

Musikalsk poesi

Inspirasjonssporing på vei mot en ny affektlære.

THERESE DRANGSHOLT GABRIELSEN

VEILEDER

Robin Rolfhamre

Universitetet i Agder, 2020

Fakultetet for kunst

Departementet for klassisk musikk

Forord

Til familien min: tusen takk for at dere alltid støtter meg, og for at dere har gjort musikk til en del av livet mitt.

Til alle mine fløytelærere: tusen takk for god veiledning, og for alt dere har lært meg både om å spille og om å undervise. Dere har vært, og er fremdeles til stor inspirasjon.

Til vennene mine, elevene mine og alle medmusikere: tusen takk for at dere motiverer meg til å holde ut lange timer på øvingsrommet, og arbeidet med denne oppgaven.

Det er selvsagt også et par mennesker som bør nevnes ved navn, selv om de allerede kan ha falt inn under en eller flere av kategoriene over.

Til Jørn Eivind Schau, min fløytelærer ved Universitetet i Agder: takk for alt du har lært meg, og alle de ærlige tilbakemeldingene som alltid holder meg på rett kjøll og med beina godt plantet på bakken. Takk for at du alltid sier hva du mener.

Til Michael Rauhut, som var vikarierende veileder: takk for at du alltid svarte på spørsmålene mine, og hjalp meg å se et lys i enden av tunellen.

Til Robin Rolfhamre, veilederen min: tusen takk for det utrolige engasjementet du sprer om deg!

Sammendrag

Hva er egentlig inspirasjon, og hvor kan vi finne det? Kan en musikkfremførelse og et dikt uttrykke det samme? Med utgangspunkt i en produksjon fra 2018, ønsker jeg i denne oppgaven å utforske hva som settes i gang i mennesker når vi hører musikk, og hvordan disse reaksjonene kan inspirere oss til å skape noe nytt. Men grunnlag i teorien og forskningen som allerede fins i litteraturen om musikk og følelser, analyserer jeg Petr Ebens seks miniatyrer for fløyte og klaver, og søker likhetstrekk mellom disse og diktsamlingen «Urmakeren». Ved å gå både åpensindig og kritisk til verks, håper jeg å kunne inspirere andre kunstnere til å skape, kombinere og fremføre helhetlige kunstverk.

Stikkord: inspirasjon, kreative prosesser, musikk og følelse, musikk og poesi.

INNHOLDSFORTEGNELSE

1 Innledning	6
1.1 Motivasjon	6
1.2 Paradigme og teori	6
1.3 Problemstilling og arbeidsdefinisjoner	7
1.4 Videre struktur	8
2 Musikk og følelser	9
2.1 Musikkens assosiative funksjoner	9
2.2 Affekt- og figurlære	10
2.3 Underliggende mekanismer	12
3 Musikk og litteratur	14
3.1 Gir det mening å sammenlikne to forskjellige kunstformer?	14
3.2 Musikk, verbale språk og hjerne	15
3.3 Musikk og poesi	16
4 Interpretasjon	18
4.1 Interpretasjonens begrensninger	18
5 Petr Eben – Miniaturen für Flöte und Klavier	20
5.1 Om verket	20
5.2 Forutsetninger for analysen	21
5.3 Første miniatyr	27
5.4 Andre miniatyr	29
5.5 Tredje miniatyr	31
5.6 Fjerde miniatyr	32
5.7 Femte miniatyr	34
5.8 Sjette miniatyr	36
6 Urmakeren	38
6.1 Om diktsamlingen	38
6.2 Con desiderio og Stille vann	39
6.3 Moderato misterioso og H. H. H.	41
6.4 Moderato con gravita og Kamp	43
6.5 Andantino solenne og Frelse	44
6.6 Semplice og Slutt	45
6.7 Con calore	47

7 Konklusjon og veien videre	48
7.1 Quo vadis?	48
Kilder	50
Vedlegg: Urmakeren	54

1 INNLEDNING

«The highest purpose of art is to inspire.» -Bob Dylan

1.1 Motivasjon

«Inspirasjon» er et begrep som er lett å bruke, og vanskelig å forklare. Hvor kommer inspirasjon fra, og hva er det, egentlig? Er det noe som kan skapes, trigges eller finnes, og kan det i så fall undersøkes empirisk?

Når vi snakker om opprinnelsen til kunst, handler det ofte om inspirasjon. Ta for eksempel Mussorgskijs «Bilder fra en utstilling». Inspirasjonskilden fremgår tydelig av tittelen (Nesheim, 2004, s. 237), og tilknytningen til de ulike maleriene er så klar at en som lytter lett kan se for seg for eksempel de «uklekkede kyllingene» fra Hartmanns bilde i full ballett. Det kan være fristende å hevde at denne sammenhengen skyldes et slags overnaturlig kunstfenomen, men virkeligheten er nok mer nyansert enn som så. For eksempel kan hva slags assosiasjoner og erfaringer vi «filtrerer» sanseintrykk gjennom, være avgjørende for vår opplevelse av kunst. Kants skille mellom «Ding an sich» og «Ding für mich» (filosofi.no, u. å.) kan være et viktig tankekors.

I denne oppgaven skal vi ta et dypdykk i musikkens ekspressive kvaliteter, og undersøke hvordan disse kan røre ved følelser og tanker som siden kan uttrykkes i poesi.

Til bachelorkonserten min i 2018, skrev jeg fem dikt som ble lest mellom satsene av Petr Ebens miniatyrer for fløyte og klaver. Diktene ble skrevet intuitivt, og uten noe annet konkret mål enn å reflektere stemningen musikkstykkene gav meg. I ettertid har jeg blitt nysgjerrig på hva som egentlig skjedde. Hva i musikken var det som vakte de stemningene den fikk meg til å oppleve? Hva skjedde idet jeg forsøkte å overføre disse stemningene til et annet «språk», og fins det noe universelt der, eller har hver tilhører sin helt unike opplevelse av hva musikken uttrykker?

1.2 Paradigme og teori

Denne oppgaven er skrevet med utgangspunkt i en positivistisk tilnærming og en deduktiv fremgangsmåte (Jacobsen, 2015, s. 24-25). Som basis for problemstillingen, ligger en antakelse om at det fins sammenheng mellom musikk og følelser. Målet blir dermed å undersøke disse forbindelsene gjennom intersubjektive (Jacobsen, 2015, s. 33) tendenser.

Antakelsene som utgjør startpunktet mitt, er:

- 1) Inspirasjon kan forskes på
- 2) Musikk har evnen til å uttrykke
- 3) Musikk kan inspirere skapelse av annen kunst

Første punkt vil ikke drøftes eksplisitt, men styre studien i positivistisk retning. Andre punkt drøftes gjennom en litteraturoversikt, som siden benyttes i for å utforske punkt tre. Her presenteres en omfattende analyse og drøfting av Ebens miniatyrer og diktsamlingen «Urmakeren» (se vedlegg).

1.3 Problemstilling og arbeidsdefinisjoner

Siden jeg ønsket meg en fengende, ordknapp undertittel, endte jeg opp med å formulere problemstillingen min litt svevende. En mer inngående beskrivelse følger derfor.

Musikalsk poesi, hva vil det si? Arbeidsdefinisjonen i denne oppgaven er «poesi inspirert av musikk». Det er altså *ikke* snakk om tekster satt til toner eller tonesatte tekster, jeg har valgt å legge fokus utelukkende på musikk og poesi som uavhengige komponenter. En annen implikasjon av begrepet (i denne oppgaven), er at vi i all hovedsak vil ta utgangspunkt i musikken og dens virkemidler, fremfor å bevege oss for langt over i språkforskningens fagområder.

Inspirasjonssporing: Arbeidsdefinisjonen av dette er kanskje ikke så intrikat som man kanskje skulle tro: uttrykket brukes simpelthen for å betegne en aktivitet jeg ikke fant noe bedre verb for, nemlig å søke forklaringer og sammenhenger som kan ligge bak det mystiske begrepet «inspirasjon». Noen metode eller detaljert fremgangsmåte for dette, har jeg hverken utarbeidet eller satt meg inn i. I stedet har jeg valgt en tilnærming som går veien om musikkens ekspressive kvaliteter, og hvordan de oppfattes av mennesker.

På vei mot en ny affektlære: Dette høres kanskje ut som lang vei å gå, og det er det også. Å arbeide frem noe i nærheten av samme omfang som barokkens affektlære, ville nok ha fylt langt mer enn en masteroppgave. Denne oppgaven setter seg kun som mål å utforske elementer fra barokkens figurlære i kombinasjon med moderne forskning og empiri, for slik å utprøve deres relevant og gyldighet nå, flere hundre år senere.

1.4 Videre struktur

I det neste kapittelet, vil jeg legge frem en oversikt over litteraturen og forskningen knyttet til musikk og følelser. Som du vil se, er det svært delte oppfatninger om hvorvidt det gir mening å snakke om følelser i musikk, og hvordan dette eventuelt skal forsvares.

I kapittel 3 er det fokus på litteraturen som handler om musikk og litteratur, og diskusjonen om likheter og forskjeller mellom disse.

I kapittel 4 presenterer jeg en kort notis vedrørende interpretasjon.

I kapittel 5 skal jeg plukke ifra hverandre Petr Ebens miniatyrer for fløyte og klaver ved hjelp av perspektivene fra de teoretiske kapitlene.

Kapittel 6 er oppgavens drøfting, hvor jeg vil diskutere funnene fra kapittel 5, og forsøke å knytte dem opp mot diktsamlingen «Urmakeren».

Helt til slutt, i kapittel 7, vil jeg konkludere kort og foreslå videre forskning. Måtte kulturlivet og kunsthistorien overleve koronaviruset!

2 MUSIKK OG FØLELSER

2.1 Musikkens assosiative funksjoner

I litteraturen om musikk og følelser, er det enkelte problemstillinger som går igjen på tvers av ulike forfattere og spesialiseringer. Et av eksemplene er spørsmålet hvorvidt og i så fall hvordan musikk, som ikke er et levende og følende vesen, kan uttrykke noe som får oss til å reagere. Stephen Davies, filosof ved universitetet i Auckland, setter ord på problematikken på følgende vis:

«(...) only sentient creatures can express emotions. Musical works are not sentient, so emotions cannot be expressed in them. Yet many of them do express emotions such as sadness and happiness. How could that be?» (Davies, 2010, s. 25)

Én av forklaringene han foreslår, er at musikkens opplevde uttrykksevne kan tilskrives dens symbolske og assosiative funksjon (Davies, s. 25). Flere studier har undersøkt disse funksjonene, og jeg vil nå vise til noen av eksemplene på dette før jeg følger Davies' resonnement videre.

Ved å kartlegge hvordan lyttere med vestlig bakgrunn og musikkerfaring opplevde ragamusikk, undersøkte Balkwill og Thompson hvordan lyttere oppfatter følelser i musikk de ikke har forkunnskap om eller kjennskap til. Slik ønsket de å utforske i hvilken grad menneskers oppfattelse av emosjoner i musikk bør tilskrives kjennskap til kulturelle normer, og hvor mye av denne forståelsen som kan ha andre forklaringer (Balkwil & Thompson, 1999, s. 43-44). Både pilotstudien, hvor 14 studenter ble undersøkt, og den større undersøkelsen med 30 deltakere, viste at lytterne oppfattet forskjellige uttrykk for emosjon i ragaene, samsvarende med hva disse var ment å uttrykke (Balkwill & Thompson, 1999, s. 47-52).

