

Suite, hva vil du meg? – en
semiotisk tilnærming til det
tidlige 1900 – tallets
klaversuiter

*Hovedoppgave i musikkvitenskap ved
Universitetet i Oslo, institutt for
musikkvitenskap, våren 2006*

Øyvind Sørum

Forord

Da jeg skulle velge fordypningsverk i forbindelse med diplomstudiet ved Musikhögskolan i Malmö for noen år siden, falt valget blant annet på Carl Nielsens klaversuite. Etter å ha hørt verket på plate med Leif Ove Andsnes var det fristende å ta det opp på repertoaret, og verket fikk meg til å søke etter transcendentale og meningsbærende strukturer i musikken. Samtidig ble jeg kjent med semiotisk analyse, og etterhvert utkrystalliserte dette prosjektet seg som en kombinasjon mellom semiotikk og suiter.

Semiotikk i alminnelighet, og musikksemiotikk i særdeleshet, er et lite etablert fagfelt her i landet. Det er mitt håp at denne oppgaven skal bidra til økt oppmerksomhet om dette fagfeltet her til lands.

Når jeg skal forklare folk hva jeg har holdt på med i hovedoppgaven, pleier jeg å si til de som ikke har peiling at jeg holder på med analyse av suiter, og så får jeg et rart blikk tilbake. Til de som kan litt, sier jeg at jeg holder på med semiotikk, og får et høflig motspørsmål, hva er det for noe igjen? De som kan mye, får vite at jeg holder på med ”semiotisk analyse av 1900-tallssuiter”, og da får jeg en rå latter tilbake!

Kanskje det er galskap å skrive en slik oppgave som bare et fåtall leser, og som kanskje ende færre forstår – men er det ikke et stort privilegium å fordype seg i et spennende fagfelt, og oppdage en verden full av mening som kan gi økt forståelse for ens eget liv og tanker?

Jeg tror at alle mennesker har behov for å flykte fra hverdagens trivialiteter inn til en annen verden som det finnes tusenvis av - både gode og onde. Semiotikken er en av dem – og er definitivt en god verden å fordype seg i. Jeg har blitt kjent med flere store vitenskapsmenn – slik som Charles Sanders Peirce, Algirdas Julien Greimas og Eero Tarasti – sistemann har jeg også blitt personlig kjent med. Jeg har også blitt kjent med mange rare begreper – syntaktiske diskursive strukturer, aktoralitet og trikotomier.

Jeg vil takke min veileder Ståle Wikshåland for gode råd og overbærenhet, og for å ha loset meg trygt i havn. En stor takk skal også gå til professor Eero Tarasti for stadig inspirasjon og oppmuntring, samt at jeg fikk legge fram prosjektet i hans semiotikkklasse. Takk også til Magnar Breivik, NTNU, for gode råd i prosjektets innledningsfase, Stefan Sköld for oppløftende diskusjoner, Ole Johannes Kosberg for all oppmuntring og støtte, Den norske

Opera ved Tore Dingstad for generøs permisjon, og interesse for mitt prosjekt. I tillegg retter jeg en takk til pappa, lektor Kåre Sørum, for flott korrekturlesning.

Jeg må også få takke Letterstedtska föreningen for økonomisk støtte i forbindelse med prosjektet.

Til slutt vil jeg takke familien for at jeg har fått realisere dette prosjektet. Uten Helenas støtte, omtanke og velvillighet ville denne oppgaven aldri ha blitt noe av.

Skedsmo februar 2006

Øyvind Sørum

Kapittel I:

Innledning

”is there a meaning to music?”

Ofte blir musikkens syntaktiske aspekt vurdert høyere enn dens semantiske betydning.¹ Dette har jo sin naturlige forklaring i at liksom i språk, kan ingen semantisk struktur eksistere uten et syntaks, men en syntaktisk struktur klarer seg godt på egen hånd. Det teleologiske forholdet mellom syntaks og semantikk er et ufravikelig faktum i alle konvensjonelle språklige forhold, men er et omdiskutert faktum i musikalsk sammenheng. Spørsmålet er: Kan musikk være et språk?

”Aaron Copland has expressed....`Is there a meaning to music?` – My answer to that would be `Yes`. `Can you state in so many words what the meaning is?` - My answer to that would be `No`. Therein lies the difficulty”²

I denne avhandlingen baserer jeg meg på at Copland har rett i det første spørsmålet, og oppgavens formål er å problematisere hans svar på det andre spørsmålet. Utgangspunktet for dette er musikkens evne til å fortelle en historie, å være narrativ. For at musikken skal frambringe semantisk mening, er vi avhengige av å analysere de narrative og syntaktiske strukturene.

Ofte er musikalsk narrativitet nært forbundet med en parallell tekst, slik som i Wagneroperaer, oratorier, eller en enkel lied. Jeg vil redegjøre for at narrative strukturer også kan finnes i instrumentalmusikk, slik som i klaversuiter fra 1900-tallet, som er mitt analytiske objekt. Gjennom disse suitene vil jeg vise at meningsinnholdet i 1900 – tallets klaversuiter kan basere seg på en musikalsk diskurs som henter sin næring i narrativitet og mytisme. Mitt mål er å vise at meningsinnholdet i denne diskursen kan avdekkes ved hjelp av semiotisk analyse, og å finne narrative strukturer i disse suitene, samt beskrive de semantiske strukturene som forårsakes av de diskursive strukturene. Ved hjelp av dette kan man komme frem til et mytisk program, slik det er beskrevet i kapittel V.

¹ Cooke, Bernstein: 119ff

² Cooke: ix

For å anskueliggjøre denne problemstillingen vil jeg ta for meg klaversuiter i det 20. århundre som i sin ytre form kan relateres til barokksuitens form. Metoden jeg vil bruke, er den finske professor Eero Tarastis teorier om semiotisk analyse.

Semiotikk er vitenskapen om tegn,³ og om hvordan disse tegnene blir forståelige for oss. Med tegn menes alle sansbare impulser, slik som Augustin definerer det: ”*Signum est enim res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*” (Eit teikn er ein ting som av seg sjølv let noko anna kome i tankane utanom det synberre som ter seg for sansane)⁴ Musikk kan således også fungere som tegn, slik at musikksemiotikkens oppgave er å belyse den virkelighet som eksisterer bak de musikalske tegn.⁵

Å applisere semiotiske teorier på musikk har vært omstridt⁶, men har de siste tiårene blitt et mer etablert fagfelt. Få forskere her til lands har beskjeftiget seg med musikksemiotikk, av disse må spesielt nevnes Petter Stigar, som i 2002 doktorerte på en avhandling om Trond Kvernøs Matteuspasjon. Semiotisk analyse har siden 70-tallet blitt brukt flittig i kunstmusikalsk sammenheng⁷, men er mer sjeldent brukt i en analyse som utgangspunkt for interpretasjon, og ingen har applisert semiotiske teorier på klaversuiter før.⁸

Om det semiotiske prosjekt

Semiotikkens utgangspunkt er den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussures teorier om tegnet og dets hybride status. Saussure mener at alle begreper har en motsetning, og han setter dem opp i motsetningspar. Det kan være *svart/hvitt*, *fort/langsomt*, og lingvistiske uttrykk som *signifiant/signifie*, *paradigme/syntagme*, og *langue/parole*. *Signifiant/signifie* viser til henholdsvis uttrykks- og innholdssiden av tegnet. Uttrykket er sansbart, mens innholdet er begrepslig. Disse to sidene av tegnet refererer til hverandre, men står ikke i et kausalt forhold. Det er også viktig å poengtere at innholdssiden av tegnet ikke viser tegnet som et objekt, men som et konsept. Saussures binære distinksjon mellom *langue* (språket som system) og *parole* (språket som konkrete ytringer) var utgangspunktet for utviklingen av strukturalismen. Ifølge strukturalismen finnes det, bak hver kulturs kompliserte historie og

³ Nöth: 3

⁴ Stigar: 315

⁵ Nöth s. 429

⁶ Lerdahl/Jackendoff: 5-6 Steven Feld: 80, Nöth: 429

⁷ f. eks Jean – Jaques Nattiez, Raymond Monelle og Eero Tarasti

⁸ Det nærmeste man kommer er Carolyn Abbates kapittel om Ravels suite i sin bok “In Search of Opera”, men hun gjør intet forsøk på semiotisk analyse av verket.

organisering, visse relativt sett uforanderlige minste elementer, og det er disse man vil ha kunnskap om.

Det kan ofte være vanskelig å markere et klart skille mellom strukturalisme og semiotikk.⁹ Strukturalismen er utgangspunktet til generative semiotiske teorier, og mens strukturalismens fremste mål som sagt er å undersøke relasjonene mellom enkeltelementer, har semiotikken til oppgave å undersøke disse elementenes bakenforliggende mening. For å forenkle dette kan man kanskje si at strukturalismens formål er å belyse elementenes funksjon, mens semiotikken skal undersøke elementenes mening.

Greimas og Tarasti

Problemstillingene angående språkets mening i forhold til dets funksjon opptok den litauisk – franske lingvisten Algirdas Julien Greimas (1917-92). Greimas mente at det avgjørende for språkets funksjon er meningsdannelsen, og derfor var det naturlig å ikke bare se på språkets ekspressive karakter, men også på de perseptuelle. Hans utgangspunkt var å applisere forskning omkring strukturell lingvistikk (fonologi, syntaks, semantikk) til analyse av tekster, noe som Greimas kaller *diskurs*.

For å anskueliggjøre dette utarbeidet han tre modeller om den språklige diskurs. Den første er den såkalte *generative trajectory*, eller generativ kurs, som man kan si på norsk. Denne modellen beskriver diskursproduksjon som en prosess som utvikler seg på forskjellige stadier, hver med en syntaktisk og semantisk undergruppe. Denne generative prosessen begynner øverst på skjemaet på dybdestrukturelt nivå¹⁰, og går til overflatenivået, der den beskriver diskursive prosesser¹¹

Det interessante med denne modellen er at den skiller mellom begrepene *innhold/uttrykk* (semantisk/syntaktisk), og *immanens/manifestasjon* (narrativitet/diskursivitet). Greimas sammenfatter disse to, og interessant for Tarasti er særlig det diskursive syntaktiske nivå, der Greimas opererer med begrepene *spatial*, *temporal* og *aktoral*. Som elev av Greimas har Tarasti overført hans teorier til musikalsk analyse, og Tarastis teorier må derfor sees i dette lys.

I 1966 ga Greimas ut boken *Semantique Structurelle*, og i denne boken presenterer han sin såkalte *aktantmodell* basert på Propps organisering av personforholdeene i en mytisk tekst. Denne modellen ble raskt populær, og brukes flittig f. eks til analyse av eventyr. Den er

⁹ Nöth: 298, Stigar: 53

¹⁰ Greimas kaller dette for det ”semio-narrative nivå”

¹¹ Se Schleifer: 87, eller modellen i kap. II

også langt mer lettfattelig enn de andre modellene til Greimas, da det er lettere å begripe narrative strukturer enn generative strukturer i en tekst. Hos Greimas poengtertes binæriteten i personforholdene i myten slik som *subjekt/objekt*, *sender/mottaker* og *hjelper/motstander*.

Den tredje modellen er det såkalte *semiotiske kvadrat* (semiotic square). Bakgrunnen for den er Greimas' røtter i strukturalismen, der han tar et minste meningsbærende uttrykk (seme) og finner de logiske språklige kombinasjonsmulighetene som dette uttrykket har. Denne ideen kalles *double articulation*, og er en uttrykksmessig kombinasjon av språklige kontraster. Et uttrykk har her tre forskjellige korrespondanser, som kalles *complementary*, *contrary*, og *contradictory*. Når man har et uttrykk S1, kan vi umiddelbart oppfatte fraværet av denne betydningen ($\neg S1$), i tillegg til en motsatt type mening (S2), som igjen innbefatter sitt eget fravær ($\neg S2$). Slik fremstår modellens oppgave som en kombinasjon av binære strukturer i en slags semantisk tredimensjonalitet.

I likhet med Greimas ser Tarasti det som sin viktigste oppgave å avdekke det estetiske objektets mening. Tarastis mål er å gjøre rede for diskursive semantiske musikalske fenomener, men dette må forankres i den dypstrukturelle prosessen. Mens man i tradisjonell humanistisk vitenskapelighet bruker diskursbegrepet i en språklig sammenheng, har Tarasti et videre syn på dette, da han i flukt med Saussures dikotomi hevder at diskursbegrepet innbefatter ikke bare det notasjonsmessige aspektet (innhold), men også "tonal realization" (uttrykk)¹²

Tarastis utgangspunkt er hele tiden det saussureske skillet mellom begrepsparene *ytre/indre*, *innhold/uttrykk*, og *immanens/manifestasjon*. Dette er grunnlaget for Tarastis grunngivelse av de narrative strukturene, og han støtter seg på Lerdahl & Jackendoff når han hevder at denne dualismen gir seg utslag i en spenning mellom de modale begrepene *being* og *doing* i den musikalske diskursen.¹³

Noe av det mest sentrale i Tarastis teorier er å redegjøre for Greimas inndeling av den språklige virkelighet i *spatiality*, ("romlighet") *temporality* ("tidsmessighet") og *actorality* ("handlingsmessighet", vanskelig å finne god overs.), og overføre dette til musikalsk analyse. Disse tre musikalske erkjennelsesmessige kategoriene ligger på det musikalske overflatenivået, og Tarastis mål er å analysere og beskrive disse, slik at disse uttrykkskategoriene kan produsere mening på det semantiske nivå.

¹² Tarasti 1994: 16

¹³ *ibid*: 28 og 41, der T. skiller de såkalte "endotaksiske" modalitetene *will*, *know* og *be* fra de "exotaksiske" modalitetene *must*, *can* og *do*.

Forholdet mellom *syntaks* (uttrykk) og *semantikk* (innhold) kan sies å være analogt med forholdet mellom *interpretasjon* (uttrykk) og *notasjon* (innhold). Derfor kan semiotisk analyse være en fruktbar metode for analyse med tanke på interpretasjon.

