med historisk bagklogskab, hævde at det netop var instrumentalmusikken som førte til den musikalske retoriks endelige sammenbrud.

med etableringen af de store instrumentalgenerer – symfonien, strykekvartetten, Klaver-sonaten og så videre – i slutningen af 1700-tallet befries musikken fra sin underordnede position i forhold til verbalteksten. Fra nu af får musik lov til at være *noget andet end* sprog, noget i sig selv, en selvstændig kunstform der udfolder og udvikler sig efter egne indre lovmæssigheder, på egne betingelser

1800-tallets musikalske buzzwords er “autonom” og “absolut”. og det er den tekstløse instrumentalmusik som er selve idealet. det er også i denne periode at ordet *Anspruch*, “krav”, dukker op, tæt forbundet med forestillingen om den autonome, absolutte musik. den sorgløse amatørers dage er endegyldigt forbi. at komponere er en opgave som må tages alvorligt. og også publikum møder et nyt sæt krav: det drejer sig ikke længere om at blive charmeret af en fin melodi, eller om at følge en klar, melodios sekvens, eller om at oversætte let genkendelige lyde til enkle begreber eller stereotype følelser. at lytte er fra nu af et spørgsmål om at forholde sig til – og være i stand til at strukturere – lange, komplekse sekvenser af lyd: Lytteren må forsøge at forstå den musikalske begivenhed således som den udfolder sig tidsmæssigt her og nu, bestemme den ved at sætte den i forhold til tidligere begivenheder i samme sekvens, og må samtidig konstruere værkets musikalske mening ved mentalt at organisere begivenheder og rela-

tioner i større overgribende strukturer og så videre. og dette åbner på sæt og vis feltet for en anden slags retorik, en egentlig musikalsk retorik, det vil sige en retorik som ikke pålægges musikken udefra af ord eller tekster. historien om denne anden slags retorik er det ikke muligt at fortælle her, men lad mig i det mindste antyde et par momenter af denne nye retorik mens jeg afslutter historien om gamle.

f o r m e n s r e t o r i k

Projektet for Barokkens musikretorikere var, som det er fremgået, at etablere forbindelser mellem bestemte følelser og bestemte musikalske strukturer. en vigtig del af arbejdet bestod i at konstruere musikalske ækvivalenter til den verbale retoriks endeløse lister over sproglige *tropes* og *figurer*. Resultatet blev en masse musikalske afhandlinger med en masse indbyrdes forskellige, og altid meget klodsede eller ligefrem bizarre, løsninger.

i forbindelse med disse bestræbelser blev de andre dele af den klassiske retoriske lærebog bygning gradvist skubbet i baggrunden, heriblandt *dispositio*, den af de fem forarbejdningsfaser der angår tekstens organisering eller komposition. de fleste af de gamle *dispositio*-regler drejer sig om semantiske forhold, nærmere bestemt om hvordan en given tekst bør struktureres afhængigt af indhold og formål (hvis man skal præsentere en vanskelig sag for retten, bør man vælge en bestemt type *captatio benevolentiae* med en bestemt slags indhold frem for andre tilgængelige alternativer og så videre). den slags regler kan naturligvis ikke overføres direkte fra verbalsprog til musik, men faktisk fungerede *dispositio*-kapitlerne i de ældre musikafhandlinger ofte bedre end *elocutio*-kapitlerne, simpelthen fordi de handlede om form, om struktur.

og man kunne hævde at instrumentalmusikkens gennemslag i slutningen af 1700-tallet ikke bare betyder at musik fra nu af bliver en auto-

nom kunstform, noget andet end sprog, men at musikken nu endelig etablerer sin egen *dispositio*. For de store musikalske mønstre som udvikles og konsolideres i denne periode – sonateformen, satsfølgen i den klassiske symfoni og så videre – er jo netop *dispositio*-mønstre, formelle skemaer som angiver hvordan lydsekvenser kan og bør organiseres af komponister og høres af tilhørere, idealtyper som demonstrerer hvordan et komplekst lydmateriale kan håndteres, fremstilles og forstås inden for rammerne af enkle, formelle strukturer.²³ Lad mig udvikle dette synspunkt en smule mere med et par afsluttende bemærkninger om et af disse mønstre: sonateformen.

en sonatesats har tre hovedafsnit: *eksposition*, *gennemføring*, *reprise*. ekspositionen er yderligere delt i to: først præsenteres et musikalsk tema i tonika, værkets grundtonart, derefter følger et andet tema i en anden, nærliggende tonart, sædvanligvis i dominanten. i løbet af gennemførelsesdelen bearbejdes og udvikles elementer af de to temaers musikalske materiale, sædvanligvis ledsaget af modulationer til fjernere tonarter; i replisen præsenteres temaerne igen, men denne gang spilles de begge i grundtonarten. udoer disse tre hovedafsnit er der to valgfrie dele i skemaet: satsen kan starte med en kort *introduktion* som etablerer den generelle musikalske stemning; og den kan slutte med en *coda* i grundtonarten.

når musikforskere skal beskrive dette basale skema, bruger de sædvanligvis metaforer som refererer til teater eller litteratur. sonateformen er, hedder det, et "tonalt og tematisk drama": der er konflikt mellem to modsatrettede kræfter;

23 Arnold Schönberg, hans elever i Den anden Wiener-skole, samt andre komponister fra det 20. århundrede kan tilsvarende ses som eksponenter for en musikalsk retorik hvor al den kreative energi skubbes tilbage fra *elocutio* og *dispositio*, mod *inventio*: I denne retoriks mest radikale manifestationer, som for eksempel hos den unge Pierre Boulez, er den eneste kreative gestus, den eneste "invention", komponistens valg af tematisk materiale, af de tolv toner som derefter mekanisk bearbejdes gennem en række forudbestemte greb.