En annen måte å utprøve musikkens symbolske og assosiative funksjoner, er å undersøke personer som ennå ikke har rukket å utvikle noe særlig referansegrunnlag, nemlig barn. Her peker ulike studier og drøftinger i forskjellige retninger.

En studie fra 1990 fokuserte på barns oppfatning av musikk i dur som «glad» og moll som «trist». 38 barn deltok i undersøkelsen, og ble bedt om å peke på en av fem tegnede figurer for hvert lytteeksempel, for å vise hvilken av de illustrerte følelsene de syntes passet

best sammen med musikken de hørte. Musikken som ble presentert, var generert på en datamaskin for å unngå at andre faktorer enn toneart skulle spille inn og påvirke hva slags stemning barna oppfattet (Kastner & Crowder, 1990, s. 194-195). Resultatene tydet på at selv forsøkets yngste subjekter, 3 år gamle barn, knyttet de «negative» følelser til musikken i moll og de «positive» til musikken i dur. Studiens eldste subjekter, 12-åringene, var noe mer konsekvente i å knytte de samme forbindelsene (Kastner & Crowder, s. 200). Studien kan gjerne sees som en forlengelse av Scherers pilotstudie, som undersøkte hvilken betydning musikkens ulike komponenter hadde i lytterens oppfattelse av emosjon i den (Scherer, 1974, s. 249).

Det siste eksempelet jeg ønsker å inkludere her, er en studie gjennomført som et slags svar på Kastner og Crowder sin. Denne konkluderer med at de yngste barna *ikke* knytter noen bestemt følelse til noe bestemt tonekjønn (Gregory, Worrall & Sarge, 1996, s. 346). Selv om forfatterne av de to artiklene ikke er enige om når barn utvikler evnen til å skille mellom dur og moll med tanke på emosjonell respons, er de samstemte i antakelsen om at disse konnotasjonene blir mer fremtredende og stabile ved økt alder (Kastner & Crowder, 1990, s. 200) (Gregory et al., 1996, s. 346), hvilket kan tyde på at emosjonell respons og oppfattelse knyttet til tonekjønn i høyeste grad er noe man lærer seg med alder og erfaring, ettersom man lærer seg å knytte visse assosiasjoner til de forskjellige tonekjønnene. Det kan hende at studienes små metodiske forskjeller kan ha bidratt til de ulike resultatene.

Tilbake til Davies; et av hans andre poenger, er at det er helt vanlig å gjenkjenne uttrykk fra ikke-følende objekter, som følelser. For eksempel kan et tre med hengende grener se «trist» ut, og en smilende dukke oppleves som «glad», selv om vi vet at ingen av dem har slike emosjoner å uttrykke. At vi likevel oppfatter følelsesuttrykk, skyldes likhetene de deler med et følende vesens uttrykk av de samme emosjonene i måten de fremstår (Davies, 2010, s. 32-33). Vi må altså derfor være bevisst på skillet mellom følelser en lytter oppfatter, og de den faktisk kjenner.

2.2 Affekt- og figurlære

Siden romantikken har det i musikkhistorisk øyemed vært et stort fokus på originalitet og nyskaping (Nesheim, 2004, s. 155). Derfor ønsker jeg å foreta et hopp enda lengre tilbake i

tid, til en gang det var et større fokus på regler og idealer: vil skal til barokkmusikken, og dennes affekt- og figurlære.

Finn Benestad skriver:

«Bakgrunnen for den mer eller mindre kodifiserte lære om de *musikalsk-retoriske figurer* finner man bl.a. i renessansens musikalske symbolbruk. Man tenker i analogier. Anvendelse av musikalsk-retoriske prinsipper finnes allerede i det 14. århundre, men det er først ved utgangen av det 16. århundre at læren blir mer fasttømret, først og fremst i en rekke tyske lærebøker, hvor den blir en del av komposisjonslæren.» (Benestad, 1976, s. 126)

Selv om idéen om musikalsk-retoriske prinsipper er mye eldre, velger jeg å fokusere på barokkens affektlære. Grunnen til dette, er at denne er grundig beskrevet og forsøkt systematisert, og slik godt kan egne seg som utgangspunkt for en analyse. I dette kapittelet vil jeg kort legge frem affektlærens hovedprinsipper. I kapittel 5 og 6 vil jeg gå nærmere inn på konkrete punkter i affektlæren, og anvende enkelte av disse i fortolkningen av et verk fra en mer moderne epoke, nemlig Petr Ebens miniatyrer for fløyte og klaver.

Affektlærens hovedidé er at en komponist, ved hjelp av et sett musikalske «verktøy», skal kunne skrive musikk som vekker spesifikke følelser i en lytter (Encyclopædia Britannica, u.å.). Dessverre ser lite av originallitteraturen om affektlæren ut til å være tilgjengelig oversatt, og jeg vil her nøye meg med å referere til sekundærkilder, først og fremst Dietrich Bartels «Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music», den engelske oversettelsen fra 1997.

Noen uniform, konkret «doktrine» for affektlæren lar seg vanskelig utarbeide. Undersøker man primærkildene fra barokken, finner man ut at disse er for mange og for uenige til at man kan snakke om én konkret affektlære (Buelow, 1983, s. 393). Mange har for eksempel skrevet om hva slags affekt som hører til hvilken toneart, men det er ingen gjennomgående enighet vedrørende detaljene. Imidlertid deler all affektlære samme mål, nemlig å uttrykke og vekke bestemte affeksjoner (Bartel, 1997, s. 30), selv om det heller ikke fins noen klar enighet om navn på og antall av disse.

Blant dem som har forsøkt å systematisere affektene og lage oversikter over dem, finner vi Kirscher, som foreslår tre hovedkategorier: glad, andektig, og trist. En annen er

Christian Wolff, som gjør grovinndelingen enda enklere; han skiller mellom behagelige og ubehagelige affekter (Bartel, 1997, s. 48). Begge foreslår siden en rekke underkategorier.

Hva slags rytme og tempo en komponist valgte, ble sett på som nokså avgjørende for hva slags affekt som ble uttrykket. Johann Mattheson var en av teoretikerne som la vekt på dette i sin redegjørelse for affekt læren, «Der vollkommene capellmeister» utgitt i 1739. Her skriver han blant annet at en komponist må velge tempo ut ifra hensikt og affekt, og presenterer en oversikt over hvilke affekter de forskjellige dansetyperne kunne uttrykke. For eksempel skulle menuetten, gavotten og bouréen uttrykke henholdsvis moderat glede, jubel og tilfredshet (Bartel, 1997, s. 47).

Når det kommer til intervaller, er det i affekt læren mest fokus på om disse er små eller store, og om de er dissonerende eller konsonerende. Hvilket tempo disse spilles i, kan også påvirke affekten de uttrykker. Støtter vi oss til Wolffs to kategorier, kan vi, som en tommelfingerregel, knytte dissonerende intervaller til ubehagelige affekter, og konsonerende intervaller til de behagelige. Dessuten tilegner man gjerne størrelsen på et intervall mening med grunnlag i hvor nært eller fjernt det er fra det «perfekte» intervallet, nemlig primen, det unisone (Bartel, 1997, s. 48-49).

Helt til slutt ønsker jeg å nevne de musikk-retoriske figurer, som kanskje utgjør den mest omfattende delen av affekt lære. Også denne er flertydig med hensyn til terminologi og definisjoner. Ikke engang definisjonen av hva en «musikalsk-retorisk figur» egentlig er, fins det noe fasitsvar på (Bartel, 1997, s. 82-87), men slik jeg forstår det, er det snakk om forskjellige konkrete virkemidler i musikken. Disse har blitt forsøkt katalogisert av flere forfattere, og i analysen av Ebens miniatyrer, ønsker jeg å benytte meg av Bartels katalogisering av de viktigste teoretikernes bidrag til systematiseringen.

2.3 Underliggende mekanismer

En av de aller mest siterte artiklene om musikk og følelser, fokuserer på de underliggende mekanismene som får mennesker til å reagere på musikk. Juslin og Västfjäll hyller den økte bruken av andre målingsformer enn egenrapportering (Juslin & Västfjäll, 2008, s. 562). De påberoper et nytt teoretisk rammeverk for forskning på hvordan musikk påvirker følelser, og foreslår følgende fokusområder:

«(1) brain stem reflexes, (2) evaluative conditioning, (3) emotional contagion, (4) visual imagery, (5) episodic memory, and (6) musical expectancy» (Juslin & Västfjäll, 2008, s. 563).

I korte trekk kan komponentene sammenfattes slik: (1) omfatter de fysiske reaksjonene lyd iverksetter i hjernen, (2) beskriver koblinger en har lært seg til å trekke mellom en type musikk og en type hendelse eller følelse, (3) er effekten av at en lytter oppfatter og speiler et musisk følelsesuttrykk, (4) er de visuelle bilder en kan se for seg som en reaksjon eller assosiasjon når man hører musikk. (5) er episodiske minner knyttet til musikken vi hører, og slik forbinder med noe vi har opplevd i møte med den tidligere i livet, og (6) omfatter de reaksjonene lytterne får som følge av at musikken lever opp til eller bryter de forventningene vi får når vi hører den (Juslin & Västfjäll, 2008, s. 564-568).

Forfatterne oppfordrer videre forskning på området musikk og følelser å, så langt det er mulig, spesifisere hvilke mekanismer som undersøkes i studiene (Juslin & Västfjäll, 2008, s. 573).

3 MUSIKK OG LITTERATUR

3.1 Gir det mening å sammenlikne to forskjellige kunstformer?

I dette kapittelet vil jeg bruke ordet «språk» synonymt med «uttrykksform». «Språk» som «tungemål» vil konsekvent benevnes som «verbalt språk».

I dette kapittelet ønsker jeg å drøfte noen av likhetene og forskjellene mellom musikk og verbale språk, for å slik skissere opp hvilke fordeler og utfordringer en forfatter eller komponist kan vente å møte i arbeidet med å overføre stemninger, uttrykk og følelser – alle under paraplybegrepet «mening» - fra en kunstform til en annen.

La oss starte med et kritisk blikk på meningsbegrepet. Jorge Correia skriver:

«Why meaning-production, in our civilisation, has been obsessively explored in the signified and almost not at all in the signifier, remains an inappropriate, and for many an unthinkable, question. The deep-rooted assumption within our tradition is that the signifier is merely functional, a means to express the content, and thus it makes this question seem absurd or unreasonable» (Correia, 1999, s. 96).

Correia setter altså spørsmålstegn ved hele den tradisjonelle tankegangen, om at en uttrykksform først og fremst skal bære en mening. Ifølge ham, er «the signifier» (i det følgende referert til som «meningsbæreren» i mangel på bedre oversettelse) vel så viktig som «the signified» («meningen»). Han drar også paralleller til oversettelsesfaget, og poengterer vanskeligheten, for ikke å si *umuligheten*, av å bevare alle semantiske lag i en oversettelsesprosess. For å poengtere dette, presenterer han et eksempel på nettopp oversettelsen av et dikt. Gjennom dette viser han at en god oversettelse ikke bare innebærer å overføre en tekst fra et språk til et annet, men faktisk å skape en helt ny versjon (Correia, 1999, s. 96-97).