Suitens narrative struktur

Som nevnt er mitt prosjekt å analysere klaversuiter fra første halvdel av 1900 – tallet, og i praksis vil dette si klaversuitene til Nielsen, Ravel og Schönberg. Disse er alle skrevet innenfor en tiårsperiode, og må kunne sies å være representative for denne genren. Alle suiteene har barokksuitens form og inndeling, ulike i satsantall og oppbygging, og har ulik syntagmatisk struktur, men satsene ligger alltid langs samme syntagmatiske kjede¹⁴. Denne strukturen kan i følge Propps teorier kalles narrativ. Narrativiteten ble først og fremst utviklet av den russiske formalisten Vladimir Propp, som gjennom analyse fant ut at alle russiske folkeeventyr bygger på det samme strukturalistiske utgangspunkt. Personenes navn og status skifter, mens deres funksjon er den samme. Denne tråden ble tatt opp av Levi-Strauss som gjennom analyse bl.a av Oedipus-myten utviklet en paradigmatisk oppstilling av elementenes funksjon. For å understreke at dette også kan gjøres gjeldende for musikk gjorde han en tilsvarende analyse av Ravels Bolero. Hans teorier ble videreført av Greimas, som satte opp den nevnte modellen for mytisk kommunikasjon. Denne narrativiteten, viljen til å fortelle, er drivkraften bak den musikalske diskursen¹⁵. Gjennom bruk av de såkalte modaliteter som beskriver aktorale spenninger både på overflate- og dybdevivået, viser Tarasti at narrativiteten også har sin berettigelse som utgangspunkt for absolutt musikk. Mitt mål er å vise hvordan dette kan appliseres på klaversuiter.

Metode

Det eksisterer en hel del semiotisk teori, men ingen eksplisitt semiotisk metode.¹⁶ Derfor kan begrepet ”musikalsk analyse” i denne sammenhengen fortone seg temmelig diffust. Alle begreper og definisjoner i semiotikken hører sammen med språklige fenomener, og det er avgjørende at man godtar dette for å akseptere semiotisk teori som

¹⁴ Om begrepet syntagmatisk kjede, se Stigar: 10-11

¹⁵ Tarasti 1994: 22

¹⁶ Stigar: 10. Imidlertid må man kunne betrakte Tarastis teorier som en metode, selv om han ikke definerer sine teorier som en metode, (Se forøvrig innl. til Tarasti 1994)

grunnlag for musikalsk analyse. Mens strukturalister og poststrukturalister var opptatt av meningsproduksjon, legger Greimas og Tarasti mest vekt på meningsresepsjon. Dette fører til at Tarasti står i gjeld til hermeneutikken og fenomenologien, slik at han anser seg for å være mindre formell enn andre semiotikere i sine analyser¹⁷

Utgangspunktet for avhandlingen er således spørsmålet ”Hva betyr det som vi hører i suitene?” Mitt mål er derfor å finne og beskrive suitenes mytiske struktur. For å oppnå dette vil jeg sette fokus på meningsresepsjon, og finne og beskrive de musikalske prosesser som fører fram til den opplevde musikalske meningen. Ved hjelp av Tarastis/Greimas` modeller for beskrivelse av det musikalske materialets vei fra diskursproduksjon til meningsresepsjon, vil jeg redegjøre for suitenes syntaktiske diskursive strukturer. Gjennom analyse av hver enkelt sats vil jeg sette fokus på satsens spatiale, temporale og aktorale uttrykk. Min modell for analyse vil i hovedsak basere seg på Tarastis bok *A Theory of Musical Semiotics*. De siste årene har imidlertid Tarasti utviklet sine teorier i eksistensiell retning, og jeg tar også for meg teoriene som han presenterer i *Existential Semiotics* (2001), om enn i begrenset grad.

For å koble sammen innhold og uttrykksdelen av et musikkverk – eller notasjonen og interpretasjonen om man vil – beskriver Tarasti de aktorale spenningsforholdene i musikken ved hjelp av modale verb, slik som *can*, *will*, *must* og *know*, og disse verbene kobles som nevnt sammen med grunnmodiene *being* og *doing*.¹⁸ *Being* refererer til værens- begrepet i musikken, dvs. stillstand, stabilitet og hvile, mens *doing* representerer fremdrift, utvikling og handling, og jeg vil bruke Tarastis modell for frekvensvurdering¹⁹ av disse modalitetene i min analyse. Disse modale verbene knytter sammen musikkens subjekt og objekt, og analogt med grammatisk mening får musikken mening ved tilknytning til verbets forhold til subjekt og objekt.²⁰ På denne måten dannes semantiske isotopier, og ved hjelp av deres syntaktiske og semantiske motsetningsforhold settes disse sammen i semiotiske kvadrater, som danner semantisk mening i de ulike satsene. Disse semantiske kategoriene sammenstilles i alle suitene for dermed å redegjøre for felles isotopiske trekk i satsene med felles tittel. Eks: Har alle menuettene sammenfallende semantiske isotopier? Den semantiske betydningen til hver enkelt sats sammenstilles så i en syntagmatisk kjede for å redegjøre for suitenes narrative struktur.

Dermed gjenstår å sammenfatte de semantiske isotopiene i et mytisk handlingsforløp; det vil si, hva forteller suitene oss, hvilken handling er det de beskriver? Eller kan man

¹⁷ Tarasti: 48

¹⁸ Se modellen på s. 87 i *ibid*.

¹⁹ Tarasti 1994: 177

²⁰ *ibid*: 106ff

overhodet finne noen semantisk handling og betydning i en suite som ikke har utenommusikalske pretensjoner overhodet?

Litteratur

Som nevnt er det, så langt jeg vet, ingen som har analysert suiter ut i fra en semiotisk vinkel før. Jeg har derfor ingen tidligere studier som kan belyse mine analyser av dette musikalske materialet. Derimot er mitt teorigrunnlag godt underbygget i Tarastis bøker. Hans grundige teoretiske arbeide og praktiske analyser står som en ledestjerne for meg i mitt arbeid. Blant en hel mengde bøker må spesielt nevnes noen som har vært helt uunværlig.

Litteratur på norsk om semiotikk glimrer med sitt nesten komplette fravær. Det har derfor vært til stor hjelp å ha Petter Stigars doktoravhandling til hånds, spesielt som oppklaring til en del teoretiske utfordringer.

Som Stigar også sier: ingen kan holde på med semiotikk uten å ha Winfried Nöths *Handbook of semiotics* på en fast plass på sitt skrivebord. Dette er oppslagsbok nummer 1 om alt som har med semiotikk å gjøre – den sier litt om alt, og har en **enorm** litteraturliste!

Nevnes bør også Ronald Schleifers bok om Greimas` teorier, og selv om den er tung, er den en god innledning til Greimas` tankeverden.

I beskrivelsen av den generative prosessen fra syntaks til semantikk søker ikke denne oppgaven å være normativ. Om en interpretasjon av et kunstnerisk uttrykk skulle være normativ, ville man knapt få noen kunstnerisk frihet overhodet, verken kompositorisk eller perseptorisk. Derimot er hensikten med oppgaven å redegjøre for et annerledes syn på tilnærmelsen av klaversuitene fra 1920-tallet, som forhåpentligvis er til berikelse for den interesserte leser.

Begrepsavklaringer og definisjoner

Semiotikken inneholder et vell av begreper, og mange av disse kan knapt kalles dagligdags, selv både for musikkvitere og lingvister. En terminologisk forklaring av sentrale ord finnes i kapittel III. Flere uttrykk og begreper trenger imidlertid å bli avklart allerede i innledningen.

Semiotikk – Semiologi

I denne avhandlingen brukes konsekvent uttrykket semiotikk om fagfeltet i motsetning til semiologi, som er vanlig spesielt i fransktalende land. Forskere som Nattiez og Petter Stigar er tilhengere av dette begrepet, mens folk som Tarasti og Nöth bruker begrepet semiotikk. Begrepet semiotikk er det internasjonale offisielle navnet som ble vedtatt i 1969.

Interpretasjon

I all hovedsak er dette et begrep som handler om musikalsk gestaltning. Den svenske Nationalencyklopedin definerer interpretasjon på følgende måte:

*”de personligt kreativa kvaliteterna i framförandet av ett musikverk, varvid man underförstår en sekvens av händelser som börjar med artistens studium av musikverkets noterade förlaga och slutar med det färdiga resultatet.”*²¹

Epistemologi

På norsk sier vi gjerne erkjennelse, men dette begrepet er etter min oppfatning svakt når det gjelder å beskrive det kognitive aspektet som ligger implisitt i det. På svensk sier man gjerne *kunskapsteori*, men jeg velger å holde meg til det internasjonale epistemologi (episteme = kunnskap)

Narrativitet

Et begrep som stammer fra den russiske eventyrforskeren Vladimir Propp, som utifra en studie av russiske folkeeventyr fant at eventyrenes personer og deres status skifter, men deres funksjon forblir den samme. Funksjonen til disse personene er altså invariabel, mens den enkelte tekstens egne versjon av motivet er variabel.

Mytisk

Etymologisk sett er begrepet det motsatte av *logos*, ordet, som i tradisjonell vitenskapelig og teologisk sammenheng representerer det opplyste. Mythos (mytisk) beskriver dermed det motsatte. I denne sammenheng antar begrepet et innhold som betinges av at logos brukes til å forklare mythos, mytene blir satt under vitenskapelig vurdering. Begrepet innebærer en beskrivelse av kulturell tradering av arketyperiske handlingsforløp.

²¹ Nationalencyklopedin, bd. 9: 518

Engelsk – fransk terminologi

Grunnet semiotikkens franske historiske røtter er mye av terminologien på fransk. Imidlertid er engelsk – som i så mange andre sammenhenger – like viktig som terminologisk språk. I denne oppgaven følger jeg i hovedsak Tarastis språkbruk, slik som det franske *langue/parole* og *engagement/disengagement*, men engelske benevnelser på Greimas` modale begreper.

Forkortelser:

HH – høyre hånd

VH – venstre hånd

T - takt

24/4/5 – I Ravels suite refererer dette til side/system/takt

A-C-S = allemande – courante – sarabande

Kapittel II:

Presentasjon av tre 1900-tallssuiter og redegjørelse for suitens historiske bakgrunn

Innledning

Begrepet “suite” er i den vestlige kunstmusikktradisjon ikke noe entydig begrep. På midten av 1500-tallet ble uttrykket brukt for å beskrive en samling med danser som ble kalt *branles*. Ettersom flere typer danser etterhvert ble innlemmet i suitebegrepet, ble uttrykket også brukt i betydningen ”et følgende stykke” eller rett og slett ”rekkefølge”. Engelskmannen Thomas Mace var den første som beskrev suiten som en kompositorisk musikalsk form i 1676, og i følge han bestod en suite av et improvisert *preludium*, etterfulgt av en *allemande*, *ayre*, *courante*, *sarabande*, alle bundet sammen i en felles toneart og ”*some kind of Resemblance in their Conceits, Nature and Humour*”.²²

Mace brukte også ordet *set* synonymt med suite, og det er et begrep som har holdt seg opp til vår tid. Jazzmusikere bruker dette begrepet for å beskrive en del eller økt av en jazzkonsert. I 1750-årene ble faktisk begrepet *sonate* og *lesson* gjort synonymt med suite og *set*. Både *sonata* og *sinfonia* ble inkludert i suiter, ikke minst gjorde her påvirkningen fra den italienske *sonata da camera* seg gjeldende. Johann Rosenmüller kalte sågar en samling med suiter for *sonata da camera* (1667). Andre begrep som ble brukt om suiter var *partita*, de mest kjente er Bachs seks monumentale partitaer for klaverinstrument. Betegnelsen *Overture* ble også brukt om suiter. Bach har jo som kjent fire store orkesteroverturner, men overturenavnet brukes stort sett bare i den tysktalende del av verden. I Frankrike ble begrepet *ordre* brukt av Francois Couperin for å beskrive sine egne suiter.

Etter at suiten hadde utspilt sin rolle ved barokkens overgang til klassisismen på midten av 1700-tallet, dukket den opp som ”utdragssuiter” på 1800-tallet, men det var først på begynnelsen av 1900-tallet at flere toneangivende komponister begynte å interessere seg for å skrive instrumentalsuiter etter gammelt mønster. Denne avhandlingen skal primært ta for seg

²² Musics Monument 1676 s. 120 (Groves artikkel om suiten: 665) Denne artikkelen har vært til stor hjelp i disposisjonen og utarbeidelsen av dette kapitlet.

Nielsen, Ravel og Schönbergs klaversuiter, og i det følgende skal jeg gi en presentasjon av disse verkene som representanter for det 20. århundres suitetradisjon.

Carl Nielsens suite – ”med en baggrund av dæmonisk Stemning”

Kanskje er Carl Nielsen enda mer kjent for sin *Chaconne* enn for sin suite, men suiten op. 45 er i hvertfall hans største og mest omfattende klaververk. Han begynte arbeidet på den sommeren 1919 da han som vanlig oppholdt seg i familiens sommerstue på Damgaard på Jylland. Han fortsatte arbeidet i det nye sommerhuset som han hadde skaffet seg i Skagens Vesterby, og avsluttet arbeidet i Göteborg. Her oppholdt han seg i lange perioder i årene 1918-22, da han var Wilhelm Stenhammars assistent i Göteborgs Symfoniorkester. Suiten ble uroppført den 14. mars 1921 av Johanne Stockmarr i Odd Fellow Palæet i København og har følgende seks satser:

1. Allegro un pochettino
2. Poco moderato
3. Molto adagio e patetico
4. Allegro innocente
5. Allegretto vivo
6. Allegro non troppo ma vigoroso

Nielsen gav den først tilnavnet *Den luciferiske* som skulle henseile på Lucifer lysbringeren fra gresk mytologi. Dette ble imidlertid misforstått, da Lucifer i den kristne tankeverden er et annet navn på djevelen. Nielsen trakk derfor tilnavnet tilbake.

Suiten ble dedisert til pianisten Artur Schnabel, som imidlertid aldri tok suiten opp på sitt repertoar.²³ Den ble utgitt første gang hos Peters i 1923, men det har vært vanskelig å dokumentere utgavens autenticitet, et forhold som jeg skal komme tilbake til.