konflikten bearbejdes og det hele ender med en fredelig løsning. eller man fremstiller sonaten som var den en "fortælling", et musikalsk modstykke til den klassiske *Bildungsroman*: i løbet af sonaten bryder vi op, drager ud i verden, rejser gennem ukendte landskaber, og kommer til sidst tilbage til udgangspunktet hvor vi slår os til ro, modnede, mere erfarne.

man kunne sagtens føje en retorisk tolkning til disse sammenligninger, for sonateformen kan med lige så god ret beskrives som en musikalsk parallel til den klassiske retstales *dispositio*. ifølge de gamle lærebøger bør en sådan tale bestå af fire dele: (i) *exordium* – "begyndelsen" hvori taleren anslår den generelle stemning og prøver at vinde tilhørernes tillid; (ii) *narratio* – "fortællingen" hvori taleren præsenterer sagen, den konflikt som er til diskussion; (iii) *confirmatio* – "styrkelsen" hvori taleren gennemgår sagen og præsenterer sine argumenter; (iv) *conclusio* – "afslutningen" hvori taleren rekapitulerer sagen og kommer med sin konklusion.

Lighederne mellem sonateformen og dette fundamentale, retoriske skema turde være indlysende. og selve de tekniske termer som beskriver sonateformens dele er tydeligvis lånt fra retorikken, nærmere bestemt den musikretoriske tradition – allerede mattheson og hans samtidige var jo inde på tanken om at en musikalsk komposition kan organiseres efter den klassiske retoriks opdeling af *dispositio*. min pointe er imidlertid ikke at dette overordentligt indflydelsesrige formskema bare er endnu en oversættelse af et verbalsprogligt retorisk skema. når mozart præsenterer to forskellige musikalske

temaer i en af sine klaversonater, så gør han naturligvis ikke "det samme" som en sagfører der præsenterer en sag i retten. Ganske vist havde mange af 1600- og 1700-tallets komponister og teoretikere den slags analogier i tankerne når de prøvede at overføre det gamle *dispositio*-mønster på det musikalske materiale for at få musikken til at "tale". men som musikhistorikerne kan fortælle os, så udvikles sonateformen på en helt anden måde: den er ikke en efterligning af et sprogligt mønster, den er resultatet af en lang række praktiske eksperimenter, baseret på formelle, musikalske overvejelser.²⁴

og dette er den egentlige pointe: lighederne mellem sonateformen og det sproglige *dispositio*-skema er, netop, struktureligheder, ligheder med hensyn til *form*. det mest udbredte mønster for sproglige diskurser og det mest udbredte mønster i den moderne musiks historie er ikke "oversættelser" af hinanden, men de er tilsyneladende baseret på samme fundamentale *Gestalt*, på samme formelle principper for balance og variation, ligheder og kontraster – en observation som måske bekræfter Roland Barthes' hypotese i det berømte essay om "Billedets Retorik" hvor han skriver: "Retorikkerne varierer uundgåeligt i kraft af deres substans (her den artikulerede lyd, dér billedet, bevægelsen og så videre), men ikke nødvendigvis i kraft af deres form; det er endog sandsynligt, at der findes en enkelt retorisk *form*, der er fælles for eksempelvis drømmen, litteraturen og billedet".²⁵ en form som måske også findes i musikken?

24 Se for eksempel Rosen (1988).

25 Barthes (1964), s. 54.

Litteratur

- Aristoteles: *Politikken*, citeret efter Benjamin Jowetts oversættelse: *Politics*, New York: The Modern Library, 1943 som findes i elektronisk version i *Tech Classics Archive*, <http://the-tech.mit.edu/Classics>.
- Barthes, Roland (1964): "Rhétorique de l'image", citeret efter den danske oversættelse: "Billedets retorik", i: Bent Fausing og Peter Larsen (red.): *Visuel Kommunikation*, bd. I, København: Medusa, 1980.
- (1970): "L'Ancienne Rhétorique: Aide-mémoire", i: *Communications*, 16. Dansk oversættelse ved Peter Larsen: "Den gamle retorik", i: *Kultur & Klasse*, nr. 84, 1997.
- Benestad, Finn (1993): *Musikk og tanke. Hovedtanker i musikkestetikkens historie fra Antikken til vår egen tid*, Oslo: Aschehoug, femte udgave.
- Boethius: *De institutione musica*, citeret efter uddragene i Oliver Strunk (red.): *Source Readings in Music Theory*, New York: W. W. Norton & Company, 1959.
- Genette, Gérard (1970): "La rhétorique restreinte", i: *Communications* 16. Oversættelse ved Peter Larsen i *Rhetorica Scandinavica* 7/1998.
- Grout, Donald J. og Palisca, Claude V. (1988): *A History of Western Music*, New York: W. W. Norton & Company, fjerde udgave.
- Mattheson, Johann [1739]: *Der vollkommene Capellmeister und der Noten*, redigeret af Friederike Ramm, Kassel: Bärenreiter, 1999.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990): *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- New Grove Dictionary of Music & Musicians* (1980), London: Macmillan Publishers Limited.
- Platon: *Staten*, citeret efter Otto Foss' oversættelse, København: Museum Tusulanums Forlag, 1992.
- Rosen, Charles (1988): *Sonata Forms*, revideret udgave, New York: Norton.
- Vickers, Brian (1984): "Figures of rhetoric/Figures of music?", i: *Rhetorica*, Volume 2, Number 1 (Spring).
- (1990): *In Defence of Rhetoric*, Oxford: Clarendon Press.