Med grunnlag utelukkende i Correias argumenter, kan en kanskje konkludere med at et dikt aldri vil kunne uttrykke det samme som en musikalsk fremføring, siden meningsbæreren er unik, og derfor aldri vil kunne bære en «universell» mening. Vi skal imidlertid ikke bare basere oss på Correia, men bevege oss videre, og se på hvordan andre forskere og forfattere har gått frem i forsøk på å sammenlikne kunstformene.

3.2 Musikk, verbale språk og hjerne

At følelsen musikk uttrykker eller forestiller, som antydnet i kapittel 2, ser ut til å være noe en lytter lærer seg til å oppfatte med alder og erfaring, gjør det nærliggende å sammenlikne kunstformen med et verbalt språk. Verbale språk deler mange likheter med musikk, kanskje spesielt med tanke på hvordan språkene er bygget opp, hvilket gjør dem sammenliknbare særlig med hensyn til hvordan en lærer seg dem.

Både verbale språk og musikk består av tidsmessig strukturerte tonehøyder og varigheter, og ordningen, sammensetningen og rekkefølgen av disse bestemmes av enkelte universelle systemer, andre mer kulturspesifikke (McMullen & Saffran, 2004, s. 290). De fleste typer musikk og verbale språk overholder et eller flere sett «regler», som utgjør det aktuelle språkets *grammatikk*. Prosessene knyttet til læring og tilvenning ser ut til å likne hverandre i begge språkene, men muligens gå tregere for musikk enn for verbale språk. Blant sannsynlige forklaringer på dette, kan det nevnes at barn eksponeres mer for verbale språk enn de gjør for musikk, og at kjennskapen deres til verbale språkstrukturer har flere praktiske fordeler enn tilsvarende kjennskap til musikkens «grammatikk» (McMullen & Saffran, 2004, s. 297).

Ikke bare virker språkene like med kognitiv tilnærming; også forsøk med elektroencefalografi har antydnet likheter. Det kan for eksempel se ut til at menneskehjernen reagerer veldig likt på verbalspråklige ukorrektheter og uventede vendinger i musikk (Patel, Gibson, Ratner, Besson, & Holcomb, 1998, s. 726).

Det er også gjennomført studier hvis resultat tyder på at barn så unge som 6 måneder gamle foretrekker høye toneleier bedre enn mørke (Trainor & Zacharias, 1998, s. 801), og den samme preferansen har vist seg gjeldende i forsøk hvor en sammenlikner barns reaksjoner på måten voksne normalt sett snakker på, og måten de lysner stemmen når de snakker til barn (Dunst, Gorman & Hamby, 2012, s. 3). Det er med andre ord grunn til å tro at mennesker reagerer instinktivt på enkelte av elementene vi kan finne i musikk.

Det siste likhetstrekket jeg ønsker å fremheve mellom disse to uttrykksformene i dette kapittelet, er at de begge kan opptre både visuelt (skriftlig) og auditivt («muntlig»). Som regel vil forfatteren eller komponisten skrive ned sine idéer, det være seg ord eller noter, som senere kan tolkes og fremføres av en utøver. Hva som kan skje i denne prosessen, er kun viet et kort kapittel, nummer fire, i denne oppgaven.

3.3 Musikk og poesi

Siden fokuset i denne oppgaven er mer rettet mot *stemninger* enn *stemningsbærere*, ønsker jeg ikke å gå for detaljert inn på de konkrete likheter og forskjeller på uttrykksformene musikk og poesi. I stedet vil jeg i dette kapittelet kun trekke frem et par punkter som gjelder for dem begge. Kanskje kan disse bidra til å forklare kunstformenes liknende potensiale som stemningsbærere.

«Perhaps a good place to look for such a link would be poetry, which, like music, makes use of basic prosodic cues but requires cultural and syntactic knowledge for full appreciation.» (McMullen & Saffran, 2004, s. 300).

Prosodi er «læren om språklydens kvantitet, styrke, hørbarhet og tonehøyde» (SNL, 2018). «Prosodiske anvisninger» eller «antydninger» finner vi i begge kunstformers skriftlige form, selv om musikkens skriftspråk ofte er mer detaljert i så øyemed – med tempoangivelser, dynamiske instruksjoner og nedskrevet artikulasjon, tonehøyde, rytme og uttrykk. I verbale språk er notasjonen mindre presis. Her ser vi sjelden andre virkemidler enn bokstaver og tall brukt, og de prosodiske antydningene begrenser seg til stavemåter, bruk av små og store bokstaver og linjedeling.

Begge kunstformer vil bli farget av utøveren når de overføres fra skriftlig til «muntlig» form. Er det få prosodiske anvisninger antydnet, vil utformingen av en fremførelse i høy grad være opp til utøveren.

Flere trekker paralleller mellom musikk og poesi. Kendall Walton, for eksempel, går faktisk så langt som å hevde at en del poesi henger mer naturlig sammen med musikk enn den gjør med andre former for litteratur. Dette argumenterer han først og fremst for ved å vise til kunstformenes tett sammenvevde historier, men også ved å peke på de konkrete likhetene kunstformene deler, nemlig lyd og rytme (Walton, 2011, s. 456). Etter denne korte redegjørelsen for sammenlikningen, skriver han videre om kunstformenes «fortellerstemme» eller «personlighet», som i ofte tillegges mye vekt i analysen og forståelsen av et verk. Walton foreslår en alternativ vinkling til denne tradisjonen: ved å bruke termen «thoughtwritings» om kunststykker, henspiller han til såkalte «speechwriters» og deres funksjon – å lage noe andre kan bruke for å uttrykke sine egne tanker og følelser (s. 455).

Velger vi å betrakte kunstverk som «thoughtwritings», vil vi kanskje kunne oppleve dem på en ny måte. Vi flytter fokuset bort fra hva forfatteren, komponisten, utøveren eller «fortellerstemmen» forsøker å uttrykke, og ser i stedet på kunststykket i seg selv, hva det kan fortelle oss, og kanskje også hva det kan hjelpe oss med å fortelle.

4. INTERPRETASJON

4.1 Interpretasjonens begrensninger

En interpretasjon av et musikkstykke, er utøverens personlige forming av det. Ved å ta i bruk virkemidler som klang, rytmegruppering og «bevegelse» i tempo, kan utøveren bruke sine egne ideer og musiske intensjoner til å fremheve emosjonelt innhold i et stykke (Palmer, 1997, s. 119-120).

Som nevnt forrige kapittel, varierer det hvor mye frihet de nedskrevne angivelser «tillater». Juslin og Laukka setter ord på det slik:

«It is well-known that the same sentence may be pronounced in a large number of different ways, and that the way in which it is pronounced may convey the speaker's state of emotion. In principle, one can separate the verbal message from its acoustic realization in speech. Similarly, the same piece of music can be played in a number of different ways, and the way in which it is played may convey specific emotions to listeners. In principle, one can separate the structure of the piece, as notated, from its acoustic realization in performance.» (Juslin & Laukka, 2003, s. 774-774).

Litteraturoversikten de siden presenterer, synliggjør resultater som tyder på at mange av de samme virkemidlene brukes til å uttrykke de samme følelsene i musikk som i tale (Juslin & Laukka, 2003, s. 792-795). Én ulikhet stikker seg for øvrig ut. Det ser ut til at frykten er mindre konsekvent i uttrykksmåter på tvers av språkene, enn de andre undersøkte emosjonene er.

I en annen av Juslins artikler fra 2003, legger han frem en model for tolkning av uttrykk i musikalske fremføringer. Denne bærer den fengende forkortelsen «GERMS», hvis bokstaver står for initialene til de fem hovedkategoriene han foreslår at en fokuserer på: Generative rules, Emotional expression, Random variations, Motion principles og Stylistic Unexpectedness (Juslin, 2003, s. 273). Tar vi alle disse kategoriene med i betraktning når vi planlegger eller analyserer en fremføring, skaper vi et nyansert bilde av hvor sammensatt den egentlig er, og hvor mange faktorer som er med på å avgjøre det klingende resultatet.

Som GERMS-modellen synliggjør, har en utøver mange forskjellige hensyn å ta når det kommer til utformingen av en fremføring. I tillegg kommer en rekke andre variabler som kan påvirke hvordan uttrykket oppleves. Eksempler på disse, presenterer Juslin i følgende tabell:

TABLE 1 *Examples of factors that might influence expression in music performance*

Type	Examples of factors
Piece-related	The musical composition itself Notational variants of the piece Consultations with composer or composer's written comments Musical style/genre
Instrument-related	Acoustic parameters available Instrument-specific aspects of timbre, pitch, etc. Technical difficulties of the instrument
Performer-related	The performer's structural interpretation The performer's expressive intention with regard to the mood of the piece The performer's emotion-expressive style The performer's technical skill The performer's motor precision The performer's mood while playing The performer's interaction with co-performers The performer's perception of/interaction with audience
Listener-related	The listener's music preferences The listener's music expertise The listener's personality The listener's current mood The listener's state of attention
Context-related	Acoustics Sound technology Listening context (e.g. recording, concert) Other individuals present Visual performance conditions Larger cultural and historic setting Whether the performance is formally evaluated

(Juslin, 2003, s. 278)

I neste kapittel, ønsker jeg å gi en kort oversikt over miniatyrenes «stykke-relaterte» faktorer (komposisjon, notasjon, kommentarer og stil). Denne vil kun fungere som en oversikt eller innledning, da vi vil gå nærmere inn på hver av satsene i de følgende underkapitlene.

5 PETR EBEN: MINIATUREN FÜR FLÖTE UND KLAVIER

5.1 Om verket

Notene til Petr Ebens «Miniaturen für Flöte und Klavier» ble gitt ut på Friedrich Hofmeister Musikverlag i 1998. Samme år ble de samme miniatyrene utgitt på samme forlag under tittelen «Miniaturen für Oboe und Klavier», antakelig kronologisk senere, siden disse har fått katalognummer FH 2615, imens fløyteversjonen bærer katalognummer FH 2611 (Hofmeister Musikverlag, u. å.). I denne oppgaven vil jeg videre kun referere til FH 2611.

Ebens opus 124 (Vavříková, Vonášek, Foltýnová, Dohnalová & Grand Valley Winds 2013, s. 8) består av fem satser, eller *miniatyrer*, hvis en skal bruke terminologien fra opusets eget tittelbegrep. Disse ble originalt skrevet for å spilles mellom lyriske dikt som skulle leses opp på radio. Hvilket soloinstrument miniatyrene opprinnelig ble skrevet for, fremgår ikke av komponistens siterte kommentar i noteutgivelsen (Eben, 1998, s. 8).

Hver miniatyr har et eget uttrykk markert i begynnelsen, samt sin egen tonalitetsfølelse, selv om det ikke er markert noen faste fortegn i hele verket. Dette vil bli nærmere bemerket i analysen videre.

I notene utgitt på Friedrich Hofmeister Musikverlag, er pianostemmen skrevet ut. I første omgang skrev Eben kun ned melodistemmen i 1972, og improviserte en akkompagnerende pianostemme over denne (Vavříková et al., 2013, s. 8). Videre i sin egen kommentar om verket, uttaler Petr Eben:

«Because it seemed to me that despite their brevity these pieces contained something of the poetic nature of the verses, I decided to return to them and to amplify them with a piano part.» (Eben, 1998, s. 8).

Jeg synes det er vanskelig å sette verket inn i noen sjanger. Siden den klassiske musikken skrevet på 70-tallet er «preget av en stor stilistisk bredde» (Nesheim, 2004, s. 370), blir det også vanskelig å knytte miniatyrene til en bestemt epoke eller stil.