Dersom denne skal bli betraktet som en klassisk suite, er det en forutsetning at man godtar betraktelsen av de enkelte satsene som stiliserte dansesatser, selv om dette ikke

²³ Han fremførte det imidlertid for Nielsens familie og venner. (i følge et intervju med Nielsens enke referert i Mina Millers kritiske kommentar)

skriftlig er intendert fra komponistens side. Mina Milller sier følgende om dette i sin kritiske kommentar:

”Skjønt værket ikke inneholder nogen afledninger af baroksuitens danse, er det præget af rytmiske og intervalliske elementer, som væves ind i de seks satser på måder, der indebærer stærke strukturelle paralleller til den barokke form. Yderligere paralleller ligger i værkets dramatiske struktur. F.eks. præges 4. og 5. sats af en stilistisk enkelhed, som sætter dem i kontrast til værket som helhed, og som giver dem en funksjon svarende til de simple danse mellem baroksuitens sarabande og gigue, nemlig den at opspænde kompositionens dramatiske udvikling”²⁴

Selv om ikke Carl Nielsen definerer satsene som dansesatser, vil jeg tolke satsene dit hen at de innehar den funksjon som skal til for å konstituere en suite. I estetisk teori er begrepet funksjon intimt forbundet med uttrykket organisk enhet. Kant mente at begrepet funksjon er konstituerende for hvordan en organisme fremtrer. Ifølge Kant har en organisme tre kjennetegn. For det første er organismens deler bare mulige i forhold til helheten. For det andre må hver del være årsak til, og konsekvens av, de andre delenes egenskaper. For det tredje må hver del med nødvendighet tenkes som eksisterende for helhetens og de andre delenes skyld, dvs. som verktøy eller organ.²⁵

Slik kan de forskjellige satsenes funksjon skape en enhet, der alle satsene (delene) er gjensidig avhengige av hverandre for å skape helheten ”suite”.

Suiten får da denne satsmessige oppbygging: 1. allemande, 2. courante, 3. sarabande, 4. gavotte, 5. bouree, 6. finale.

Første sats *allegro un pochettino* begynner med en tostømmig enkelhet som etterhvert går over i eruptive og perkussive klangkaskader. Som suitesats kan den betraktes som en *allemande*. Satsens storform kan karakteriseres som en ABC-Coda, der det gyldne snitt – satsens ”nullpunkt” – er i overgangen mellom C og Coda. Satsens hovedrytme er 3/8, og man finner ingen tradisjonell symmetri som i klassiske suiter, men verdt å merke seg er at Codaen har det samme tematiske materialet som innledningen, og dette danner en tematisk og formmessig ramme rundt satsen.

Andre sats, som vi kaller *courante*, er kontrasterende til første sats både i taktart (2/4) og i stemning og uttrykk. Satsen går raskere enn den foregående og har et flyktig uttrykk, men preges også av klangskimmer og impresjonistiske stemninger, og satsen dør tilslutt hen av seg selv.

²⁴ Millers utg. s. 35-36

²⁵ Dahlstedt s. 44 (ref. til Kant: Kritik der urteilkraft B 290-294)

Kontrasten blir derfor stor til den bredt anlagte sarabanden i g-moll med markante dobbeltpunkteringer i fransk overturstil. Som uttrykksmessig kontrast til dette finner vi et vart og pastoralt tema med bibeholdte punkteringer, men med mollsubdominant-dominant-passasjer formet som en halvslutning. Satsen har flere frie virtuose løp som henspeiler tankene på det frie improvisatoriske momentet i de klassiske sarabandene.

Mina Miller mener som nevnt at fjerde og femte sats sin enkelhet danner en kontrast til verket som helhet, og disse kan derfor betraktes som dansepar, slik suitens historiske forløp var (pavan-galliard, passamezzo-saltarello). Hos Nielsen har vi *gavotte-bouree*. *Gavotten* er en tostemt enkel pastoral sats i 2/4, og med tonearten Fiss-dur, og *boureen* har den kontrasterende taktarten 3/8, men står i et dominant-tonika forhold til *gavotten*, noe som ytterligere forsterker deres parsammensetning. Det sentrale intervallet i denne satsen er tersen, noe som Nielsen benytter seg mye av, som eksempel kan nevnes fagottenes første innsats i 5. symfoni.

*”Ett melodisk terssprång bör betraktas som en Guds gåva, en kvart som en upplevelse, och en kvint som den högsta lycka”*²⁶

Suiten avsluttes med en stor finale, der åpningstemaet minner litt om det første temaet i Liszts h-moll sonate. Satsen er et uttrykksmessig overflødigshorm som fører tankene til både Bartok og Stravinskij. Klaverets klanglige register blir maksimalt tatt i bruk, samtidig som satsen er orkestralt anlagt. Hovedtemaets bankende karakter gjennomsyrrer hele satsen, og satsen munner ut i en passasje som kan minne om Brahms' siste Händelvariasjon.²⁷

Le tombeau de Couperin - et krigstestamente

Det er usikkert hvorvidt Carl Nielsen kjente til Ravels suite, denne ble skrevet noen år tidligere enn Nielsens suite. Felles for dem er at de begge mer eller mindre er et resultat av den allmenne samfunnsmessige resignasjonen etter første verdenskrig, som også kan spores på kunstens område. Hos Nielsen kommer dette klart til uttrykk i andre sats av 5. symfoni, som ble til på samme tid som suiten, mens Ravels suite ble til i årene 1914-17. Like før første verdenskrig brøt ut, mistet Ravel sin mor som han var sterkt knyttet til. Han begynte da på en suite som var inspirert av 1700-tallets franske cembalomusikk, og tilskrev den som en hyllest

²⁶ Carl Nielsen: 45. Sitatet er hentet fra Carl Nielsens lille musikkestetiske pamflett ”Levende musik”

²⁷ Det vil si Variasjon nr. 25 fra Brahms op. 24

til den store franske mester Francois Couperin.²⁸ Med unntak av Forlane-satsen pretenderer ikke suiten å være en pastisje over Couperins musikk. Kanskje er Couperins navn valgt som et svar til Debussys *Hommage a Rameau* – Couperins samtidige kollega – som ble skrevet noen år tidligere. Tittelen *tombeau* – grav, kan i denne sammenhengen ha en dobbel betydning; Begrepet kan henseile på det memoriale og sørgmodige som også gjenspeiles i verkets arkaiske uttrykk til forskjell fra begrepet *monument*, som har en langt mer panegyrisk betydning. Litterært var *tombeaux* diktsamlinger til minne om en fremstående person som var død. Dette uttrykket ble adoptert av musikere, som navn på en enkeltsats som kunne bli skrevet for forskjellige instrumenter, vanligvis lutt, cembalo eller fiolin. Det finnes imidlertid bare to eksempler på *tombeaux* for cembalo, den ene av dem er skrevet av Louis Couperin for å minnes luttenisten Blancrochers død²⁹ Abbate³⁰ forteller at de kunne bli tilegnet støttespillere eller slektninger, men oftest ble den tilegnet til en død lærer eller mester ”*whose style could be evoked in an act of `commemorative mimesis`*”

Suiten inneholder følgende satser:

1. Prelude (Vif)
2. Fugue (Allegro moderato)
3. Forlane (Allegretto)
4. Rigaudon (Assez vif)
5. Menuet (Allegro moderato)
6. Toccata (Vif)

Store deler av suiten ble komponert i 1914 før utbruddet av første verdenskrig, og ble gjort ferdig etter Ravel hadde blitt sendt hjem fra krigen. Hver av satsene ble derfor tilegnet Ravels venner som hadde falt i kamper. Toccataen ble f.eks. tilegnet kapteinen Joseph de Marliave, som var mannen til den kjente pianisten Marguerite Long, som fikk æren av å uroppføre suiten i april 1919.

Fire av de seks satsene ble orkestrert i 1917, *prelude*, *forlane*, *menuet* og *rigaudon*. Orkestersatsen er tynt for å beholde klarheten i den musikalske stilen (2 horn, trompet, harpe

²⁸ Orenstein hevder at suiten ikke er en hyllest til Couperin spesielt, men snarere en hyllest til fransk 1700-tallsmusikk generelt

²⁹ Sillbiger et al.

³⁰ Abbate: 189-90

og strykere). Verdt å merke seg er at rigaudonen er satt inn på toccataens plass, ”*which brings the suite to a spirited conclusion*”³¹

Ravels suite begynner med et *prelude* med et pentatont klangskimmer i hurtig tempo, som gir en illusjon av barokkens hurtige og flyktige musikalske stil. Satsen er i AAB-form, der raske sekstendelstrioler, som hele tiden er relatert til åpningsmotivet, er det bærende element. Satsens hovedtoneart er e-moll, og den avsluttes med en stigende karakteristisk klangkaskade over hele registret før vi får en tvetydig tremolo i diskanten.

Den klanglige spenningen som dette frembringer, oppløses i starten av *fugen*, som også går i e-moll. Dette er en innadvent og melankolsk trestemt fuge, basert på det samme motivet som i preludiet. Når den siste e-akkorden uten ters klinger ut, sitter man igjen med en opplevelse av et parforhold mellom disse to satsene, slik som *preludium og fuge* fungerte i barokken.

Tredje sats er en *forlane*, en italiensk dans (forlana) som er en 1900-talls vri på en forlane av Francois Couperin. Det rytmiske 6/8 motivets forankring i en fast danserytme utfordres av den ekspressiviteten som ligger i den moderne bearbeidelsen av temaet. Formmessig sett ligner satsen faktisk på en wienerklassisk rondo³², der de kontrasterende delene kan betraktes som innskutte musetter³³. Slik får satsen en affinitet til et uttrykksfullt to-manualig cembalospill, der den noe maskinmessige musetten kan forestilles spilt på den andre manualen.

Neste sats er *rigaudon*, en dans i 2/4 takt og hovedtoneart C-dur. Satsen er holdt i ABA - form, der B-delen er varianttonearten c-moll, med tempobetegnelsen *moins vif*. Disse forhold er forøvrig identiske med Griegs *rigaudon* fra Holberg-suite, med den forskjell at Holbergsuiten har tonearten G-dur. Satsens rytmiske pregnans og virtuositet overskygger det beskjedne melodiske aspektet, og det notasjonsmessiges krav til håndkryssinger kan også relateres til barokktidens ”clavecinistiske”virtuoseri.

Kanskje er *menuetten* den vakreste av satsene i suiten. Dens bløte søtladenhet, kombinert med en galant stil og djerv harmonisk disposisjon, bidrar til dens tiltalende karakter.³⁴ På samme måte som i forlanan ligger melodien nært opp til en *tombeau* av Couperin, og her er også B-delen titulert *musette*. *Musetten* har et melankolsk tema som etter hvert parallellføres med det søte hovedtemaet. På samme måte som preludiet avsluttes også

³¹ Orenstein: 187

³² Little & Jenne: 191

³³ Abbate, kap. 5

³⁴ Orenstein ser klare likheter med 2. sats i sonatinen når det gjelderstruktur, modalitet og klassisk balanserte fraser. Han understreker også at sammenligningen viser veien fra ”*youthful skill to mature mastery*” (s. 186)

denne satsen med en trille i avslutningsakkorden, som gestisk sett er en parallell til barokktidens utbredte bruk av triller, men som i mer moderne musikalsk drakt får et heller diffust preg.

Det er ikke utenkelig at det var Ravel som inspirerte Nielsen til å ha en stor finale til slutt i suiten. Ravels suite avsluttes med en *toccata*, og i likhet med Nielsens finale preges også denne av gjentatt ”hamring” av grunntonen. Ravels *toccata* er svært virtuos, og setter store krav til den pianistiske utførelse, ikke minst i bruk av fingerrepetisjon. Tematisk er den nær beskeltet med fugen, men har en helt annen kraft og flyktighet enn fugens innadvendthet.

Spenningen beveger seg gradvis ved hjelp av passasjer som ”*which momentarily recall Liszt rather than Couperin*”³⁵ opp mot den triumferende avslutning i E-dur. Lytteren sitter gjerne igjen med en følelse av en pianistisk velproporsjonert sats, men med klare referanser til fransk cembalomusikk. Til tross for sin barokke inspirasjon hører verket hjemme i 1900-tallets musikalske verden. Verket var et av Ravels første i neoklassisk stil, en stil som foruten han selv skulle komme til å benytte også skulle bli en ledestjerne for neste generasjon franske komponister.³⁶

De fleste komponister som på begynnelsen av 1900-tallet skrev suiter, er blant dem som har fått betegnelsen ”neoklassiske” komponister, for det å ta frem gamle former for å gi dem et nytt uttrykk er jo nettopp neoklasikkens varemerke. Slik var det imidlertid ikke for Arnold Schönberg som gikk en langt dristigere vei for å forene historie og samtid.

Schönbergs suite – et janushode?

Det antitonale³⁷ system som Arnold Schönberg lanserte i 1923, som har fått betegnelsen *dodekafoni*, kan ved første øyekast oppfattes som den musikalske introduksjonen til modernitetens paradigme³⁸. Imidlertid oppstod dodekafonien primært som en konsekvens av Schönbergs eget formproblem. Denne stilen skulle medvirke til at formkonsepsjonene kunne anta langt mer moderate størrelser. Slik skilte han stil og form på den måten at stilen ble ikledd et modernistisk uttrykk, men formen kunne få klassiske dimensjoner. Det var i denne sammenheng at Schönberg skrev sin suite op. 25.

Suiten har følgende satser:

³⁵ *ibid*: 187

³⁶ Dette vil i praksis si den gruppen av komponister som gikk under navnet ”Les Six”

³⁷ Schönberg brukte selv uttrykket ”pantonalitet”, men det oftere forekommende ”atonalitet” har et semantisk innhold som skulle tilsi en tilstand uten toner, derfor bruker jeg begrepet ”antitonalitet”, som er tonalitetsnegasjon, men ikke dens fornektelse

³⁸ Adorno var i dette henseende Schönbergs lidenskapelige forsvarer.

1. Präludium: Rasch
2. Gavotte: Etwas langsam, nicht hastig
Musette: Rascher, Gavotte (da capo)
3. Intermezzo
4. Minuett: Moderato – Trio
5. Gigue: Rasch

Ved første øyekast skulle det ikke være noen tvil om dette sykliske verkets karakter som tilnærmet ”klassisk” suite, spesielt med tanke på fransk suitetradisjon, der man gjerne fraviker den klassiske *allemande – courante – sarabande*- oppbyggingen. Dette er et verk som fra begynnelse til slutt har en påtakelig spenning mellom presentasjonen av de gamle dansesatsene og det strenge dodekafone harmoniske uttrykket. Schönberg balanserer hele tiden på en knivsegg, der han kommuniserer både med historien og med lytteren samtidig. På den ene siden spør han oss i alle satsene – kanskje med unntak av preludiet : kjenner dere igjen dansen til tross for det tolvtonebaserte uttrykket? Men på den annen side er hans pliktfølelse overfor en konsekvent gjennomføring av den dodekafone stilen så stor at det dansante i satsene ikke alltid kommer til sin rett. Men dette kunstneriske janusproblem kan derfor virke besnærende på lytteren, fordi Schönberg så klart viser at man kan frigjøre stil og form. En gavotte må ikke nødvendigvis være en barokkpastisj for at vi skal kunne oppfatte den som en gavotte. Den kan like gjerne være i tolvtonestil. Slik kommuniserer Schönberg med historien, slik at det modernistiske uttrykket får en direkte forbindelse og samtidig en affinitet til eldre tider. *Gavotten, musetten og menuetten* står slik i forhold til det barokke, og *intermezzo*en kan relateres til Brahms.

Suiten begynner med et *präludium* basert på en tolvtonerekke, et hurtig stykke som preges av komplementære rytmer og utstrakt registerbruk. Denne blir etterfulgt av en *gavotte* som for det meste går i to halve, slik at man får en langsom puls, men med en fast rytme for å etablere en gavotteimpuls. Vi ser også visse harmoniske sekvenser preget av ”seufzereffekter”, noe som bidrar til å fremme gjenkjennelige affekter.

Gavottens midtdel er en *musette*, som er holdt enda strengere, der man har et gjentatt rytmisk motiv lett-lett- tung. *Musetten* ligger hele tiden høyt i registret, noe som kan sees i sammenheng med dens historiske forankring som en slags ”lirekassestil”. Etter denne livlige *musetten* kommer gavotten en gang til.

Suitens midtsats er et *intermezzo*, og det kan tolkes i ordets rette betydning, nemlig som et mellomspill. Satsen gir ikke inntrykk av å være en barokklignende sats, man får derimot følelsen av at det er en hyllest til Brahms. *Intermezzoet* preges av en slags klassisk ”spilfigur”, et akkompagnerende motiv som leder satsen fra begynnelse til slutt.

Etter dette kommer en *menuett*, i formen AAB-trio-AB, altså en klassisk menuettform. Man merker seg spesielt det lille punkterte motivet som går igjen i nesten annenhver takt. Suiten avsluttes med en nærmest euforisk *gigue*, full av liv og virtuositet. Kaskadene både av klang og av tilnærmede slag mot klaveret minner kanskje om *toccataen* i Ravels suite, men i stil ligner det betydelig mer på Hindemith eller Bartok.

Gjennom hele suiten merker man seg de gjentatte rubati og tempoforandringer som ofte bidrar til å gjøre satsene klanglig klare, men fraseringsmessige utydelige. Denne tvetydigheten gjennomsyrrer som nevnt tidligere denne suitens eksistens, men det gjør den samtidig mer spennende.

Med denne suiten har vi tilsynelatende kommet så langt vekk fra suitens historiske opprinnelse som vi kan komme. Imidlertid har Schönberg beholdt den gamle suiteformen, og slik opererer han med en hybrid virkelighet, der stilen peker framover mot serialismen, og formen henspiller på den historiske tradisjon som suiten oppstod i.

Disse tre suitene oppstod alle i en brytningstid mellom modernismens gjennombrudd, der man ville gi avkall på alt nedarvet kulturelt tankegods, og en gryende historisitet, der man ville ta frem historiske idealer på deres egen samtids premisser. Som eksempel kan nevnes at på samme tid som suitene ble skrevet, forfattet legen Andre Breton det modernistiske manifest, der man ville brenne alle historiske bygninger og erstatte dem med nye, og på den annen side gjorde danskene Thomas Laub og Knud Jeppesen viktig forskning for å bringe renessansens stilidealer levende for sin samtid.

Siden suiten oppstod, både som begrep og stilistisk form, i en svunnen fortid, kan det være på sin plass å redegjøre for denne tradisjonen, for slik å sette de moderne neoklassiske suitene inn i sin historiske sammenheng. På denne måten kan historien kaste lys over suitenes stilistiske form og uttrykk, slik at vi kan få en større forståelse for suitene i mellomkrigstiden.

Renessansedans

I flukt med menneskets gryende antroposentrisitet i den italienske tidligrenessansen, der menneskets kunstneriske uttrykk ble verdsatt som et automomt produkt, ble instrumentale

akkompagnement til dans nedtegnet. De første bevarte kilder daterer seg fra henholdsvis tidlig og sent på 1300-tallet i Italia og Frankrike, kalt *estampier*. Helt fra de tidligste tider har disse dansene blitt parret sammen i kontrasterende danser, det vil si at dansene er ulike i uttrykk, meter og rytme. I Tyskland fikk man begrepene *Tanz* og *Nachtanz*. Den første ble danset med lave eller glidende steg, og den andre med høye og løftede steg. Slik kjenner vi det også fra vår egen dansetradisjon. I nordiske middelalderballader opererte man gjerne med et rolig vers og et kontrasterende fyrrig refreng.

I England ble disse referert til som *pavan* og *galliard*, og i Italia og Frankrike ble de kalt *bassadanza* – *saltarello*. *Bassadanza*, eller *basse dance* som var det franske navnet ble delt i to, *basse danse majeure* og *basse danse mineure*, som også ble kalt *ballo*, noe som begrepet ballett er utledet av. Etterhvert ble også en tredje dans lagt til de to kontrasterende, og i Italia ble alle disse tre basert på det samme tematiske materialet, der man brukte kjente teknikker som *cantusfirmus-variasjon* (variation on a ground), parodi og parafrase.

Som nevnt var det i 1557 at begrepet suite dukket opp første gang som *suyttes de bransles* i Estienne du Tertre's *Septieme livre de dancieries*. Arbeau (1588) gjorde det imidlertid klart at det var musikerne selv som ved å spille etterfølgende branles formet dem til suiter. Slik oppstod suiten, ikke som en kompositorisk form, men som en utøvende praksis. Det var heller ikke snakk om noen musikalsk enhet bortsett fra toneartslikheten. Den vesentligste delen av dansesammensetninger var imidlertid gjennom hele 1500-tallet pardanser, enten en *pavan* eller *passamezzo* og den andre enten en *galliard* eller en *saltarello*.

De to første tiårene av 1600-tallet før trettiårskrigen brøt ut, ble en voldsom kreativitet i europeisk instrumentalmusikk utløst. I England virket komponister som William Byrd, Johan Bull og Orlando Gibbons, alle storprodusenter av instrumentalmusikk. Pianisten Glenn Gould mente forøvrig at Orlando Gibbons var musikkhistoriens største komponist. Kontaktene var tette mellom England og Tyskland, ikke minst på det kongelige plan, og dette førte til at engelske komponister raskt fikk publisert sine verk i Tyskland. Frankrike eksporterte luttinister og dansere, og Italia ble kjent med den spanske gitaren. Dette påvirket suitene slik at suitenes sammensetning bar preg av danser fra forskjellige europeiske hjørner.

I Italia var galliarden uten den foregående pavanen den mest populære dansen på begynnelsen av 1600-tallet, og dansene ble ikke bare gestaltet av solo lutt, men også av flerstemt sang (Brunelli 1616). Det ble også gjerne lagt til en fransk *gavotte*, og en spansk *canario*.

Et høydepunkt i utgivelsen av danse- og dansemusikk må kunne sies å være Michael Praetorius antologi "Terpsichore". Denne samlingen framstår som mer fransk enn tysk, siden Praetorius

sier i forordet at han hadde fått mer enn 400 dansemelodier av Antoine Emeraud, dansemesteren til hertugen av Brunswick, og at Praetorius selv hadde harmonisert disse dansene. Nesten halvparten av samlingen består av balletter og branlesuiter, og suitene er ofte gjengitt i forskjellige tonearter, og noen har Praetorius transponert fra D til C for at utøverene kunne synes at tonearten D ville være ”*sehr schwehr und gar zu frembd*”!

Suiten som syklisk enhet

Fram til ca 1600 forekom suitenes organisering i dansepar, men nå la man til en tredje dans, og dermed utkrystalliserte suiten seg som en syklisk enhet. Det vil si en suite der *allemande*, *courante* og *gigue* er representert (A-C-S) Man skulle tro at siden *pavanen* og *galliarden* opptrer som en enhet, burde også *allemanden* og *couranten* ha det samme forhold. Begge har jo henholdsvis dobbelt og trippelt meter, og hos mange komponister (f.eks. Bach) har de tematisk slektskap. Imidlertid opptrer A og C bare i selskap av sarabanden, som først ble introdusert rundt 1595. Den første publikasjonen der A-C-S inngår er *Tablature de mandore de la composition du Sieur Chancy*, som ble utgitt i Paris i 1629. Denne samlingen inneholder seks preklassiske suiter og en suite med *branler*. Suitene starter med en *recherche*, et preludium uten meter, etterfulgt av *allemande*, to eller tre *couranter*, *sarabander*, og noen har en avsluttende sats som heter *volte*.

Allemanden er som navnet sier, en tysk dans. Den ble først danset som pardans i prosesjon, først en langsom del, og så en hoppende etterdans. På 1700-tallet ble det vanlig at *allemande* betegnet at man holdt hverandre i hendene, og utførte ulike vendinger under armene.

Couranten var den hyppigst forekommende dansen i fransk 1700 – tallsmusikk, både for lutt og cembalo. Vi tenker gjerne på *couranten* som en rask dans, men faktum er at den er den langsamste dansen av de som har trippelt meter. Den ble beskrevet som seriøs og alvorlig (Dupont, Masson Walther), nobel og stor (P. Rameau, Compan), håpefull (Mattheson), majestetisk (Quantz) og alvorlig (Türk). Pierre Rameau hevder at Ludvig XIV danset denne

dansen bedre enn noen annen i hans hoff, og at han ville at hans person skulle identifiseres med couranten.³⁹

Sarabanden har faktisk sine røtter i Latin- Amerika, men ble brakt til europeiske hoff av spanjolene, og ble i Italia tidlig på 1600-tallet beskrevet som en fargerik, forførende og eksotisk dans. Det betonte punkterte andre slaget i den vanlige ¾-dels takten angir sarabandens stilfulle egenart. Johann Matheson sa om sarabanden at den ”*has no other emotion to express but ambition*”, mens James Talbot uttalte (1690) : *Sarabande a soft passionate Movement... apt to move the Passions and to disturb the tranquillity of the Mind*⁴⁰

Fram til 1620- årene er alle kjente kilder med suiter hovedsakelig for lutt. Den første kjente kilden med A-C-S for klaverinstrument er sansynligvis fra Rostock i 1626, men her kan ikke allemandene, courantene og sarabandene bli sammenstilt i grupper. Dette var den typiske tyske suiteformen, for i Frankrike var det først med Louis Marchand rundt 1700 at suitene ble kjedet fast sammen som en kompositorisk enhet, slik som i Tyskland . Ingen kilder kan bevise at det fantes A-C-S suiter for klaverinstrument i Frankrike før 1650, disse oppstod i Frankrike som orkestersoniter som ble spredt både til Tyskland og også faktisk til Sverige.

I Italia ble suiteutviklingen primært holdt i hevd av den kammermusikalske *sonata da camera* i flukt med utviklingen av barokkorkesteret og det større formatet *concerto grosso*. Det var bare gitaristene som hadde interesse for A-C-S formen, slike som Bartolotti og Francisco Corbetta, den siste har forøvrig Rolf Lislevand tørket støv av her på berget.⁴¹

Tyske suiter

Det var imidlertid i Tyskland at man hadde den fasteste sammenstillingen av suiter, og jeg kan låne Mathesons ord om dette: ”*Die allemande (geht...) vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gigue her, welche Folge der Melodien man mit einen Namen `Suite`nennet*”⁴² Det var vanlig med suiter for et instrumentalensemble, og da spesielt fire til seksstemmige instrumentalensembler. I perioden 1640-1700 kjenner vi til ca. 550 suiter, hvorav halvparten er utstyrt med en *gigue*. Viktige komponister i denne tiden inkluderer Hausmann, Franck, Peuerl og Samuel Scheit.

Rundt 1650 gjorde *giguen* sitt inntog, og sannsynligvis ble den innlemmet i fransk luttmusikk i 1640-årene av luttinister som hadde besøkt eller arbeidet i England, og den

³⁹ Little & Jenne: 115

⁴⁰ ibid: 94-95

⁴¹ Jeg tenker da spesielt på Lislevands utmerkede plate ”Alfabeto”

⁴² Der vollkommene Capellmeister Hbg. 1739: 232, sit i Little & Jenne

spredte seg raskt over hele Europa. Giguen har mange navn, slik som *Giga, jig, jigg* og *gigue*. Dansen blir vanligvis beskrevet som livlig og glad, og opptrer oftest i 6/8, eller 6/4. Matheson opererer med fire typer gigner: den vanlige (engelske) *loure*, (som ofte blir regnet som en egen dans) *canarios* (ligner på giguren, men med enklere struktur og tekstur) og den italienske *gigue*, som Matheson hevder at ikke er beregnet for dans, men for ”*fiddling*”.⁴³

I England ble det trykt en samling med klassiske suiter med gigner i 1655, men det ser ut til at de ikke hadde noen naturlig plass i suitene, siden noen av gigurene ble plassert i suiteene av utgiveren. På samme tid ble suiter for klaverinstrument vanlig i England, både med og uten gigner, men det ser ut til at det var A-C-S, og ikke A-C-S-G som ble startpunktet for den engelske suiten.

Man kommer ikke utenom suitens liv og levnet rundt 1650 uten å nevne mesteren Johann Jacob Froberger, en av den tyske barokkens største mestre. Han ga ut en samling suiter i Wien i 1649, fem A-C-S, og en A-C-S-G. Froberger var i sine suiter klart påvirket av fransk luttmusikk. Imidlertid bærer hans suiter preg av å ha en tysk uniformitet og enhet, og deres kompleksitet og ekspressivitet overgår hans franske kolleger.