Siden melodiene sentrerer rundt få toner, og rytmikken er forholdsvis enkel, kan det kanskje være kurant å trekke paralleller til minimalismen og dennes bruk av «repeterende melodiske og rytmiske motiver» (Nesheim, 2004, s. 367). Imidlertid passer den frie tonalitetsfølelsen dårlig inn i minimalismens prinsipper om enkelhet og tilgjengelighet i

tonespråket (Potter, 2019). Siden sjangerdefinisjonen blir vag og spekulerende, velger jeg å ikke legge mer vekt på denne faktoren i forbindelse med denne analysen.

5.2 Forutsetninger for analysen

Jeg vil nå gjennomgå én og én miniatyr. Ved bruk av begreper fra affektlæren som kan knyttes til ekspressive effekter, vektlegging av virkemidler som på empirisk grunnlag kan tenkes å utløse bestemte reaksjoner samt miniatyrenes egne uttrykksnotasjoner, ønsker jeg å redegjøre for hvilke stemninger som kan tenkes å formidles i musikken. Deretter vil jeg, i kapittel 6, sammenlikne disse med innholdet i diktsamlingen «Urmakeren» (se vedlegg), som er skrevet inspirert av Petr Ebens miniatyrer. Målet for analysen og sammenlikningen, er å konkretisere og «spore» inspirasjonskildene, samt å utprøve en utdatert begrepsverdens relevans i moderne komposisjon og poesi.

Siden kildematerialet til affektlæren er så mangfoldig og lite samstemt, har jeg valgt å forholde meg til de elementer det ser ut til å råde en viss enighet over. For å få til dette, har jeg plukket ut punkter fra figurlæren som er direkte knyttet til uttrykk, fra Dietrich Bartels «Musica Poetica» (Bartel, 1997), og sammenfattet dem i en oversikt jeg har valgt å kalle «Meningsorientert figurlære» (se Figur 1). Her presenterer jeg elementene som kan knyttes til bestemte betydninger, sortert etter figurtyper. Hensikten med dette er å gjøre dem oversiktlige, enkle å referere til, og også eventuelt å anvende i videre kreative prosesser.

Fra det moderne forskningsmaterialet har jeg valgt å fokusere på de empirisk dokumenterte effektene av ulike musikalske parametere, som har fremgått i forskning på musikk og følelser (se Tabell 2). Merk at uttrykkene og effektene i tabellen ikke er absolutte. En kombinasjon av virkemidler kan gjerne vekke andre affeksjoner enn de ulike komponentene ville ha gjort hver for seg. Her ønsker jeg også å presisere at jeg ikke har gått i dybden på konkrete kombinasjonseffekter, og at den eksperimentelle analysen dermed ikke er fullt så presis som den kunne ha vært.

Videre i kapittelet vil jeg forsøke å identifisere så mange virkemidler som mulig i hver miniatyr, både fra den «meningsorienterte figurlæren» og de empiriske implikasjonene. Beskrivelser av forløp som ikke kan knyttes direkte til noen spesiell affekt er utelatt. Merk at begrepene fra figurlæren i denne delen ikke konsekvent utdypes. De vil her bare nevnes, men i kapittel 6, hvor tilknytningen til diktene drøftes, vil vi gå nærmere inn på effekten av dem og «meningen» bak dem.

En annen avgrensning som er verd å merke seg, er at tonearten ikke er tillagt noen særlig vekt i analysen. Denne vurderingen skyldes stykkets frie tonalitetsfølelse, som gjør at jeg finner det lite hensiktsmessig å tillegge komponenten noen videre analyse.

For å sikre en ryddig struktur, og for å spare litt plass, har jeg valgt å gjennomføre analysen uten løpende kildehenvisninger i parentes. Analysen viser til allerede nevnte kilder: notene til Petr Ebens «Miniaturen für Flöte unv Klavier» (1998) og Bartels «Musica Poetica» (1997). Utover dette, lar kildene seg finne i tabellene som følger.

Tabell 1: Meningsorientert figurlære, med henvisning til sidetall i Bartels «Musica Poetica».

MELODIBEVEGELSE

FIGUR	AFFEKT	NAVN	REFERRANSESIDE
Stigende bevegelse	løfte, høy, stige	anabasis	179
Nedadgående bevegelse	falle, synke, negative følelser	catabasis	214
Dissonant sprang	hard, grov, skamløs	saltus durisculus	381
Repetere frase	jakt, flukt	fuga	277
Kjapp trinnbevegelse	skudd, kast	tirata	409
Musikalsk sukk	sukk	suspiratio	392
Stigende repetisjon	vokse, øke, videreføre	auxesis	209
Musikalsk utrop	utrop	exclamatio	265
Fire raskt gjentakende noter	skjelving	bombus	212
Musikalsk spørsmål	spørsmål	interrogatio	312
Musikalsk parentes	parentes	parenthesis	348
Musikalsk svar	svar	repercussio	372
Repetisjon av tema	understreke	palilogia	342
Repetere åpningsfrase i konklusjon av passasje	behagelig, formildende	complexio	225
Musikalsk herming eller etterlikning	etteraping	mimesis	324
Invertert tema	som å bytte om på ord i setning	hypallage	298
Krom./krom. Endret stigning/decresc.	lære, formane	passus duriusculus	357
Sekvens repetert lengre opp eller ned	intensitet, vekst, fremgang	climax	220
Rep. mel. passasje I annen tonehøyde	si noe med andre ord	polyptoton	367
Utsatt introduksjon av tematisk materiale	høyne forventninger	suspensio	390

RYTMER OG PAUSER

FIGUR	AFFEKT	NAVN	REFERRANSESIDE
Generalpause	død, ende, fall, destruksjon	aposiopesis	202
Tremolo	skjelving	tremolo	427
Tre noter, én er verdisummen av de andre	agitert glede	corta	234
Tvetydig rytme eller harmoni	tvil, usikkerhet	dubitatio	242
Homofon passasje	påkallelse, hilsen	noema	339-340

HARMONI

FIGUR	AFFEKT	NAVN	REFERRANSESIDE
Konsonerende intervaller:	glede	-	49
Dissonerende intervaller:	ubehag	-	49
Store intervaller:	fjernt fra lykken	-	48
Tvetydig rytme eller harmoni	tvil, usikkerhet	dubitatio	242
Kadens/coda over orgelpunkt på slutten	dvele	paragoge	346
Suspendert note i akkord	nagende	acciaccatura	177
Forlenge dissonans gjennom sus.	overflødigheit, overdrivelse	Pleonasmus	365

NOTASJON

FIGUR	NAVN	AFFEKT	REFERRANSESIDE
«Sirkel» av noter	uendelig, fullkommen	circulato	216
Enharmoni	# lysner, b mykner	apotomia	206-207

Tabell 2: Oversikt over utvalgt empiri.

TEMPO

VIRKEMIDDEL	VIRKNING
Høyt	Sinne, frykt, glede (Juslin & Laukka, 2003) Aktivitet, overraskelse, glede, behag, kraft, frykt, sinne (Scherer & Oshinsky, 1977) Glede, iver, kraft, overraskelse, anger, frykt (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Lavt	Trist, ømt (Juslin & Laukka, 2003) Trist, kjedsomhet, avsky (Scherer & Oshinsky, 1977) Ro, fred, trist, verdighet, lengsom, kjedsomhet, avsky (Gabrielsson & Lindström, 2010)

DYNAMIKK

VIRKEMIDDEL	VIRKNING
Sterkt	Sinne (Juslin & Laukka, 2003) Intensitet, styrke, iver, spenning, sinne, glede (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Svakt	Trist, ømt (Juslin & Laukka, 2003) Forsiktig, fred, ømt, trist, verdighet, frykt (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Middels	Glede (Juslin & Laukka, 2003)
Stor variasjon	Frykt (Scherer & Oshinsky, 1977) Frykt (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Liten variasjon	Glede, behag, aktivitet (Scherer & Oshinsky, 1977) Glede, aktivitet (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Hyppe skift	Lekenhet, trygling, frykt (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Få/ingen skift	Trist, fred, verdighet (Gabrielsson & Lindström, 2010)

TONEART

VIRKEMIDDEL	VIRKNING
Dur	Positiv, glad (Katner & Crowder, 1990) Glede, takknemlighet, andektighet, (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Moll	Negativ, trist (Kastner & Crowder, 1990) Trist, drømmende, verdig, avsky, anger (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Tonal	Glede, sløvhhet, fredelighet (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Atonal	Sinne (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Kromatikk	Trist (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Enkel, konsonerende	Glede, avslapning, grasiøs, fredelig, drømmende, verdig, seriøs, majestetisk (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Kompleks, dissonerende	Iver, anspenhet, livskraft, sinne, trist, ubehag (Gabrielsson & Lindström, 2010)

ARTIKULASJON

VIRKEMIDDEL	VIRKNING
Rask toneatak	Glad, sinne (Juslin & Laukka, 2003) Sinne, glede, overraskelse, aktivitet (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Langsom toneatak	Trist, ømt, redd (Juslin & Laukka, 2003) Ømt, trist, frykt, avsky, kjedsomhet, kraft (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Legato	Trist, ømt (Juslin & Laukka, 2003) Trist, ømt, høytidelig, forsiktig (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Stakkato	Sinne, frykt, glede (Juslin & Laukka, 2003) Glede, energi, aktivitet, frykt, sinne (Gabrielsson & Lindström, 2010)

MELODIBEVEGELSE

VIRKEMIDDEL	VIRKNING
Høyt toneleie	Overraskelse, kraft, sinne, frykt, aktivitet (Scherer & Oshinsky, 1977) Glad, grasiøs, andektig, drømmende, spennende, overraskelse, kraft, sinne, frykt, aktivitet (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Lavt toneleie	Kjedsomhet, behag, trist (Scherer & Oshinsky, 1977) Trist, verdighet, iver, livskraft, kjedsommelighet, behag (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Oppadgående bevegelser	Verdig, sinnsro, spenning, glede (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Trinnbevegelser	Sløvhet (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Intervallsprang	Spennning (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Nedadgående bevegelser	Spennning, grasiøs, livskraft, trist (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Stor variasjon i tonehøyde	Sinne, glede (Juslin & Laukka, 2003) Glede, behag, aktivitet, overraskelse (Scherer & Oshinsky, 1977) Glede, behag, aktivitet, overraskelse (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Liten variasjon i tonehøyde	Frykt, trist, ømt (Juslin & Laukka, 2003) Avsky, sinne, frykt, kjedsommelighet (Scherer & Oshinsky, 1977) Avsky, sinne, frykt, kjedsommelighet (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Stort tonespenn	Glede, lunefull, uro, frykt (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Lite tonespenn	Trist, verdig, sentimental, rolig, delikat, triumferende (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Store intervaller	Kraftfull (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Oktavsprang	Positiv, sterk (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Trinn som leder mot intervallsprang	Fred (Gabrielsson & Lindström, 2010)

STRUKTUR

VIRKEMIDDEL	VIRKNING
Jevn mikrostruktur	Glad, øm (Juslin & Laukka, 2003)
Irregulær mikrostruktur	Frykt, sinne, trist (Juslin & Laukka, 2003)
Kompleks struktur	Spenning, trist (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Enkel struktur	Avslappet, glede, fred (Gabrielsson & Lindström, 2010)

RYTME

VIRKEMIDDEL	VIRKNING
Regulære rytmer	Glede, verdighet, majestetisk fred (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Irregulære rytmer	Fornøyelse, uro, sinne (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Variert rytme	Glede (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Fast rytme	Trist, verdig, livskraft (Gabrielsson & Lindström, 2010)
Flytende rytme	Glad, grasiøs, drømmende, fredelig (Gabrielsson & Lindström, 2010)

5.3 Første miniatyr

Uttrykk: Con desiderio: *med lyst* eller *ønske*.