Froberger mente at giguren ikke burde avslutte en suite, men plasseres som nummer to, etter allemanden. Dette reagerte Mattias Weckmann på ”*NB... Und so Setzt er Nun fast alle seine Sachen in Solcher Ordnung.NB*”. Dette ble ikke godtatt av Frobergers utgivere, og suiteene ble utgitt A-C-S-G, både i førsteutgaven og av Guido Adler 200 år senere. David Fuller kommenterer dette slik:

”*Such revisions of the music of a great composer by editors in two different ages are striking proof of the stubborn hold of the classical suite on musical thinking. They serve also as a warning always to review with scepticism the arrangement of suites in sources known to have been prepared outside the control of the composer.*”⁴⁴

Et problem i tyske suiteutgivelser er at de ikke har blitt datert.⁴⁵ De aller fleste av klaversuiteene som vi kjenner til fra Tyskland i andre halvdel av 1600-tallet er enten av Froberger eller av Weckmann. Tidligere trodde man at Pachelbel hadde skrevet flere suiter, men disse er nå for anonyme å betrakte, likedan viser to av Buxtehudes suiter seg å være franske, skrevet av Lebegue. En utgivelse som må nevnes som er datert, er Kuhnaus *Neue Clavier-Übung, 14 Partiten*, som utkom i 1689 og 1692. Denne samlingen må i form og stil ha påvirket Bach sterkt. Alle suitene begynner med et preludium eller en annen introduksjon,

⁴³ Little & Jenne: 157

⁴⁴ Groves: 674

⁴⁵ Dette gjelder suiter av Kerll, Buxtehude, Reincken og Böhm

og noen av dem har en annen dans i stedet for giguen. Alt i alt kjenner vi til ca. 50 suiter fra andre halvpart av 1600-tallet som kan dateres, og vi antar at Bach kjente de fleste av disse.

Mot slutten av 1600-tallet økte satsantallet ved at man la til ekstra danser, først etter couranten, siden etter sarabanden, slik som *bouree*, *gavotte*, *menuett*, *passepied* og *loure*. Dette opptrådte først på tysk område faktisk allerede i den tidligere nevnte "Terpsichore" av Praetorius, men først nå får de sin posisjon innenfor den lukkede sykliske suitens ramme.

Franske suiter

Mens tysk suitetradisjon antok en fast struktur, var den franske løsere. Som tidligere nevnt, var en fransk suite gjerne tradisjonelt betraktet som en antologi over danser som ble til en suite i utøverens hender, i hvertfall helt til Francois Couperins første suiteutgivelse i 1713.⁴⁶

Man startet gjerne med et preludium uten taktart, som kanskje var improvisert, deretter en allemande, et par-tre couranter og en sarabande. Det som strukturelt sett skilte den franske cembal-suite fra den tyske, var avslutningssatsene. I stedet for å avslutte suitene med en gigue, valgte de franske komponistene 3-4 danser der man kunne finne *gavotte*, *menuet*, *gigue*, etterfulgt av *bouree*, *canario*, eller *chaconne*. Gavotter og menuetter opptrådte ofte i to deler der den andre delen kontrasterte til den første, gjerne i en annen toneart. Interessant er det også at rekkefølgen i avslutningssatsene ser ut til å ha vært tilfeldig. Denne løse strukturen i den franske suite ser ut til å ha opprørt tyske forskere som Reimann og Spitta: "*The true idea of concluding with a gigue is either misunderstood or ignored*"⁴⁷

I Frankrike ble dette imidlertid den gjeldende norm for disposisjonen av suitene, som kunne vokse langt ut over de tyske bredder: I 1689 publiserte D`Anglebert fire suiter, der han også transkriberte andre komponisters musikk. Den andre suiten er den lengste, og består av følgende satser: *prelude-A-2C-C* (av Lully)-*double-S-S* (Lully, Dieu des enfants fra La naissance de Venus-*G-G* (Lully)-*galliard-passacaille-menuet* (Lully, La jeune Iris fra Trois pour le coucher de roi)-2 *gavotter* på tradisjonelle melodier-*Lullys ouverture* til *La maascarade-Lullys Les sordines* fra *Armide-Lullys Les songes agreables* fra *Atys-Lullys Eentree de Apollon* fra *Le triomphe de l`amour-Menuet de Pontou* og til slutt *Lullys passacaille* fra *Armide!*

⁴⁶ Et unntak fra den løsere franske skrivemåten må nevnes, og det er C. Dieupart som var bosatt i England. Sannsynligvis hadde han en stor påvirkningskraft på J.S. Bach (Cappelens muslex V: 214)

⁴⁷ Spitta: JSB II s. 86 sit. i Groves artikkel

Det var som kjent vanlig å låne musikk fra andre til eget bruk i barokken, og dette ble også gjort i suitene. Spesielt var musikken til Jean Baptiste Lully populær. Han skrev nesten ingen suiter selv, men andre komponister tilbad Lully i nesten like stor grad som hans overhode Ludvig XIV forlangte at almuen skulle tilbe ham. I 1713 ble det utgitt en samling på 66 suiter som bærer følgende tittel: ”*Suite des symphonies et trio de M.de Lully... pour les petits concerts qui se font les soirs devant sa majeste*”

Den såkalte ikke-klassiske suite fant aldri noen fast form i barokken. Ikke-klassiske suiter var ofte suiter bestående av ballettmusikk, der rekkefølgen til satsene ofte var tilfeldig. Som eksempel kan nevnes Schmelzer som var ansvarlig for ballettmusikken til den italienske operaen i Wien, og som var kjent for hesteballetten. (!) Han startet ofte sine suiter med en *intrada* og sluttet med en *retirada*, men dansenes rekkefølge i mellom disse var tilfeldig.

Men en og samme komponist kunne også skrive suiter i flere ulike stiler; i to samlinger utgitt av Heinrich Ignaz Franz von Biber i 1680 finner vi både en klassisk suite: *A-C-S-Gavotte-G* og en Wiensk ballett: *Intrada-Balletto-Trezza-Gigue Gavotte –G-Retirada*.

På slutten av 1600-tallet hadde det bygd seg opp en strid i Frankrike om hvilken stil som skulle anses for å være den beste, den franske elegante og rikt ornamenterte, eller den italienske livlige og livsbejaende stilen. Det ble Francois Couperins livsoppgave å forsøke å forene disse to idealene, og i suitene, som Couperin kaller *ordres*, kombinerer han den italienske sonata da chiesa med fransk tradisjonell suitestil. Som nevnt ble hans første bok med *ordres* publisert i 1713, og få av disse suitene er suiter i klassisk forstand. Her blandes gjerne konvensjonelle danser med personlige og uttrykksfulle karakterstykker. Den tyske forskeren Reimann skulle i 1940 forsøke å gi en analyse av ”ordrene” som suiter, men måtte gi opp dette prosjektet da han ikke lyktes med å finne noen logisk struktur i dem.

Fra 1730 gikk det nedover med den franske suiten, og den siste suiten ble publisert så sent som i 1772 av Dufour, hvis formavn er ukjent. Stilistisk ligger disse suitene 50 år bak sin tid, og noe av det særmerkede ved disse er at en av sarabandene er i total mangel av en metrisk puls.

Händel er vel som suitekomponist mest kjent for *Music for the Royal Fireworks* og *Water Music*, men det finnes 22 suiter for klaverinstrument som med sikkerhet kan tilskrives Händel. I moderne tid er det vel spesielt Glenn Goulds innspillinger på cembalo av noen av disse suitene som har bidratt til å øke deres anseelse. Händel var ikke så opptatt av suiten som form, men heller av dens muligheter til tematisk uniformitet. Han gav ut en samling med suiter i 1720, men disse er med unntak av nr. 3 i d-moll bare en samling av tidligere komponerte stykker.

Johann Sebastian Bach – suitens mester

Det er likevel ingen som kan måle seg med Johann Sebastian Bach når det gjelder suiter. Vi kjenner ca. 45 suiter fra hans hånd, og de mange av dem tilhører hans mest kjente verker. De mest klassiske, sett fra et formmessig synspunkt, er cellosuitene. De ble alle til i løpet av Bachs år som hoffkapellmester i Köthen, 1717-23. De fire første ble skrevet for en vanlig cello, i den femte må den øverste strengen stemmes en tone ned, og nr. 6 ble skrevet for en 5-strengt cello. De har alle denne formen: *Prelude-A-C-S-X-G*, der X er et par med *menuetter* i de første to, et par med *bourreer* i de neste to, og et par med *gavotter* i de to siste. De ”nest mest” klassiske er de 6 engelske suitene har også formkjemaet *A-C-S-X-G*. Her har den første suiten en andre *courante* med to ”doubles”, nr. 2, 3, og 6 har doubles i *sarabandene*. Åpningstaktene i *A*, *C*, *S* og *G* i den femte suiten karakteriseres alle av et skalamotiv.

De franske suitene har et mer divergerende preg. De mangler alle preludium, og har et varierende antall satser mellom *sarabanden* og *giguen* – en i nr. 1 og fire i nr. 6. Det finnes flere forklaringer på hvorfor noen suiter kalles franske og noen kalles engelske, og den mest tydelige formindikasjonen på dette er som nevnt at mens alle engelske suiter starter med et preludium, gjør ingen av de franske det. Dette til tross for at vi har sett at det var svært vanlig i Frankrike å starte suiter med et preludium. Forkel mente at de engelske suitene ble skrevet til en engelskmann, uten at vi har noe bevis for dette, og i Johann Christian Bachs utgave stod det på toppen av den første suiten ”*fait pour les anglois*” (på fransk, sic!)

Klimakset hos Bachs klaversuiter ble nådd med de seks partitaene. De viser klaverets klanglige og uttrykksfulle potensiale mer enn noen av de andre suitene. Den klagende åpningen av c-moll-partitaen overgås bare av den enorme chacconnen i d-moll-partitaen for fiolin, som er en av tre partitaer for fiolin.

Det som gjør Bachs suiter så unike, er hans evne til å bygge hver suite opp som en større struktur, der hver suite har sitt eget indre liv, slik at hver suite fremstår som en organisk helhet. I tillegg setter han utøveren på tekniske prøvelser, slik som å fremheve mellom- og understemmer, i tillegg til de didaktiske hensikter ved å lage øvelser integrert i musikken.

I tilknytning til Bach må også de fire orkestersuitene nevnes, men Bach betraktet ikke disse som eksplisitte suiter,⁴⁸ men som løse sammensatte stykker beregnet på underholdning.

I tillegg til Bach må det også nevnes noen andre tyske suitekomponister på begynnelsen av 1700- tallet. Telemann, en av musikkhistoriens mest produktive komponister, skrev ca. 1000 orkestersuiter, bare ca. 135 kjenner vi i dag, og nevnes må også Christoph Graupner som skrev 87 orkestersuiter og 57 partitaer for klaver.

”Tornerose sov i hundre år”

I flukt med opplysningstidens krav til fornuft, logikk og symmetri forsvant den barokke stilens noe overdådige uttrykksmåte, og former som *oratorium*, *passjon*, *suite*, og *concerto grosso* ble erstattet med *symfoni*, *sonate* og *konsert* (i tre satser). Det kan nevnes at i Wien ble suiten først erstattet med underholdningsmusikk som *divertimento*, *serenade* og *kassasjon* – former som bl. a. Mozart var en sterk eksponent for.

Det neste hundreåret skulle bli betydelig magrere for suitens vedkommende enn det foregående. Fra å være en av de viktigste barokke former, ble suiten trukket ut i bakgrunnen, og til dels gitt en annen definisjon. Mozarts klaversuite må her i forbifarten nevnes. I 1782 skrev han en suite for klaver, KV 399 – som består av et preludium og fuge, som går rett over i en allemande. Verket ble en torso, og har blitt lite fremført.

På 1800-tallet utviklet det seg imidlertid en annen suiteform, som også har sitt utspring i dansemusikk om enn på en annen måte enn den klassiske suite: Den såkalte utdragssuite ble betegnelsen på en kortversjon først og fremst av ballett og operamusikk, her kan nevnes Tsjajkovskijs *Nøtterknekkersuite*, Bizets *L`arlesienne*- suite, og av nyere dato kan fremheves Stravinskis *Pulcinella*-suite.

Suitens ide om enhet og sammenheng fikk innflytelse på romantikkens kammermusikalske former. Den poetiske ide, som var utgangspunktet for mange av de klassiske suitene, fikk her sin manifestasjon gjennom en overgripende poetisk ”rød tråd” gjennom flere sangsykluser, og dette gjelder særlig Robert Schumann. Som eksempel kan nevnes *Frauenliebe und Leben* og *Dichterliebe*. Schumann fremmet også denne ideen gjennom mange av klaververkene, som er friere sammensatt enn den tradisjonelle sonaten, men der hvert av de selvstendige karakterstykkene går inn i en større enhet. Dette gjelder verk som *Kreisleriana*, *Carnaval* og *Kinderszenen*.

⁴⁸ I tysktalende land kalles disse for “ouverturer”

Etterhvert ble de tradisjonelle klassisk-romantiske uttrykksformene kanskje litt for tradisjonsbetyngende for enkelte, og i tråd med 1800-tallets siste decenniers gryende historiske interesse, fornyet den klassiske suiten sin aktualitet. Saint-Saens skrev i 1866 en suite for cello og piano, men mest kjent for oss her hjemme er jo Griegs Holberg- suite fra 1884.⁴⁹

Den gode fes oppvåkningskyss

I Bergen skulle man i 1884 feire Ludvig Holbergs 200-års jubileum, og Grieg fikk i oppdrag å skrive et verk i den anledning. Hva var vel bedre enn å bruke en musikalsk form fra Holbergs tid, og skrive en barokkpastisj ispedd Griegs eget umiskjennelige nasjonalromantiske tonespråk? *Fra Holbergs tid – Suite i gammel stil op. 40* var den komplette tittel på verket, og inspirert av fransk suitetradisjon starter den med et virtuost *preludium*, etterfulgt av en poetisk *sarabande*, så en galant *gavotte*, deretter en romantisk og uttrykksfull *air*, og suiten avsluttes med en brilliant *rigaudon*. Alle satsene er holdt i G-dur, med unntak av *air*, som er gitt varianttonearten g-moll. Suiten ble tilegnet tidens fremste norske kvinnelige pianist, Erika Lie-Nissen, men Grieg selv stod for uroppføringen i desember 1884. Senere orkestrerte han dem for strykeorkester, en versjon som fikk sin uroppførelse i mars året etter.

Den fornyede interesse for å komponere suite ga seg også uttrykk hos flere ledende komponister, og i tillegg til Nielsen, Ravel og Schönberg, kan nevnes Strauss, Hindemith, Bartok, Debussy, og Respighi. Flere av disse hadde en særlig interesse i å knytte sitt komposisjonsvirke opp til gamle mestre og gamle former: Hva hadde vel Hindemith vært uten Bachs komponistgjerning, og likedan samles mye italiensk kulturhistorie i Ottorino Respighis virke.

I forhold til former som sonate og symfoni, har suiten et relativt likartet og konvensjonelt formpreg. Derfor er suiten et velegnet objekt i forhold til musikalsk analyse. Denne avhandlingen skal forsøke å gi en semiotisk analyse av de nevnte 1900 – tallssuitene, men før jeg kan presentere denne analysen, skal det neste kapitlet ta for seg semiotisk teori og metode.

⁴⁹ Det må også nevnes at Grieg skrev to Peer Gynt-suites, og at han orkestrerte sine Lyriske stykker op. 54 (med unntak av Scherzoen) og ga den tittelen Lyrisk Suite

Kapittel III: Semiotisk teori og historie

Innledning

Helt siden *logos* erstattet *mythos* som den grunnleggende menneskelige anskuelsesform har vi vært opptatt av å finne meningsfulle forklaringer på verdens ulike fenomener. Innen cartesiansk filosofi er sågar ideen om menneskets kognitive evner i forhold til verdens eksistens det grunnleggende paradigme. Musikken som et uttrykk for og manifestasjon av menneskelige ideer, er således et grunnleggende erkjennelsesmedium hvis eksistens korresponderer med den menneskelige tankens natur. Spørsmålet om meningsdannelse i musikken står i denne sammenhengen som et aksiom for menneskelig erkjennelse overhodet.

Meningsdannelser i musikk hører tradisjonelt til innenfor feltet musikkestetikk, og har blitt behandlet av filosofer og musikere helt siden musikken ble forfremmet fra *quadrivium* til *trivium*, som en del av de sju *artes liberales*, og dette har således ført til en rekke undersøkelser om musikkens forhold til språk. Mens man i romantikken gjerne hevdet at musikken begynner der ordene slutter, at musikken representerer det uutsigelige¹, har man i de siste tiår vært opptatt av spørsmålet om direkte språklige korrespondanser i musikken, slik som man ser i strukturalistisk teori. En moteretning i de siste tiår, sælig i fransktalende land, har vært å applisere semiotisk teori på spørsmålet om meningsdannelse i musikk. Semiotikk kommer fra det greske ordet *semeion*, som betyr tegn, og handler om teorier om tegn og hvordan mening oppstår av dette. En av semiotikkens grunnleggere, sveitseren Ferdinand de Saussure, kalte semiotikken for en "*science that studies the life of signs within society*"²

Som kjent mente Platon at ideene eksisterer uavhengig av den sansbare verden. Den sansbare verdens epistemologiske status var omstridt på 1600- og 1700- tallet, og Kant løste striden mellom rasjonalistene og empiristene ved å slå fast at det er grenser for den menneskelige sanseevne. Nykantianeren Cassirer vil ved hjelp av symbolet bygge bro mellom den sansemessige og intelligible verden: "*I hele den spekulative æstetik(...) optræder symbolbegrepet og symbolproblemet precis på det punkt, hvor det drejer sig om at bestemme forholdet mellom fænomen og ide. Det skønne må nødvendigvis og i følge sit vesen være*

¹ Lippman: 203ff

² Nöth: 65

symbol, fordi det selv er spaltet, alltid og overalt er dobbelt.”³ Slik blir symbolet ikke noen oversettelse av vår tanke, men tankens organ.⁴ Det er det samme forholdet som Augustin er inne på når han skal forklare hva et tegn er: *Signum est enim res, praeter speciam quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire* (Eit teikn er ein ting som av seg sjølv let noko anna kome i tankane utanom det synberre som ter seg for sansane)⁵

Den finske musikkforskeren og semiotikeren Eero Tarasti åpner sin bok *A theory of Musical Semiotics* med å slå fast følgende ”*An implicit starting point for the study of all cultural phenomena is the fact that we live quite literally surrounded by various signs and significations*”.⁶ Slik ser vi at tegnet har en naturlig plass ikke bare som et epistemologisk problem, men også som en kulturell faktor. Dette kan imidlertid lett lede til at tegnet glir inn i en symbolsk helhet slik at tegnets distinktive natur blir svekket, i dette tilfellet det musikalske tegnet, noe man kan få inntrykk av hos Nattiez:

*“Musical symbolism is polysemic, because when we listen to music, the meanings it takes on, the emotions that it evokes, are multiple, varied and confused... Given the looseness of the associations between music and what it evokes, we can no longer say with certainty what constitutes the expressive, the natural, the conventional, the analogical, the arbitrary association.”*⁷

Om tegnet

Det er et problematisk forhold mellom tegnbegrepet og det tegnet skal beskrive. Opp gjennom historien har man operert med henholdsvis en tegnmessig dikotomi og en trikotomi. I flukt med menneskets trang til polarisering av sansbare fenomener for å gi objekter en begripelig karakter, er binæriteten et språklig uttrykksmiddel som har sitt opphav i den aristoteliske taksonomi. Som en konsekvens av dette opererte skolastikerne med begrepet *aliquid pro aliquo* (noe står for noe annet). Dette kan oversettes med henholdsvis tegninnehold og mening. Dette utløser et epistemologisk problem; dersom man skal kombinere tegninnehold

³ Stigar

⁴ Se Eco: 135

⁵ Stigar: 315

⁶ Tarasti 1994: 3

⁷ Nattiez: 37

og mening må denne transcendentale prosessen foregå i et tredje medium, og det er den menneskelige sansevne. Augustins definisjon av tegnet er således uttrykk for en trikotomi;

1. eit teikn,
2. noko anna
3. kome i tankane.⁸

Hvorvidt interpreten av tegnet skal regnes som en del av denne prosessen har vært et stadig tilbakevendende tema helt siden Platons tid. Subjektets status i forhold til det sansbare objektet har siden Kant blitt stadig viktigere, og hermeneutikkens fremvokst på 1800-tallet er en vitenskapelig konsekvens av tegnets epistemologiske ontologi.

John Locke, som kanskje er mest kjent for sin liberalistiske politiske filosofi, mente at all menneskelig erkjennelse kan føres tilbake til "enkle ideer". Han postulerte nærmest et kompromiss mellom disse to synspunkter lenge før semiotikkens fremvekst som en vitenskapelig disiplin. Locke hevdet at det er to typer tegn; enten er ideer tegn for ting, eller så kan ord være tegn på ideer. Det første postulatet korresponderer med den filosofiske realistiske tradisjon som har forsvart den tegnmessige trikotomien, mens det andre ligner mer på dikotomiske strukturer som har sine røtter i nominalismen.

*"Words (...) stand for nothing but the ideas in the mind of him that uses them (...) That then words are the marks of are the ideas of the speaker"*⁹

Siden ideer er tegn og ord er tegn for ideer, tolket Locke ord som tegn for tegn, eller metategn. Imidlertid er ikke Lockes anliggende å si noe om tegnets referensielle muligheter *per se*, men snarere å kartlegge forholdet mellom vår bevissthet, ideene inni oss og tingene utenfor oss.

Om det er vanskelig å definere tegn, er det om mulig enda vanskeligere å gjøre rede for meningsbegrepet.¹⁰ Meningen i et utsagn har iblant blitt identifisert med det som termen betegner eller refererer til. En annen tanke har vært at meningen til et uttrykk i stedet må identifiseres med de mentale ideer eller forestillinger som er forbundet med uttrykket.¹¹ Begge disse standpunkter ble avvist av Gottlob Frege, moderne meningsteoris far. Frege mente at meningen hos et uttrykk må være noe annet enn det som uttrykket refererer til, men det må likevel være noe objektivt hvis kommunikasjon skal være mulig, og kan derfor ikke bestå av de subjektive forestillinger som er forbundet med uttrykket. Her ser vi forøvrig et slektsskap

⁸ Nöth: 85

⁹ Locke 1690 sit. i Nöth: 85

¹⁰ *ibid*: 83

¹¹ Denne tanke er fenomenologiens utgangspunkt, subjektets opplevelse står i sentrum i forhold til objektets natur

med Gadamer, nemlig kravet om objektivitet som konstituerende for den likeverdige samtale som skal føre til felles forståelse. I lingvistikken har det blitt en betegnelse på kombinasjonen av *sense* (tegninnhold) og *reference* (det tegnet refererer til), og i denne dikotomien peker Frege på at de to uttrykkene ”morning star” og ”evening star” har den samme referensen, siden begge refererer til den samme planeten (Venus). Men disse uttrykkene er ikke synonyme siden de betegner to ulike tider på døgnet.¹²

Imidlertid har teoriene om å inkludere referenten (interpreten) møtt motstand i modernistisk lingvistisk teori. Den tegnmessige trikotomien har fått flere filosofiske, fenomenologiske og hermeneutiske implikasjoner (Peirce, Husserl), mens dikotomien ligger nærmere til hånds for lingvistiske, logiske og strukturelle sammenhenger (Saussure, Jakobson, Greimas).¹³ Dette dikotomiske synssett korresponderer med tegnets natur på den måten at tegn satt i system krever et slags parallelt system for å kunne bli forstått. Den danske lingvisten Louis Hjelmslev formulerte dette slik:

*”A priori it would seem to be a generally valid thesis that for every **process** there is a corresponding **system**, by which the process can be analysed and described by means of a limited number of premises”¹⁴*

Saussure – semiotikkens lingvistiske grunnlegger

Dette postulatet har blitt et aksiom for den strukturalistiske metode, hvis grunnlegger var den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure. (1857 – 1913). Han forfattet faktisk ikke sitt hovedverk selv – det ble gjort av hans studenter, som brukte notater fra en forelesningsserie som grunnlag for utgivelsen. Dette ble utgitt posthumt i 1916 under tittelen *”Cours de linguistique generale”*.

Helt siden Kant hadde man oppfattet subjektet som direkte konstituerende for den opplevde virkelighet. Med modernismens inntog i europeisk åndsliv skjedde et paradigmeskifte. Wittgenstein mente at all den tid vi må bruke språket for å si noe om verden, må språket være direkte konstituerende for vår virkelighet. Slik åpner hans *Filosofiske undersøkelser*:

”Det forekommer meg at ...ordene gir oss et bestemt bilde av menneskespråkets vesen, nemlig dette: Ordene i språket benevner gjenstander – setningene er forbindelser av slike

¹² Nöth: 93

¹³ Culler: 15

¹⁴ ibid: 7

benevnelser. – I dette bildet av språket finner vi opprinnelsen til den ide at hvert ord har en betydning. Betydningen er tilordnet ordet. Det er den gjenstanden som ordet står for.”¹⁵

Mens Wittgenstein mente at ordet betegner gjenstander, hevdet Saussure at ordet (tegnet) refererte til ideer. Slik sett viser ikke ord til objekter, men til konsepter. Dette minner om en språklig nominalisme som kan føres tilbake til universaliestriden på 1100 – tallet, der man diskuterte hvorvidt man kunne ha navn på ting som ikke var objekter.

Saussure mener at alle begreper har en motsetning, og han setter dem opp i motsetningspar. Det kan være *svart/hvitt, fort/langsomt*, og hans mer lingvistiske uttrykk *signifiant/signifie, paradigme/syntagme*, og *langue/parole*. *Signifiant/signifie* viser til henholdsvis uttrykks- og innholdssiden av tegnet. Uttrykket er sansbart, men innholdet er begrepslig. Disse to sidene av tegnet refererer til hverandre, men står ikke i et kausalt forhold. Det er også viktig å poengtere at innholdssiden av tegnet ikke viser tegnet som et objekt, men som et konsept.

De to begrepene *syntagme* og *paradigme* beskriver språkets to dimensjoner: det horisontale og det vertikale. Et syntagme er en språklig struktur, der elementene er ordnet langs en tidsakse, mens de ord som kan byttes ut med hverandre langs denne syntagmatiske aksene kalles et paradigme. *Hans går til legen* er et syntagme, der man kan bytte ut ordet *Hans* med *Per* eller *Karl*, og likevel ha den samme syntagmatiske strukturen.

Begrepene *langue* og *parole* viser til språkets to primære aspekter: Språket som indre system, og språket som et sett med konkrete ytringer. *Langue* er språkets syntaktiske og grammatikalske struktur, mens *parole* er språkets ytre dimensjon, slik det fremstår for oss som en manifestasjon i tekst og tale. Grunnen til at Saussure skiller mellom dette, er at han mener at det er bare språkssystemet som vi kan ha vitenskapelig kunnskap om. Slik kan man komme fram til det vesentligste ved språket: ”Gjennom å skille *langue* fra *parole* skiller man samtidig 1. det som er sosialt og felleseie fra det individuelle; 2. det som er vesentlig fra det som er uvesentlig og mer eller mindre tilfeldig”¹⁶

Det samme skille gjelder for *signifiant* og *signifie*. *Signifiant* er de lydene som vi bruker når vi snakker eller de ord vi bruker når vi skriver. Men uttrykket er ikke selve den fysiske lyden, det er ”lydbilleder”¹⁷ som vi danner oss i hodet når vi hører eller snakker et språk. Dette uttrykket (*signifiant*) refererer til meningsinnholdet (*signifie*). Dette er ikke konkrete objekter, men det mentale begrepet eller ideen som blir manifestert ved uttrykket. I

¹⁵ Wittgenstein: 35

¹⁶ Saussure CLG: 30 sit. i Schaanning: 87

¹⁷ *ibid.*

kraft av det faktum at de refererer til hverandre er de arbitrære, slik at det er ingenting ved innholdet som henger sammen med uttrykket – og vice versa. Uttrykket *hage* heter f.eks på svensk *trädgård* og på engelsk *garden*. At et og samme meningsinnhold har fått så ulikartede uttrykk er derfor bare et utslag av konvensjoner.

Om det er slik at alle tegn er arbitrære – hvordan skal man da være definere tegn og mening overhodet? Saussures svar på dette er at begreper får sitt meningsinnhold ikke i kraft av seg selv, men ved hjelp av et sett med distinksjoner overfor andre tegn. Ordet *hund* har et meningsinnhold som kontrasterer med ordet *katt*. Den meningen som vi legger i ordet hund (på innholdssiden) blir da til ved at begrepet hund skiller seg fra begrepet katt. Slik er det også på uttrykkssiden: Ordet *hund* både klinger og skrives annerledes enn ordet *hand* eller *hind*.