Taktart: Alla breve. Halvnote = 62 bpm.

Figurlære

Pianoet spiller en firetakters intro. I denne, presenterer høyrehånden et tema som venstrehånden etterlikner med noen endringer: det er flyttet en duodesim ned og bruker i ett tilfelle et kvartsprang hvor det første temaet går til en liten ters. Med litt godvilje, velger jeg å kalle denne gjentakelsen en **polyptoton**. Temaet har formen til en **circulato**, og deler vi det i to, får vi to **corta**-er.

Melodistemmen kommer inn. Pianostemmen går over til å legge akkorder, disse bestående av store intervaller. Melodien har flere små figurer med stigende bevegelser etterfulgt av fallende, men i takt 13 videreføres stigningen og blir slik en mer tydelig **anabasis**. Samtidig som melodien bygger seg opp på denne måten, får akkompagnementet mer fyldige akkorder. Her kan harmonien virke tvetydig, **dubatio**, med for eksempel doblet Eb i bass og en F-dur-akkord i høyre hånd. Det er også verd å merke seg at disse akkordene tar i bruk flere løse b'er, og at akkordene her klinger dissonerende. Også melodistemmen kan oppfattes «tvetydig», denne på grunn av rytmen, som veksler mellom åttendedelsunderdeling, og hele takter med fjerdedelstrioler.

Mot slutten av miniatyren, blir pianostemmen atter enklere. De store akkordene forsvinner, og blir erstattet med én svært mørk tone i hver hånd, dobbel oktavdobling. Igjen blir de store intervallene fremtredende, både mellom pianostemmens to systemer og videre opp til fløytestemmen som klinger nok en oktav opp. Denne gjentar sin åpningsfrase. La oss kalle det **complexio**.

Empiri

Tempoet i miniatyren er ikke utpreget hverken høyt eller lavt, og de relativt høye noteverdiene (ingen tone varer kortere enn en åttendedel) er med på å gi miniatyren et behersket, vandreende preg.

Pianoforspillet er i mezzo forte, en dynamikk i middels-sjiktet. Når melodien kommer inn, skjer dette i styrkegraden piano. Akkompagnementet følger hele veien melodien

dynamikk, med unntak av enkelte detaljer som cresc.- og decrescendoer. Derfor kan vi uttale oss om miniatyrens dynamikk som helhet: etter en intro i middels sterk dynamikk, begynner melodien svakt. Deretter øker den én og én styrkegrad opp til forte, for så å bygge seg gradvis nedover igjen og ende i pianissimo.

Tonearten er ikke klar, men den har et mollpreg over seg og kan virke kompleks på grunn av alle de løse fortegnene og dissonansene.

Pianostemmen har et gjennomgående legatopreg med lange linjer. Også i melodistemmen finner vi mange buer. I tillegg er det notert én markato i takt 8, og én i takt 14.

Melodien består nesten utelukkende av trinnbevegelser og tershopp. Under denne, legger pianoet akkorder som ofte blir lagt i én oktav for så å hoppe opp til neste.

Strukturen er nokså enkel: en intro, presentasjon av tema, oppbygning, nedbygning og til slutt gjentakelse av tema.

Rytmen er enkel og flytende.

5.4 Andre miniatyr

Uttrykk: Moderato misterioso: *måteholdent og hemmelighetsfullt*, eller *måteholdent hemmelighetsfullt*.

Taktart: 4/4. 84 bpm.

Pianoets rolle er i starten av miniatyren nokså likt den i slutten av første miniatyr: høyre og venstre hånd spiller unisont i forskjellige oktaver, og tar slik med seg de store intervallenes uttrykk inn i andre miniatyr. Ytterligere kan det nevnes at sprangene i pianostemmen er store, det er faktisk utelukkende snakk om oktavsprang de fire første taktene.

Fløytstemmen, derimot, tar i bruk små intervaller.

Melodistemmen viderefører sitt tema ved å snu første motiv, slik at det starter med et stigende intervall. La oss kalle dette en **hypallage**.

Pianoet har en hel takt pause etter et oppadgående oktavsprang, som ender med en noteverdi kortere enn man kanskje skulle forvente etter mønsteret i de første taktene. Dette kan minne om tonefallet til et spørsmål, og kalles **interrogatio**.

Videre spiller pianoet **corta**-rytmer, som minner om fløytstemmens foregående motiv, en slags **mimesis**. Fløytstemmen får lengre noteverdier og melodilinjer, hvor den innfører flere løse b'er i én takt, som bygger opp mot den neste, hvor vi kun finner oppløsningstegn og kryss. Samtidig blir pianostemmen mer kompleks, ved å for første gang i miniatyren spille forskjellig rytme i høyre og venstre hånd. I denne takten finner vi også en kromatisk stigning, **passus durisculus**. Fortsett er notebildet preget av løse både kryss og b'er innenfor de samme taktene. Harmonien er dissonerende.

I takt 9, gjør fløytstemmen en fallende bevegelse, **catabasis**, inn i neste takt, hvor de små motivene vi kjenner igjen fra åpningen, kommer tilbake. Under dette spiller pianoet «tvetydige» (**dubatio**), dissonerende akkorder, hvor intervallene mindre enn i det foregående. I takt 12 og 13 spiller høyre- og venstre hånd unisont (i ulike oktaver) konsonerende akkorder, men disse dissonerer stort sett mot melodistemmen. Dermed blir det både overraskende og fremmed at miniatyren ender opp i en ren E-dur-akkord.

I denne miniatyren er tempoet høyt, i alle fall dersom en følger metronommerket, siden den inneholder så mange 16- og 32-deler.

Også i denne miniatyren finner vi dynamikk som først bygger seg gradvis opp, og så ned igjen. Akkompagnementet følger for det meste melodien, men er ofte én styrkegrad svakere.

Også her har vi en tonalitet som er vanskelig å definere, men oppleves fri og dissonerende.

Også i denne miniatyren er det mange buer notert i både fløyte- og pianostemme, men den rytmiske strukturen og de ofte korte motivene i melodistemmen, gjør at den likevel ikke oppfattes utpreget legato.

Fløytestemmen åpner i et lavt leie, og med bevegelser som går nedover. Akkompagnementets akkorder foretar oktavsprang. Melodien har her liten variasjon i tonehøyde, men denne blir større mot midten av miniatyren, hvor melodien stiger. En bør også merke seg at pianoet under denne stigningen spiller små nedadgående motiver som likner de vi fant i fløytestemmen innledningsvis. Mot slutten, bygger melodien seg ned igjen også i register, i en lang, nedadgående bevegelse.

Strukturen er noe irregulær. De ulike delene glir over i hverandre, og pianostemmen utvikler stadig nye rytmer og akkorder heller enn å gå tilbake til noe kjent.

Rytmefigurene vi finner i melodistemmen, er heller irregulære, med underdelinger ned til 32-deler samt flere punkteringer. Rytmen virker imidlertid nokså flytende, da pianostemmen veksler mellom lange toner (når melodistemmen har mest bevegelse) og 16- og 8-delsbevegelser.

5.5 Tredje miniatyr

Uttrykk: Moderato con gravita: *måteholdent med alvor.*

Taktart: 4/4. 84 bpm

Pianoet spiller en intro hvor et rytmemotiv presenteres under et rytmisk tungt akkompagnement. Melodibevegelsen i piano er fallende, (**catabasis**), og akkordene er store og dissonerende.

Rytmemotivet fra pianostemmen gjentas i fløyte, denne gangen med stigende toner – la oss kalle dette en **hypallage**. Melodistemmen havner på en C# på betont slag, og denne dissonerer skarpt mot akkompagnementet. Så blir denne løst opp til en D, som gnisser mindre – det gir inntrykk av en suspendert akkord, og kan i så måte tolkes som en **acciaccatura**.

Selv om metronommerket er det samme som for andre miniatyr, oppfattes tempoet her mer langsomt, siden akkompagnementet utelukkende består av fjerdedeler og halvnoter, og melodien hovedsakelig av noteverdier større enn 16-deler. Som de foregående miniatyrene, ritarderer også denne på slutten.

Den tredje miniatyren har en gjennomgående sterk dynamikk. Med unntak av én takt i miniatyrens midtdel og to mot slutten av den, holder hele miniatyren minimum mezzo forte, og alle mest forte. Skiftene skjer relativt hyppig.

Miniatyren har et noe fritt G-moll-preg, men i midten av den finner vi et mer durpreget «utsving». Harmonien er for øvrig kompleks og dissonerende, men langt mindre i midtpartiet enn ellers.

Utover et par buer, finner vi ingen nedskrevet artikulasjon i pianostemmen. Melodistemmen har derimot flere markerte noter.

I pianostemmen er det lite variasjon i tonehøyde. Fløytestemmen har et større spenn, men dette fordeles så jevnt og utvikles så gradvis at det ikke blir særlig fremtredende.

Strukturen er nokså enkel – oppbygning, midtdel, nedbygging. Rytmene er heller ikke særlig komplekse. Som nevnt, er pianorytmen nokså «firkantet», og melodistemmen har få synkoper eller andre store overraskelser.

5.6 Fjerde miniatyr

Uttrykk: Adantino solenne: litt hurtigere enn «andante», som betyr *gående*, og *høytidelig*.

Taktart: 3/2. Halvnote = 63 bpm.

Melodistemmen begynner med en nedadgående triolfigur som spilles syv ganger, for så å spilles nok en gang, men denne siste gangen er motivet i et litt lysere leie. For å fortsette å bruke begreper fra figurlæren, ønsker jeg å kalle disse virkemidlene for **fuga** (repeterende frase) og **climax** (sekvens repetert lengre opp eller ned).

Nok en gang finner vi oktavdobling i pianostemmen, altså er det snakk om store intervaller også i denne miniatyren, men nokså konsonerende i forhold til melodien.

I takt tre finner vi en **circulato**-aktig bevegelse i pianostemmen. Fra takt 5, utgjør melodistemmen liknende mønster. Her overtar pianoet triolmotivet, som slik fortsetter å være tilstedeværelse i så å si hele miniatyren.

I oppbygningen til lange, lyse toner mot slutten, spiller fløytestemmen et kort tema som den så gjentar en stor sekund opp. Denne stigende repetisjonen velger jeg å kalle en **auxesis**. Pianostemmens heving og senking av triolmotivet er nokså interessant - det skjer omtrent i bølger, men triolbevegelsen er alltid nedadgående. Fra denne sekvensen tar vi med oss figurnavnene **catabasis** og **climax**.

Tempoet er moderat. Metronommerket satt på 63 bpm for halvnoten, likt tempoet til første miniatyr, men siden denne inneholder hurtigere bevegelser og mer varierende lengde på frasene, oppleves den noe raskere.

I denne miniatyren spiller pianoet en styrkegrad sterkere enn fløyten i syv takter, før rollene blir snudd og fløytestemmen har den sterkeste dynamikken helt til den nest siste takten, hvor stemmene endelig får den samme dynamikken. Med det sagt, er dynamikkoppbygningen nokså lik for hele besetningen. Det begynner nokså svakt, bygger seg opp for så å gå helt tilbake til en piano. Deretter er det en gradvis økning til fortissimotakten. Lange toner i mezzo forte med decrescendo avslutter miniatyren.

Siden dynamikkutviklingen også i denne miniatyren er jevn og gradvis, og ikke går til noen ytterpunkter, opplever jeg den som lite variert, selv om mange små endringer er notert.

Petr Ebens frie tonalitetsfølelse ser ut til å være gjennomgående for miniatyrene. Begynnelsen virker mollpreget, men det varer ikke lenge, før nye fortegn farger melodien og gjør den mer durpreget. Fra og med takt 5, spiller høyrehånden fallende treklanger arpeggio. Hvilke akkorder disse utgjør, utvikles underveis, men de gir siste del av komposisjonen en nokså solid durfølelse. Harmonien her oppleves også som enklere og mindre dissonerende enn den i de foregående miniatyrene.

I denne miniatyren er det et legato-uttrykk som gjelder, både i fløyte og piano. Toneatakken blir imidlertid likevel rask i triolbevegelsene, selv om melodistemmen godt kan spilles med langsom toneattakk, og denne dominerer.

Nok en gang spiller fløytstemmen mest i sitt midtregister, med unntak av en avsluttende stigning. Pianoet begynner med lyse toner, men også denne stemmen beveger seg mest i et midtregister frem til slutten, hvor intervallene blir større og bunntonene dypere.

Strukturen virker nokså jevn. En introduksjon, en fortsettelse, som bygger det hele opp til en sterk og lys avslutning.

Rytmete virker flytende og regulære.

5.7 Femte miniatyr

Uttrykk: Semplice: *enkelt*.

Taktart: 4/4. 80 bpm.

Pianoet åpner med et motiv bestående av fire åttendedelsnoter. Dette spilles i løpet av de to første taktene tre ganger i høyre hånd og to i venstre, og i begge systemer blir motivet flyttet lengre opp i register når det gjentas (**auxesis**). Fløytstemmen starter også med dette motivet, før melodien går videre, i gjennomgående **circulato**-bevegelser.

Bruken av løse fortegn veksler fremdeles mellom b'er og kryss, og vi får her et godt eksempel på **apotomia** – i takt 3, spiller fløytstemmen en D2 og en F2 som leder opp til en F#2. I slutten av takt 4 og begynnelsen av takt 5, kommer den samme bevegelsen, men denne gangen er topptonen notert som en Gb2.

I denne miniatyren er akkompagnementet mindre dissonerende, og intervallene akkordene er bygd opp av, er små i forhold til de vi finner i de foregående miniatyrene. Vi finner flere tilfeller hvor pianostemmen «svarer» melodien: i takt 4, 5 og 6 og senere 13 og fjorten, er disse «svarene», **reprecussio**, nokså fremtredende. Miniatyren består av 17 takter, altså er både midtdelen og de tre åpne og avsluttende taktene frie for denne typen musikalske svar.

La oss se nærmere på den midterste delen av miniatyren. Åttendedelsmotivet vi kjenner igjen fra begynnelsen, vender tilbake, men denne gangen invertert, som en **hypallage**. Også her blir det gjentatt, men denne gangen flyttet lengre ned i hver stemme for hver repetisjon. Å kalle dette en **polyptoton** passer kanskje ekstra godt i sammenhengen – siden den verbalspråklige definisjonen av samme ord betegner det å gjenta et ord med grammatiske endringer, imens hypallagens ekvivalent i retorikken går ut på å gjenta en setning med endret ordrekkefølge (se Bartel, 1997, s. 299). Over disse, setter fløytstemmen nokså bastante firedeler i dissonante **saltus durisculus**-sprang.

Mot slutten, blir fløytens åpningstema repetert som en formildende **complexio**. Miniatyren avsluttes med en stigende bevegelse, **anabasis**, i fløytstemmen, og under dette ligger pianoet på lange, store, konsonerende akkorder.

Miniatyren holder et rolig andante-tempo. Metronommerket er 80 bpm per fjerdedel, altså går denne miniatyren ørlite langsommere enn de andre notert med fjerdedels-metronommerke.

Som i de andre miniatyrene, finner vi her graderte overganger mellom nærliggende styrkegrader, og en ending i forte som toner ut i en lang diminuendo til sist. Jevnt over har vi en medium dynamikk, med myke skift.

Miniatyren er atonal, men ikke særlig dissonerende. Vi finner enkelte markatoer i den, men for det meste er både melodi og komp legato. Også denne miniatyren holder seg i fløytens mellomregister. Også pianoet benytter seg mest av toner i medium leie, og ikke overraskende avsluttes også denne miniatyren med brede akkorder bestående av store intervaller.

Både melodi og akkompagnement baserer seg på terser. Det «bølges» ikke bare i dynamikk, men også i melodibevegelsene i både fløyte og piano. Melodien tar ingen intervallsprang som overskrider en forminket kvart, bortsett fra en kort midtdel, som stikker seg ut med dissonante, større sprang. Tonespennet er nokså lite, og variasjonen er heller ikke stor.

Strukturen er enkel og regulær – begynnelse, midtdel, slutt. Rytmen er flytende og regulær, med drivende åttendedeler stort sett hele veien og få synkoper.

5.8 Sjette miniatyr

Uttrykk: Con calore: *med varme*.

Taktart: 9/8, punktert halvnote = 63 bpm.

Den siste miniatyren starter med at et motiv presenteres av pianoet. Dette spilles av begge hender, i forskjellige oktaver, og hver hånd spiller store terser på alle toner. Fløytstemmen hermer dette motivet, som også består av små intervallhopp.

Pianoet introduserer hemioler i takt 3, og rytmen får slik et preg av **dubiato**. Denne «tvetydige» rytmefølelsen understrekes videre ved veksling mellom hemioler og åttendedeler. Så kommer én takt i 6/4. Overgangen er ikke særlig brå, siden pianoet allerede har innført hemioler. Like smidig blir overgangen herifra til neste taktartsskifte.

Taktarten blir nå 4/4. Fløytstemmen spiller nå en stigende bevegelse, etterfulgt av en fallende. Den samme typen bevegelse følger, men denne gangen utvidet både i tonespenn og antall noter. Under dette spiller pianoet dissonerende akkorder bestående av store intervaller.

9/8-taktarten kommer tilbake, og starten av miniatyren repeteres. Dette kan kalles **complexio**, selv om en ytterligere avslutning følger: taktarten blir i de fire siste taktene 6/8, og fløytstemmen spiller en **paragoge** over pianoets liggetoner, som består av store intervaller.

Dersom man spiller miniatyren i det tempoet som er angitt, går den svært hurtig. Det er for øvrig grunn til å tro at metronommerket er en trykkfeil, av flere grunner. Det er nærliggende å tro at den punkterte noten skulle ha vært skravert, og slikt markert tempoet på en punktert fjerdedel i stedet for en punktert halvnote. Det vil være vanskelig å følge uttrykket *med varme* i et så heseblesende tempo som 63 bpm pr. takt ville innebære i denne miniatyren. Dessuten later tempoet på CD-innspillingen fra 2013 til å være, i alle fall ikke *høyere* enn 63 bpm på en punktert fjerdedel. Tar vi utgangspunkt i dette tempoet, er miniatyren nokså rolig og langsam. Forbindelsen til uttrykket blir også mer logisk.

Også denne miniatyren starter svakt, og benytter gradvise opp- og nedbygninger i dynamikk. Sammenliknet med resten av miniatyrene, går denne imidlertid litt lengre ut i

dynamikkens ytterkanter, med en midtdel som utvikler seg fra piano til fortissimo.

Overgangene er fremdeles jevne og stort sett «bølgende».

Toneartsfølelsen er fri og svevende, uten krasse dissonanser. Det er noen legatobuer i begge stemmer, men utover disse, er ingen artikulasjon notert. Uttrykket «con calore» kan imidlertid godt understrekes av utøverne ved hjelp av en langsom toneatak, da denne gjerne knyttes til ømhet.

Jevnt over spiller fløyten i denne miniatyren i et noe høyere toneleie enn i de foregående. Melodiens start og slutt består utelukkende av sekunder og terser, med unntak av et kvarthopp i den avsluttende utbroderingen. I midtdelen er noe større intervaller benyttet. Spesielt i takt 17 blir disse fremtredende, men ellers oppleves variasjonen i tonehøyde som liten, siden spennet er tidsmessig strukket ut og gradvis opparbeidet. Pianostemmen har bevegelser nokså liknende de vi finner i melodistemmen, men her er det hele akkorder bestående av store intervaller som flyttes.

Strukturen er enkel og ordinær – begynnelse, midtdel, slutt. Rytmen er varierende, da den veksler mellom å underdeles på 3 og 2. At legatobuene er så korte, er med på å gi miniatyren et noe «fastere» rytmepreg enn de andre.

6 URMAKEREN

6.1 Om diktsamlingen

Siden jeg dessverre ikke lyktes i å spore opp hvilke dikt dette var, eller hvilke(n) poet(er) som stod bak dem, bestemte jeg meg for å selv skrive dikt til opplesning i min egen fremførelse av miniatyrene. I ettertid slo det meg at denne kreative prosessen hadde samme formål som komposisjonen av miniatyrene – å skape noe nytt i forlengelsen av et allerede eksisterende verk av en annen kunstart.

Jeg vil nå foreta et en sammenlikning, hvor jeg forsøker å knytte sammen virkemidlene brukt i miniatyrene og det poetiske resultatet. Ingen av diktene er skrevet med hensyn til affektlæren eller de empiriske antydningene.

Dersom det fins likheter, kan drøftingen fungere som et ledd i forskning på inspirasjonskilder. Er det få eller ingen nevneverdige sammenhenger å vise til, er vi like langt i jakten på inspirasjonssporing, men drøftingen kan ha en annen effekt – den kan foreslå en fremgangsmåte for skapende prosesser, og mer målrettet stemningsformidling.

Måten jeg ønsker å strukturere drøftingen på, er følgende: med utgangspunkt i komponistens egen uttrykksnotasjon for de ulike miniatyren, vil jeg knytte de ulike komponentene som tempo, dynamikk, struktur og tonespenn til de mest relevante av de opplistede affekter i Tabell 2. Når dette overordnede stemningsbildet er etablert, vil jeg gå mer detaljert til verks, og lete etter sammenhenger mellom miniatyrenes figurer og diktenes strofer.

Diktsamlingen består av fem dikt, og det er altså færre dikt enn miniatyrer. Intensjonen er at diktene skal leses mellom miniatyrene, og slik skape smidige overganger mellom dem, og mellom de stemninger de formidler. Første dikt leses altså etter første, før andre miniatyr, andre dikt etter andre miniatyr, og så videre.

6.2 Con desiderio og Stille vann

Diktet skal leses mellom første og andre miniatyr. Vi starter med å drøfte den første miniatyrens uttrykk for å finne ut hvor vi «kommer ifra», før vi beveger oss videre til drøftingen av dennes sammenheng med det første diktet i «Urmakeren», «Stille vann».

At tonaliteten er mollpreget, kompleks og dissonerende, kan knyttes til drømmende, triste eller angrende følelser. Alle disse tre alternativene kan kombineres med komponistens anvisning om at miniatyren skal spilles *med lyst* eller *ønske*, og slik potensielt tilføre dette uttrykket et melankolsk perspektiv. Legatouttrykket og den lite varierte tonehøyden kan også bidra til å understreke en trist og øm stemning. Oktavsprangene i pianostemmen uttrykker noe sterkt og positivt, og det utvidede tonespennet vi finner i melodistemmens midtdel kan tyde på en slags uro. La oss så knytte den jevne strukturen og de flytende rytmene til drømmende og ømme følelser.