Det er vanskelig å både verifisere eller falsifisere Saussures postulater om det arbitrære konseptuelle forholdet mellom *signifiant* og *signifie*. En av de som på sett og vis fornyet Saussures tankeverden var den danske lingvisten Louis Hjelmslev, hvis tanker skulle få stor betydning for forskere som A.J. Greimas og Roland Barthes. Mens Saussure mener at **både** uttrykk og innhold er mentale størrelser, hevder Hjelmslev at **verken** uttrykk eller innhold er mentale størrelser. Alt må erkjennes gjennom formen, den er verken materiell eller mental, den er rett og slett form, og substansen (innholdet) kan bare erkjennes gjennom formen. Hjelmslev kombinerer således uttrykk og innhold med form og substans¹⁸:

	Udtryk	Indhold
Form	<i>Udtryksform</i>	<i>Indholdsform</i>
Substans	<i>Udtrykssubstans</i>	<i>Indholdssubstans</i>

Mens vi kjenner teorier om forholdet mellom form og substans fra Aristoteles og Thomas av Aquinas, kombinerer Hjelmslev dette epistemologiske utgangspunktet med Saussures lingvistikk, da han byttet ut *signifiant* med *uttrykksplan* og *signifie* med *innholdsplan*.

Peirce – semiotikkens filosofiske grunnlegger

Mens Saussures lingvistikk utgjorde et markant språkvitenskapelig paradigmeskifte, forbinder Peirces semiotikk seg med en lang historisk tradisjon for å reflektere over tegnenes

¹⁸ Jørgensen: 33

natur som kan føres helt tilbake til antikken. Herfra går det en linje over middelalderens skolastikk (*aliquid pro aliquo*) og videre til den moderne logikk som ble grunnlagt på skolastikken. Denne logikken tok den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce (1839-1914) et kritisk oppgjør med da han utviklet en relasjonslogikk som er nesten identisk med det vi i dag kaller semiotikk. Mens Saussures teorier i sitt utgangspunkt har språklige ytringer som sin ytterste teoretiske grense, har Peirces teorier ingen språklige begrensninger, da de ser alle sansbare objekter som tegn. Saussures teorier sier bare noe om språklige konsepter og deres innbyrdes forhold, vi får ikke vite noe om det språklige tegnets forhold til det objekt det skal beskrive, noe som er et av Peirces hovedanliggender.

Peirce var lite påaktet i sin samtid, men blir i dag regnet som USAs største filosof. I tillegg til alle sine semiotiske undersøkelser, blir han regnet som grunnleggeren av pragmatismen. Gjennomsyret av en hegeliansk tankegang, hevdet Peirce at all tenking er en streven etter å befri seg fra den irritasjon som preger en tvilstilstand gjennom å oppnå en tilstand av tro eller overbevisning. Forholdet mellom tro og tvil gjennomgår en dialektisk prosess, der troen blir fulgt av tvil på det samme argument eller påstand som ledet til troen. Denne prosess, som Peirce kaller *inquiry*, har et sluttmaal som er felles for alle mennesker som undersøker et visst problem. Den tro som man til slutt oppnår, og ikke kan føre til ny tvil, er sann, og det som oppfattes i denne troen er virkelig.

Ifølge Peirces pragmatiske maksim er en påstands mening det samme som dets praktiske konsekvenser. Derfor kan to tilsynelatende uforenlige påstander ha samme mening, og derfor er mange filosofiske problemer skinnproblemer. Slik ser Peirce et objekt som noe som får sin sannhetsgehalt i møte med tolkeren av objektet. Det vesentligste er altså ikke objektet i seg selv, men hvilket forhold det er mellom objektet og betrakteren.

Peirce har et nærmest pansemiotisk syn på tilværelsen. Alt som kan oppfattes av den menneskelige persepsjonsevne, er å betrakte som tegn, "*the fact that every thought is a sign, taken in conjunction with the fact that life is a train of thought, proves that man is a sign*"¹⁹Slik ser Peirce på semiotikken som den ultimate, universelle vitenskap.

Mens Aristoteles hevdet at det finnes ti ontologiske kategorier, og Kant tolv, postulerte Peirce at det bare eksisterer tre; *Firstness*, *secondness*, og *thirdness*. Definisjonen på disse kategoriene er betinget av hva de refererer til. *Firstness* er den væremåte der man ser tingene som de er, uten at det refererer til noe annet. Eksempler på dette er umiddelbarhet, frihet og uavhengighet. Som Peirce sier selv: *Firstness means unanalyzes, instantaneous,*

¹⁹ Nöth: 41 (P: 5.314)

immediate feeling, direct `suchness` dependent om nothing else beyond itself for its comprehension..."²⁰ Når man opplever *secondness* erfarer man et objekt utfra det faktum at det refererer til noe annet,²¹ en erfaring finner sted der man skiller mellom en hendelse og reaksjon, stimuli og respons, og forandring og manglende vilje til forandring. Det innebærer også forhold som virkelighet, handling, og erfaring i tid og rom. Mens *firstness* innebærer de umiddelbare forutsetningene for vår erkjennelse overhodet, viser *secondness* til denne virkelighetens manifestasjoner i tid og rom. Tarasti sammenligner dette med Heideggers begrep *Dasein*, et begrep som beskriver menneskets overfladiske være.²² *Thirdness* er kategorien som er orientert mot fremtiden, noe som skal hjelpe oss å forutsi det fremtidige. Det vil si logisk tenkning, refleksjon, lov og orden, og er det motsatte av tilfeldighet og kaos. *Thirdness* innebærer også forhold som kontinuitet, kommunikasjon, og tegn. For å oppleve *thirdness* må dette referere til to andre epistemologiske kategorier, og da er vi på full fart inn i fenomenologien.

Selv om Peirce har dype røtter i tysk 1800-talls idealisme, er det fristende å betrakte han som en fenomenolog,²³ spesielt om man ser hans epistemologiske kategorier i lys av Augustin. Augustins teori om tidsekstensjonene kan virke som en naturlig påvirkningskraft for Peirce. Augustin snakker om "det utspente nu" som består av "det forgangnes nærvær" (*firstness*), "det nærværendes nærvær" (*secondness*) og "det fremtidige nærvær" (*thirdness*).²⁴

Innenfor denne trikotomien finnes det igjen trikotomier, og den viktigste er innenfor *thirdness*-kategorien, der det finnes tre kategorier av tegn; *representamen*, *sign object* og *interpretant*. *Representamen* er Peirces term for det perseptuelle objektet som virker som et tegn. Det er dette som Saussure vil kalle *signifie*, altså uttrykksdelen av tegnet. Han beskrev det som "*a vehicle conveying into the mind something from without*"²⁵

Peirces andre tegnkategori er *object*. *Object* er det som *representamen* refererer til, omtrent det samme som vi forbinder med det konvensjonelle uttrykket objekt. Den tredje tegnkategorien er *interpretant*. Dette er Peirces definisjon på tegnets mening. Som nevnt tidligere hadde Peirce slått fast at konseptet mening er pragmatisk av natur. Derfor mente han at *interpretanten* er "*something created in the Mind of the Interpreter*"²⁶ Slik kan mening og sannhet oppfattes forskjellig fra person til person, og vi ser likheten med Chomskys tanker om

²⁰ Tarasti 2002: 85

²¹ den senere tid har det blitt populært å referere til "den Andre", et uttrykk som vi finner hos bl.a Emanuel Levinas, og Hans Skjervheim, i en fenomenologisk rettet kritikk av objektivismen

²² Tarasti 2002: 79

²³ Sundberg: 101

²⁴ *ibid.*

²⁵ Nöth: 42

²⁶ Nöth: 43 (P. 8.179)

individual competence og *performance*, at det ikke er lokalisert i en sosial sammenheng, men at slike epistemologiske problemer må løses på et individualistisk plan. Denne ultrarasjonalistiske tankegangen har forøvrig dype røtter i cartesiansk filosofi.

Peirce kompliserer det hele med å si at tegnets mening kan også i seg selv være et tegn – og da kan den samme prosessen *representamen*, *sign object* og *interpretant* fortsette i det uendelige. Denne prosessen kaller Peirce for *semiosis*, et begrep som beskriver den moderne ideen om at "*thinking always proceeds in the form of a dialogue – a dialogue between different phases of the ego – so that, being dialogical, it is essentially composed of signs*"²⁷ Eller som Tarasti sier det : "...*what is essential is not the inner organisation of the sign, but its functioning as a part of the semiosphere, a continuum of signs.*"²⁸

Det ble nevnt innledningsvis at Peirce regnes for å være grunnleggeren av pragmatismen. Pragmatismen hevder at det er bruken som betinger betydningen og ikke omvendt. Dette er da også målet for den prosess som han kaller *inquiry*, at et objekts betydning antar det innhold som brukeren legger i det. Basert på persepsjon av empiriske data, er løsningen på et problem ofte et resultat av kvalifiserte antagelser. Denne antagelsen, i slekt med intuisjonen, kaller Peirce for *abduksjon*, og likestilte den med de mer vanlige vitenskapelige metodene *induksjon* og *deduksjon*. Den abduktive grunnform har følgende struktur:

1. Et overraskende faktum O iakttages
2. Hvis hypotesen H betraktes som sann, så vil O være selvfølgelig
3. Ergo er det grunn til å tro at H er sann.²⁹

Endelig kombinerer Peirce de tre epistemologiske kategorier med trikotomien om tegnets status i forhold til det objektet den refererer til. Interessant for denne presentasjonen er særlig den andre trikotomien som omhandler tegnets relasjon til objektet. Et tegn kan både ha et *ikonisk*, et *indeksikalsk* og et *symbolsk* forhold til objektet. Et *ikon* er et tegn som er en fotografisk avbildning av det den skal beskrive. F. eks, er ild en ikonisk framstilling av brann. Det eksisterer et ytre, umiddelbart gjenkjennelig forhold mellom disse to begrepene. Et *indeks* er et tegn som har et indre forhold mellom seg og det den skal beskrive. Begrepet røyk har et indeksikalsk forhold til brann, siden det er et indre årsaksforhold mellom begrepene. Røyken

²⁷ Nöth: 43 (P.4.6)

²⁸ Tarasti 1994: xix

²⁹ Jørgensen: 46, som bruker Ingemund Gullvågs eksempel

er konsekvensen av årsaken brann. Til slutt er *symbolet* et tegn uten et årsaksforhold til objektet, men det gir oss assosiasjoner til det objektet som det er et symbol på. F. eks. er en branntomt (uten røyk eller ild) et symbol på brann, fordi det får oss til å assosiere et utbrent hus med brann.

Et annet eksempel på forskjellen mellom *ikon*, *indeks*, og *symbol* kan være de ulike kirkesamfunns oppfattelse av nattverdens forhold til Kristi legeme og blod. Katolikkene oppfatter brød og vin ved hjelp av transsubstansiasjonslæren å ha et *ikonisk* forhold til Kristi legeme og blod. Lutheranerne oppfatter at det er et *indeksikalsk* forhold mellom Kristi legeme og blod og brødet, mens de reformerte kirkene mener at dette forholdet er *symbolsk*.³⁰

Point, line and plane – strukturalisme og arketyper

Noe av det besnærende med tegnet som sådant er dets enkelhet i form og uttrykk. Det er nettopp ved å sette sammen disse tegnene at man kan konstruere eller dekonstruere mening. Innen estetisk vitenskap har det tradisjonelt vært meningsfullt å betone både ytre og indre forhold som forener i stedet for det som skiller, slik som å stille spørsmålet: Hva har malerkunsten og arkitekturen til felles med musikken? En som ga seg i kast med disse problemstillingene var maleren Vasillij Kandinskij. Han ville konstruere en skapende metode som kunne appliseres på all kunst. Det første problemet han støtte på, var det som er utgangspunktet til alle strukturalister, nemlig søken etter de minste meningsbærende strukturer, som man kunne gjennom en slags *ars combinatoria* komme frem til mer kompliserte tekster og deres iboende mening. Kandinskij mente at det var tre slike arketyper som framtrer både i arkitektur, dans og musikk: punktet, linjen, og flaten (plane).³¹

I denne sammenheng kan man også trekke frem Roman Jakobsons tese om at det fundamentale i all kunst er parallellismen. Han definerer parallellisme som gjentakelse av de samme elementene i forskjellige sammenhenger. En parallellisme kan være en ren sammenlikning, en utvidet sammenlikning (allegori), eller en metafor, redusert til en sammenlikning redusert til ett ledd.

Saussure og Peirce er de to store grunnleggerne av semiotikken, der de hver for seg (og uten å vite om hverandre) utviklet hvert sitt system angående tegnets natur. Imidlertid er ikke målet i denne sammenhengen å gi en redegjørelse for likheter og ulikheter hos disse

³⁰ Det er viktig å understreke at forskjellen særlig mellom katolsk og luthersk nattverdsteologi er betydelig mer avansert, dette er bare en forenkling, se f.eks Fjeld 33-37

³¹ Tarasti 1996: innl.

herrer, men snarere å redegjøre for den prosessen som Peirce kalte *semiosis*, nemlig å forsøke å avdekke tegnets meninginnhold. Den viktigste vitenskapelige retningen som tok for seg prosessen fra tegn til mening, var strukturalismen.

Strukturalismen ble det dominerende intellektuelle paradigmet i Frankrike i 60-årene, men ikke lenge etter at den hadde erstattet eksistensialismen som intellektuell moteretning ble den erklært for død, og erstattet med den såkalte poststrukturalismen.

Strukturalismens vitenskaplige utgangspunkt var å undersøke de teorier og metoder som utgår fra det faktum at enkeltelementer ikke kan analyseres isolert, ettersom de er bestemt av bredere regelmessigheter og mønstre. Først når de bestemmende strukturene - relasjonene mellom elementene - blir blottlagt, kan de enkelte fenomenene forstås. Strukturalismens primære interesseområde er altså å undersøke relasjonene mellom fenomenene istedenfor fenomenenes natur i seg selv. Saussures binære distinksjon mellom *langue* og *parole* var utgangspunktet for utviklingen av strukturalismen. Ifølge strukturalismen finnes det, bak hver kulturs kompliserte historie og organisering, visse relativt sett uforanderlige minste elementer, og det er disse man vil ha kunnskap om. Som nevnt definerte Saussure tegnet som "*study of signs within society*".

Det kan ofte være vanskelig å markere et klart skille mellom strukturalisme og semiotikk. Semiotikken - i hvertfall i saussureansk forstand³² - kan ikke eksistere uten et strukturalistisk utgangspunkt. Som vi senere skal se, er strukturalismen nært forbundet med generative teorier, selv om de har helt ulike vitenskapelige idealer.

Mens strukturalismens fremste mål som sagt er å undersøke relasjonene mellom enkeltelementer, har semiotikken til oppgave å undersøke disse elementenes bakenforliggende mening. Det ble nevnt i innledningskapitlet at for å forenkle dette kan man kanskje si at strukturalismens oppgave er å belyse elementenes funksjon, mens semiotikken skal undersøke elementenes mening. Skal man få kunnskap om moderne semiotisk teori, kan det være fruktbart å ta utgangspunkt i den strukturelle lingvistikken.