Tematikken i «Stille vann» er avventende: vi blir presentert for en karakter («urmakeren») som vi knapt får vite noe om, bortsett fra at han tydeligvis besitter en evne til å «stilne viserne» til den han utpeker. Opplever vi første miniatyr som melankolsk, kan stemningen være med på å farge tolkningen av diktet – noe trist og angerfylt, men samtidig drømmende og ømt drar oss mot historien om urmakeren, som om vi egentlig har hørt den før.

Diktet har en rytmisk struktur liknende den til den første miniatyren. Frasene er korte og nokså jevne, uten plutselige endringer. Strofen «Viserne stilner for denne», er diktets lengste, og kan slik markere en overgang til neste miniatyr, hvor uttrykket er et annet.

Polyptotonen vi finner i starten av første miniatyr, speiles godt i måten diktet gjentar de samme ordene med små endringer: «Det er nå det gjelder/når det gjelder» og «Stille vann/stiller klokker fram» (se vedlegg). Circulatoen, som kan henspille til evighet, kan vi knytte til diktets fokus på tid, i form av 1) urmakeren, 2) klokker og 3) visere som stilner.

Pianoets corta-rytmer i begynnelsen knyttes gjerne til agitert glede, men denne stemningen tar slutt så snart melodistemmen kommer inn. Da blir rytmemotivet fraværende i både fløyte og piano, og uttrykket mindre lystig.

Anabasis-bevegelsen knyttes gjerne til at noe løftes eller stiger, og jeg velger å knytte figuren til diktstrofen om å «stille klokker fram». Tvilen og usikkerheten som i affektlæren knyttes sammen med elementer av dubatio, speiles i de ubesvarte spørsmålene vi sitter

igjen med etter første dikt. Det er nå det gjelder, men *hva* er det som gjelder nå? Hvem er urmakeren? Hvem peker han ut, og hvorfor?

Complexioen på slutten av første miniatyr kan virke formildende, og det kan også linjen «Stille vann» - den uttrykker en ro som ellers er fraværende i diktet.

6.3 Moderato misterioso og H. H. H.

Den andre miniatyren, som skal være *måteholdent hemmelighetsfull*, kan gjerne også ha et element av frykt i sitt uttrykk: både det høye tempoet, den svake dynamikken i starten og den store utviklingen av denne, samt miniatyrens irregulære struktur, kan peke i denne retningen. I tillegg kan vi tolke inn anger i forbindelse med det høye tempoet, spenning i det dynamisk sterke partiet, og anspenhet og ubehag knyttet til den gjennomgående dissonansen. Det lave toneleiet i start og slutt kan uttrykke en slags kjedsomhet, brutt av det større tonespennet på midten av miniatyren, som også kan knyttes til frykt, uro og lunefullhet.

Slutten av «Stille vann» kan også leses som både hemmelighetsfullt og med en slags underliggende frykt. Det er noe som ulmer og «vrir seg», men vi får ikke vite hva. Sammenlikningen med ormer, kombinert med en stemning med anstrøk av frykt, gjør imidlertid at vi ikke forventer at det er noe hyggelig.

Hypallagen i takt 4 skal kunne uttrykke motsetninger, og det gjør også slutten av første dikt, da vi får en beskrivelse av noe som ulmer under stille vann.

Diktet viderefører den andre miniatyrens hemmelighetsfulle og litt skumle stemning – her kommer det til uttrykk ved de ordknappe beskrivelsene av en forhastet flukt: «Små føtter i/store sko/snubler når de flykter». I strofen som følger, blir ordet frykt brukt, og knyttet til «urmakeren».

Diktet starter med fem korte linjer, og som miniatyren en noe stresset rytmikk. Denne avløses så av en mer «cantabile» del, hvor rim- og rytmemønstrene er mer forutsigbare og flyter bedre. Også fortellerens vinkling skiftes her – vi går fra en kaotisk fluktscene til en avslappet, innledende skildring av urmakeren.

Den andre miniatyrens hypallage kommer tilbake som et verbalspråklig uttrykk for motsetninger også i andre dikt, her ved beskrivelsen av små føtter i store sko. Interrogatioen markeres ikke med noe spørsmålstegn i diktet, men det er likevel et underforstått spørsmål der, som til og med besvares – nemlig *hvorfor* disse små føttene, hvem enn de tilhører, flykter. Svaret lyder: «Mange frykter/urmakeren».

Noe tegn på at corta-bevegelsene har inspirert noen «agitert glede» i poesien, kan vanskelig forsvares. Mimesisen kan imidlertid kjennes igjen i denne diktstrofen, som etterlikner lydene fra urmakerens bryst: «stille takk og stille tikk». En passus durisculus

knyttet gjerne til det å formane eller lære bort noe, og kan i dette tilfellet knyttes til den lille leksjonen om urmakeren og hans kvaliteter, og kanskje kan vi knytte catabasisen til det å falle eller synke ved å følge diktets forflytning av fokus nedover, fra urmakerens øyne til brystet hans. Vi finner en dubatio, tvetydelighet, i diktet, der dette hevder at «Stillheten vil viskes ut».

6.4 Moderato con gravita og Kamp

Den tredje miniatyren, som skal spilles *måteholdent med alvor*, kan tillegges nyanser av verdighet, kraft og noe majestetisk takket være det moderate tempoet, den sterke dynamikken og de enkle, faste rytmene. Mollpreget i starten og slutten av miniatyren er også med på å gi den et preg av verdighet, imens det overraskende utsvinget til en tonalitet som minner mer om dur, gjør midtdelen mer gledelig. At harmonikken her også er mindre dissonerende, er med på å tillegge denne delen et grasiøst uttrykk av glede som står i kontrast til resten.

Diktet som følger den tredje miniatyren, omhandler en kamp og et hovmod – spørsmålet om «du» kjemper imot og har krefter til overs, akkompagneres av en glisende urmaker.

Hypallagen gjenspeiles nok en gang i teksten: «og viser/hver viser» samt «hver tann og hvert hjul/hvert tannhjul som vris». *Acciaccatura*en skal virke nagede, akkurat som inntrykket diktet gir av at kampen allerede er tapt, uansett hvem som skulle våge å kjempe den videre. Store, dissonerende akkorder skal ifølge figurlæren uttrykke noe som er ubehagelig, og fjernt unna lykken.

6.5 Adantino solenne og Frelse

Miniatyr nummer fire er *raskt gående og høytidelig*. Her er det brukt flere virkemidler som kan synes å ha en sammenheng med noe verdig og majestetisk, gledelig og behagelig – en jevnt utviklende, lite varierende dynamikk, mollpreget som vokser inn i en durfølelse, legatobuene og det store tonespennet vi finner i avslutningen. Utviklingen fra svak moll til sterk dur kan gi inntrykk av en voksende glede, styrke og iver.

Diktet «Frelse» har et ganske håpløst utgangspunkt. Det fjerde diktet, «Frelse», starter, som melodistemmen, ganske mørkt:

«Teppet har falt,
lagt mørke overalt.» (vedlegg)

Det starter etter teppefall, og alt er mørkt. Eller? Akkurat slik fjerde miniatyr omtrent midtveis begynner å «lysne» inn i en dur, får «du»-et i diktet etter hvert et glimt av sollys. I miniatyren blir durpreget klarere, og i diktet trer et syn ut av mørket.

Dersom vi gjerne ønsker å tolke inn fuga-effekten av gjentakelse og flukt i diktet, kan vi henvise til enderimene – men dette blir nok litt søkt. La oss heller gå videre til pianoets *circulato*, hvis tilknytning til det som er uendelig og fullkomment, kan komme til uttrykk i det alttoppslukende mørket vi tilsynelatende befinner oss i i diktets begynnelse. Climaxene kan bety vekst eller fremgang, og sees i sammenheng med at «du»et ser stadig klarere, og at det håpløse utgangspunktet endres til en slags mulighet eller et ultimatum på slutten: «Ta den om du tør,/for du vil og du bør/men vit -/den er kald som is».

At det mot slutten både fins en anabasis og en catabasis, passer også godt inn i diktets struktur – et stigende håp fordi vi øyner en mulighet, og en fallende optimisme når vi innser at denne ikke er behagelig for oss.

6.6 Semplice og Slutt

Femte miniatyr bærer den ekspressive instruksjonen «enkelt», og uttrykket understrekes ved lavt tempo og lite variasjon i dynamikk. Begge deler kan, med empirisk belegg, se ut til å henge sammen med glede, behag og fred. Selv om tonaliteten er fri, oppleves den ikke særlig kompleks eller dissonerende. Også dette kan oppleves fredelig og avslappet. Langsom toneattakk og legato knytter vi her til det forsiktige og nært kjedsommelige, det samme kan det lille tonespennet og den lave variasjonen i tonehøyde. Den enkle strukturen peker også mot avslappethet, kjedsommelighet og glede. Den flytende rytmen er også fredelig. På slutten av miniatyren øker tonespennet i en oppadgående bevegelse, og dette kan markere noe nytt: spenning og uro.

Diktet «Slutt» er det siste i diktsamlingen «Urmakeren». Rytmen i strofene er forutsigbar og enkel, det samme er AABB-rimmønsteret. Ved høytlesning kan begge deler, som kontraster til de foregående dikt, virke som en slags oppgivelse eller resignasjon, en distansering fra innholdet og en slags «snipp, snapp, snute». Teksten uttrykker også en håpløshet.

Femte dikt, «Slutt», har også et drag av det enkle og kjedsommelige over seg – vi går der vi alltid har gått, og det kjente budskapet «av jord er du kommet, til jord skal du bli» blir messet frem. Også de to siste linjene er enkle og forutsigbare, med et nokså simpelt, avsluttende enderim hvor en lydeffekt fremsies to ganger for å fullføre diktets rim- og rytmemønster.

Den femte miniatyrens gjennomgående *circulato*-bevegelser passer godt sammen med diktets tematikk, som vedrører livets sirkel og gjentakelse i evighet. *Auxesis*ens uttrykk for videreføring får også sin poetiske ekvivalent i denne portretteringen av menneskets evige tradisjon, fødsel og død.

Kanskje kan vi knytte *apoptomia*en til strofen «før det -/livet, alt som vi ikke rakk». På samme måte som melodien «sier det samme» med forskjellige fortegn, forteller denne strofen oss om noe tilsynelatende lystig – livet – for så å mørkne illusjonen ved å gi den negative fortegn og fremstille det som skjer før døden som en bortkastet mulighet. Den samme strofen kan tolkes inspirert av en *polyptoton*, det å si noe med andre ord. De musikalske svarene er kanskje enda lettere å forsvare i diktet, da det hele er preget av konkluderende formaninger. *Hypallagen* er fremtredende i strofen «Av jord er vi kommet./Til slutt blir vi jord».

Affektene knyttet til en *saltus durisculus* er noe grovt, skamløst eller hardt, ord som går godt sammen med diktsamlingens pessimistiske, bastante konklusjon. Så følger en *complexio*, noe som virker behagelig og formildende: de enkle lydeffektene av en klokke hører bedre hjemme i barnerim, og tilfører «Slutt» et element av noe lett, som ellers er sterkt fraværende i diktet. Kanskje kan vi knytte nettopp dette løftet også til femte miniatyrs avsluttende anabasis.

6.7 Con calore

Den sjettede miniatyren skal spilles «med varme». Et lavt tempo og rolige dynamiske skift kan være med på å gi miniatyren et preg av fred, men midtdelens veldige økning i dynamikk, gir den i tillegg en spenning. Siden sterk dynamikk ifølge Gabrielsson og Juslins oppsummering kan bety så mangt, skal vi ta en titt på de andre virkemidlene i midtdelen for å se hva den kan uttrykke i sammenhengen.

Tonespennet utvides og intervallene blir større, samtidig som rytmen oppleves mer «fast» og «regulær» nå som den går over til en 2-delt taktart. Beskrivelsene av virkning som går igjen i disse komponentene, er verdighet, kraft og glede.

En dubiato skal uttrykke tvetydighet og tvil, de dissonerende akkordene ubehag og store intervaller fjernhet fra lykke. Det behagelige og formildende ved en complexio blir ambivalent. Paragogen på slutten tillater oss å dvele ved inntrykkene vi sitter igjen med.

7 KONKLUSJON OG VEIEN VIDERE

7.1 Quo vadis?

Vi har nå foretatt et dypdykk i noen av de faktorer som kan være utslagsgivende for at et musikkstykke oppleves som uttrykksfullt. Ved hjelp av disse, har vi forsøkt å spore og konkretisere inspirasjonen bak diktsamlingen «Urmakeren» i Petr Ebens seks miniatyrer for fløyte og klaver.

Enkelte virkemidler i musikken har gjennom affektlærens begreper og forklaringer latt seg «oversette» til poesien. Andre av miniatyrenes komponenter kan vi begrunne virkningen av ved å vise til mer moderne empiri.

Siden denne oppgaven kun er en utprøvende dokumentanalyse, ønsker jeg å påpeke noen av dens svakheter i klartekst. Ved å gjøre dette, håper jeg å legitimere valgene som har resultert i dem, samt å bidra til at eventuell fremtidig forskning i forlengelsen av denne kan utprøve andre fremgangsmåter for å tette igjen noen av de gapene i kunnskap denne studien etterlater seg.

Aller først vil jeg i klartekst uttrykke at noen av sammenlikningene – både mellom musikken og figurlæren, og figurlæren og poesien – er litt søkte. Jeg tar også høyde for at enkelte av oversettelsene jeg har foretatt meg i utarbeidingen av tabellene, kan være mangelfulle eller misoppfattede. Som et steg på veien til å utbedre disse svakhetene, vil jeg foreslå grundigere oversettelser, og perspektiver fra musikere spesialisert innen barokkmusikk og affektlære.

En annen svakhet er nokså åpenbar: denne studien har ikke generert data ved innsamling av empiri. Flere av undersøkelsene og artiklene det vises til i teoridelen, er nokså gamle, og kanskje også utdaterte. Her vil en naturlig fortsettelse åpenbart være å gjennomføre andre typer undersøkelser, for eksempel spørreundersøkelser eller intervjuer, hvor man kartlegger lytteres reaksjoner på de ulike ekspressive virkemidlene. Det kunne også ha vært interessant å sammenlikne resultatene av subjekters opplevde inntrykk av eksempelvis miniatyrene og diktsamlingen presentert i denne studien, for å se om noen av de samme stemningene manifesterer seg så sterkt at de når ut til et publikum.

Til sist, en avsluttende oppfordring og sluttappell: Det kan hende at en sammenlikning med helt andre dikt, som ikke har noe med miniatyrene å gjøre, kunne ha generert liknende resultater som denne studien gjorde. Siden denne studien har vært ment

som en utprøving av fortolkningsmodellene i kombinasjon, har jeg ikke gått særlig kritisk til verks. Dessuten kan det farge tolkningen at jeg har skrevet diktene selv. Man finner ofte det man leter etter.

Kilder:

Balkwill, L. & Thompson, W. F. (1999). A Cross-Cultural Investigation of the Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 17(1), 43-64. Hentet fra <https://www.jstor.org/stable/40285811>

Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musikal-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Benestad, F. (1976). *Musikk og tanke*. Oslo: Aschenhoug

Buelow, G. (1983). Johann Mattheson and the invention of the *Affektenlehre*. I Buelow, G. & Marx, H. J., *New Mattheson studies*. New York: Cambridge University Press.

Correia, J. (1999). Embodied Meaning: All Languages Are Ethnic. *Psychology of Music* 27. 96-101

Davies, S. (2010). Emotions expressed and aroused by music: Philosophical perspectives. I Juslin, P. N. & Sloboda, J. A., *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. (s. 15-43). Oxford: Oxford University Press.

Dolgin, K. G. & Adelson, E. H. (1990). Age Changes in the Ability to Interpret Affect in Sung and Instrumentally Presented Melodies. *Psychology of Music*, 18: 87–98.

Dunst, C. J., Gorman, E. & Hamby, D. W. (2012). Preference for Infant-Directed Speech in Preverbal Young Children. *CELLReviews* 5(1), 1-13.

Eben, P. (1998). *Miniaturen für Flöte und Klavier* [Musikktrykk]. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag.

Eerola, T., & Vuoskoski, J. (2013). A review of music and emotion studies: Approaches, emotion models, and stimuli. *Music perception, 30* (3), 307-340
doi:10.1525/MP.2012.30.3.307

Encyclopædia Britannica. (u.å.). Doctrine of the affections. Hentet 23. april 2020 fra <https://www.britannica.com/art/doctrine-of-the-affections#ref229768>

Filosofi.no. (u. å.). Immanuel Kant. Hentet fra <https://filosofi.no/immanuel-kant/>

Gabrielsson, A. & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musikal expression of emotion. I Juslin, P. N. & Sloboda, J. A., *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. (s. 376-400). Oxford: Oxford University Press.

Gerken, L. & McIntosh, B. J. (1993). Interplay of function morphemes and prosody in early language. *Developmental Psychology 29*(3), s. 448-457.

Gregory, A. H., Worrall, L. & Sarge, A. (1996). The Development of Emotional Responses to Music in Young Children. *Motivation and Emotion 20*(4), 341–348.

Hofmeister Musikverlag. (u. å.) Eben, Petr (1929-2007). Hentet fra hofmeister-musikverlag.com/authors/e-f/e/eben-petr-1929.html

Jacobsen, D. I. (2015). *Hvordan gjennomføre en undersøkelse?* (3. utg.). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

Juslin, P. N. (2003). Five facets of musikal expression: a psychologist's perspective on musikal performance. *Psychology of music 31*(3), 273-302.

Juslin, P. N. & Laukka, P. (2003). Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code? *Psychological Bulletin 129*(5), 770-814.

Juslin, P. N. & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and brain sciences* 31, 559–621.

doi:10.1017/S0140525X08005293

Kastner, M. P. & Crowder, R. G. (1990). Perception of the Major/Minor Distinction: IV. Emotional Connotations in Young Children. *Music Perception* 8(2), 189-201.

Kendall, R. A. & Carterette, E. C. (1990). The Communication of Musical Expression. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 8(2), 129-163.

<https://www.jstor.org/stable/40285493>

McMullen, E. & Saffran, J. R. (2004). Music and Language: A Developmental Comparison. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 21(3), 289-311.

<https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2004.21.3.289>

Nesheim, E. (2004). *Musikkhistorie*. Oslo: Norsk Musikkforlag A/S.

Palmer, C. (1997). Musical Performance. *Annual Review of Psychology* 48, 115-138.

<https://doi.org/10.1146/annurev.psych.48.1.115>

Patel, A. D., Gibson, E., Ratner, J., Besson, M. & Holcomb, P. J. (1998). Processing Syntactic Relations in Language and Music: An Event-Related Potential Study. *Journal of Cognitive Neuroscience* 10(6). 717-733.

Potter, J. (2019, 30. desember). Minimalism (USA). Hentet fra

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002?rskey=DxSZ2r&result=1>

Scherer, K. R. (1974). Acoustic Concomitants of Emotional Dimensions: Judging Affect from Synthesized Tone Sequences. I Weitz, S. (Red.), *Nonverbal communication* (s. 249-253). New York, USA: Oxford University Press.

Scherer, K. R. & Oshinsky, J. S. (1977). Cue utilization in emotion attribution from auditory stimuli. *Motivation and Emotion* 1(4), 331-346

Patel, A. D., Gibson, E., Ratner, J., Besson, M. & Holcomb, P. J. (1998). Processing Syntactic Relations in Language and Music: An Event-Related Potential Study. *Journal of Cognitive Neuroscience* 10(6), 717–733.

Sloboda, J. A. & Juslin, P. N. (2010). At the interface between the inner and outer world: Psychological perspectives. I Juslin, P. N. & Sloboda, J. A., *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. (s. 73-97). Oxford: Oxford University Press.

SNL. (2018, 20. februar). Prosodi. Hentet fra <https://snl.no/prosodi>

Trainor, L. J. & Zacharias, C. A. (1998). Infants prefer higher-pitched singing. *Infant Behaviour & Development* 21(4). 799-806. [https://doi.org/10.1016/S0163-6383\(98\)90047-9](https://doi.org/10.1016/S0163-6383(98)90047-9)

Vavříková, M., Vonášek, V., Foltýnová, R., Dohnalová, I. & Grand Valley Winds. (2013). Petr Eben and the oboe. *Chamber Music for Oboe*. [CD-bilaget]. London: Toccata Classics.

Walton, K. (2011). Thoughtwriting: in poetry and music. *New Literary History*, 43(3), 455-476. <https://doi.org/10.1353/nlh.2011.0028>

Zentner, M. & Eerola, T. (2010). Self-report measures and models. I Juslin, P. N. & Sloboda, J. A., *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. (s. 187-221). Oxford: Oxford University Press.

Zentner, M. & Kagan, J. (1998). Infants' perception of consonance and dissonance in music. *Infant Behaviour & Development*, 21(3). 483-492. [https://doi.org/10.1016/S0163-6383\(98\)90021-2](https://doi.org/10.1016/S0163-6383(98)90021-2)

URMAKEREN**STILLE VANN**

Det er nå det gjelder
når det gjelder
urmakeren.

Stille vann
stiller klokker fram.

Én pekes ut,
kun én hver gang.

Viserne stilner for denne.

Uroen gir seg til kjenne,
ulmende som
ormer som
vrir seg som
under stille vann.

H. H. H.

Små føtter i
store sko
snubler når de flykter.

Mange frykter
urmakeren.

Han er grundig i sitt arbeid,
årvåken i sitt blikk.

Fra brystet hans kan høres
stille takk og stille tikk.

Stillheten vil viskes ut
av visere og venner
og alle de du kjenner
må heve hodet høyt.

KAMP

Kjemper du imot?
Har du krefter til overs?
Urmakeren gliser
og viser
hver viser,
hver tann og hvert hjul.
Hvert tannhjul som vris
har en pris.
Hvem betaler?
Hvem kjemper?

FRELSE

Teppet har falt,
lagt mørke overalt.
Du håper på sommer, men håper forgjeves.
Kun i sømmer skimtes sollys, og i dette badet:
en utstrakt, krokete neve.
Ta den om du tør,
for du vil, og du *bør*,
men vit -
den er kald som is.

SLUTT

Vi trår i en sti av egne spor.
Av jord er vi kommet. Til slutt blir vi jord.
Før det – livet, alt som vi ikke rakk
I jakten på evig tikk-takk, tikk-takk.