I store deler av 1800- og 1900- tallet var begrepet *lingvistik* synonymt med det vi i dag kaller den historiske lingvistikken. Dens oppgave var å påvise ord og uttrykks historiske og sosiale forankring, noe som minner om det vi kaller *etymologi*. Saussure satte et klart skille mellom denne lingvistiske retning som han kalte *diakron*, og dennes motsetning som han kalte *synkron*, og hevdet at dette også er et interessant forskningsobjekt. Innen den historiske språkvitenskapen studerte man som regel isolerte lyder eller ords utvikling gjennom tidene i

³² Å kalle Saussure for en strukturalist er imidlertid å trekke det hele for langt. Saussure nevner faktisk ikke ordet "struktur" i det hele tatt

ulike språk – eller språkgrupper. På det strukturlingvistiske område studerer man et språks lydsystem, grammatiske- og semantiske system og ordforråd avhengig av hvordan de utvikles, og strukturlingvistene hevder at det er disse systemene som språkbrukerene baserer seg på når de kommuniserer.

Den strukturelle betraktningmåten var spesielt framgangsrik innen lydlæren, og ledet til utviklingen av en spesiell gren som kalles *fonologi*. Innen fonologien er det grunnleggende elementet fonemet, og for fonologien er oppgaven å sette opp språkets minste menings skillende enheter. Innen den strukturelle morfologien, som spesielt ble utviklet i USA antok man at en minste meningsbærende enhet som ble kalt *morfem*, ble kombinert med ulike ordformer, noe som i sin tur kombineres til syntaktiske strukturer, (fraser og setninger). Dette har dannet grunnlaget for ulike generative systemer, som særlig har hatt gjennomslagskraft i USA, slik som Schenkers teori om musikalsk analyse, og Lerdahl/Jackendoff sin bok *A Generative theory of Tonal Music*. (1985).

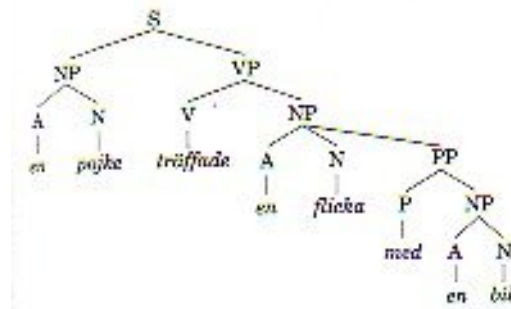
Generative teorier vil si teorier om strukturer som går fra enkle primære arketypiske elementer på det indre plan til det mer komplekse på det ytre plan. Spesielt i USA har denne tankegangen fått fotfeste; da først og fremst gjennom lingvisten og psykologen Noam Chomsky,

Chomsky og det generative prinsipp

I 1957 ga Chomsky ut en bok som het *Syntactic Structures*. Her definerer han et språk som en rekke grammatiske setninger med avgrenset lengde og med et begrenset antall symboler. I følge hans oppfatning er både menneskelige språk og kunstige språk, slik som programmeringsspråk, likeverdige språk og kan være gjenstand for samme type analyse. Vi skal se et eksempel på dette:

NE bind 7 s. 385 fig2

Steg		Regel
0	S =>	(1)
1	NP VP =>	(2)
2	NP V NP =>	(5)
3	NP V A N PP =>	(6)
4	NP V A N P NP =>	(4)
5	NP V A N P A N =>	(9)
6	NP V A N P A bil =>	(8)
7	NP V A N P en bil =>	(10)
8	NP V A N med en bil =>	(9)
9	NP V A flicka med en bil =>	(8)
10	NP V en flicka med en bil =>	(7)
11	NP traffade en flicka med en bil =>	(4)
12	A N traffade en flicka med en bil =>	(9)
13	A pojke traffade en flicka med en bil =>	(8)
14	en pojke traffade en flicka med en bil	



S = setning, NP = nominalfrase, VP = verbalfrase, PP = preposisjonsfrase, A = artikkel, N = substantiv, V = verb og P = preposisjon. Vi ser her at etterhvert som setningen lineært avdekker sin meningsstruktur ord for ord, skjer det samtidig en grammatisk fraktal transformasjon fra overflaten til dybden av setningens frasestruktur. På samme måte som i Schenker- analyse der man finner Urlinie - strukturer på ethvert nivå, finner vi her de samme grammatiske strukturene på alle nivåer.

Mens Saussure så distinksjonen mellom langue og parole som et sosialt betinget fenomen, skiller Chomsky mellom *individual competence and individual performance*.³³ I motsetning til Piaget, som mente at kunnskap er noe barn lærer seg nærmest fra ingenting, mener Chomsky at barn har i seg kunnskapsstrukturer som er et allment menneskelig fenomen, slik at de kan generere ny kunnskap. Ifølge Chomsky kan et menneskes språklige kompetanse beskrives ved hjelp av generativ grammatikk. Han mener at et menneskes språklige *kompetanse* ligger til grunn for dets språklige ”*performance*”, dvs. dets bruk av språket i tale og skrift. Dermed forutsetter Chomsky at det er en kausal sammenheng mellom *competence* (langue) og *performance* (parole).³⁴

³³ Schleifer: 83

³⁴ Culler: 9

Chomskys teorier innebar et paradigmeskifte i forhold til den tidligere strukturelle lingvistikken, da disse skiller seg kraftig vitenskapsteoretisk i oppfattelsen av lingvistikkens mål og metoder. Vitenskapsteoretisk sett kjennetegnes generativ grammatikk av mentalisme, rasjonalisme og deduktiv metode, mens strukturell lingvistikk preges av behaviorisme, empirisme og induktiv metode. I følge generativ grammatikk er lingvistikkens mål å konstruere teorier om menneskelig språklige evner, da denne betraktes som medfødt og spesifikk for arten menneske. Strukturell lingvistikk har derimot som mål å utvikle metoder for beskrivelse og analyse av enkelte språk. Generativ grammatikk tillater at dens språklige data skaffes til veie så vel gjennom å ta hensyn til den egne språkfølelse som gjennom observasjon, mens strukturell lingvistikk bare tillater observasjon av språklig praksis.

Imidlertid er tegnbegrepets status relativt svak i generativ lingvistikk så vel som i amerikansk lingvistikk generelt³⁵. Stigar hevder at dette kan føre til at generativitetens våpendragere har tatt sterke forbehold i forhold til analogier mellom musikalske og språklige uttrykk.³⁶

Lerdahl & Jackendoff forkaster derfor en umiddelbar sammenligning mellom språk og musikk: *”One should not approach music with any preconceptions that the substance of music theory will look at all like linguistic theory. For example, whatever music may `mean` it is in no sense comparable to linguistic meaning, there are no musical phenomena comparable to sense and reference in language,...”*³⁷

Stigar avdramatiserer imidlertid denne uttalelsen ved å minne om at alle som vil beskjeftige seg med musikalsk semiotikk må ha sans for det musikalske ved språket, og det språklige ved musikken. Forholdet mellom språk og musikk var noe som hadde terminologisk fellesskap allerede i det antikke Hellas³⁸. I middelalderen kjenner vi til musikkens kunnskapsmessige plassering sammen med grammatikk, logikk, retorikk, aritmetikk, geometri og astronomi. Fra renessansen styrkes musikkens språklige pretensjoner ved plasseringen i triviumsgruppen, og teoretiske verk på 1700- tallet³⁹ var inspirasjon for både Deryck Cookes epokegjørende verk *The Language of Music*, samt Leonard Bernsteins Chomsky-inspirerte teori om musikk og språk i boken *The Unanswered Question*, som er hans seks Harvard – forelesninger fra 1973, utgitt i bokform.

³⁵ Stigar: 33

³⁶ ibid.

³⁷ Lerdahl & Jackendoff: 5-6, sit hos Stigar: 33

³⁸ Sokrates bedrev “Mousiche” når han ”musikaliserte Æsops fabler, således vevde han sspråk og musikk sammen i et intimt forhold. Se forøvrig Sundbergs innledning.

³⁹ Kirnbergers ”Kunst der reinen Satzes” (1776), Heinrich Christoph Kochs ”Versuch eine Anleitung zur Composition” (1787) og Hugo Riemanns ”Musikalische Syntaxis” (1877) Se ellers Stigar: 32

Cookes utgangspunkt var at musikkanalyse altfor ofte var preget av formanalyse, og for lite av uttrykksanalyse. Vi har en tendens til å betrakte musikken som en dekorativ kunst, og misforstår verkenes sanne natur, hensikt og verdi. Ved å se på formen som et mål i seg selv, og ikke som et ledd i det musikalske uttrykk, gjør vi vurderinger av komponistenes verker som er både irrelevante og verdiløse. Musikken er altså for Cooke kun ”*a language for the purpose of expression*”. Han påstår videre at det er en nærmest analog forbindelse mellom uttrykks – og innholdselementer i musikken.

Inspirert av barokkens affektlære går Cooke derfor ut fra at en gitt intervallisk struktur alltid er uttrykk for den samme menneskelige affekt. Derfor påstår han at enhver tone i en skala har en bestemt karakter når den betraktes i forhold til skalaens grunntone. En liten ters forklares slik: “*Concord, but a `depression` of natural third: stoic acceptance, tragedy*”, mens en ren kvint betraktes som “*emotionally neutral, context of flux, intermediacy*”.⁴⁰ Denne tankegangen er i tråd med en strukturalistisk tankegang på et morfologisk nivå, der intervallstrukturene blir tillagt mening som morfemer, altså de minste betydningsbærende elementer. Cooke har et vell av musikkseksempler å støtte seg til, men vi får aldri vite noe om hans teoris gyldighetsområde, om de omfatter bare vestlig tonal musikk, eller om den er universelt gyldig. Problemet med å påvise intervallstrukturenes psykologiske universelle gyldighet på mennesket helt fra Platon via Matheson og Skrjabin opp til Cooke er å bevise at de framkaller samme reaksjon i alle kulturer til alle tider.⁴¹ Fra en strukturalistisk synsvinkel er dette problematisk også fordi man binder det intervalliske uttrykksnivået til det emosjonelle innholdsnivået, slik at innhold og uttrykk ikke lenger blir arbitrære.

Bernsteins teori om språklige korrespondanser i musikk

Bernsteins utgangspunkt er det empiriske faktum at det finnes universelle strukturer i språk som er felles for de fleste kulturer. Som eksempel nevner han meningen *mor*. I de aller fleste språk uttrykkes dette med en ”MAMA – struktur”. Så slo det Bernstein at ordet for *dårlig* har den samme strukturen (mad, mal, mauvais, osv). Kan det også tenkes at siden det er en strukturell likhet mellom *liten* og *dårlig*, kan det også være den samme likheten mellom *stor* og *god*? Bernstein nevner *grande*, *grandir*, *gross*, *great* og *grow* som eksempler som

⁴⁰ Cooke: 90

⁴¹ Flere naturvitenskapelige forsøk har blitt gjort, nevnes her kan utgivelsens til Helmholtz (1863), Stumpf (1883/90), og amerikaneren Seashore, se Jørgensen 1982

støtter denne teorien. Dette er arketyper som også går igjen i Jakobsons og Levi-Strauss teorier.

Bernstein støtter seg her på Chomskys teori om at det må eksistere en form for medfødt språklig evne hos mennesket, eller *linguistic competence*, som Chomsky kaller det. Eller som Bernstein sier selv:

*”I suppose what Chomsky is really after is a system that can describe the miracles that enable us to form intelligible verbalisations of our primal need to share what we know and feel. And what this system does is to provide us with a new way of looking at the miraculous process by which we structure even the simplest sentences, and the study of these structures is known as syntax.”*⁴²

Dette syntakset gjør seg gjeldende i barns spontansang. Over hele verden synger barn spontant på en fallende ters, etterfulgt av en stigende kvart: G-G-E-A-G-E. ⁴³Bernstein knytter den hierarkiske disposisjonen av disse tonene (G-E-A-B blåtone) til overtonerekkens suksesjon.

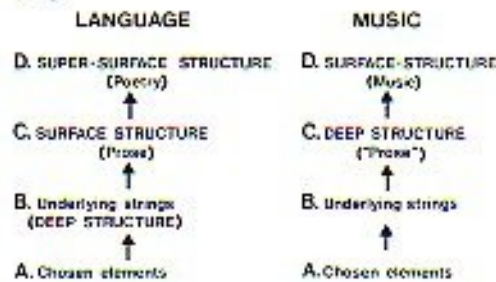
Han spør videre hva en syntaktisk undersøkelse har med musikk å gjøre, og på dette spørsmålet finnes det ikke noe enkelt svar. Bernstein tar likevel utfordringen og presenterer en gjennomtenkt teori om dette. En *note* må kunne sammenlignes med et *fonem*, og et *motiv* tilsvarer et *morfem*. Som nevnt tidligere er morfemet det minste meningsbærende elementet i lingvistikken, og på samme måte har motivet tilsvarende funksjon i musikken. Slik vil en enkelt tone ikke kunne fungere som en meningbærende struktur, da vi har sett at mening skapes gjennom to eller flere musikalske fonemers forhold til hverandre. Videre sammenlikner han en frase med et ord, seksjon med setningsdel (eng. clause), sats med setning, og til slutt verk med verk (piece=piece).

Bernsteins viktigste bidrag til denne generative sammenligningen mellom språk og musikk er imidlertid denne modellen:⁴⁴

⁴² Bernstein: 56

⁴³ ibid: 16. Det er også besnærende å se den samme syntagmatiske tonekjeden i begynnelsen av Sursum Corda i nattverdsliturgien, der presten messer: ”Herren være med dere”.

⁴⁴ ibid: 85



Nederst ser vi de musikalske elementene som vi kan velge å bruke ved vår egen kreative vilje: toner, tonearter med tilhørende skalaer og akkorder. Deretter går vi til neste nivå, det som Bernstein kaller *underlying strings*. Dette vil si melodiske motiver og fraser, akkordprogresjoner og rytmiske figurer. Disse kan ifølge Bernstein bli manipulert ved hjelp av transformasjoner inn i det som kalles *musical prose*. *Prose* er et slags musikalsk råmateriale: “*Musical prose, if it can be described at all, is underlying elements combined into strings, raw material waiting to be transformed into art.*”⁴⁵ Vi skal senere se hvordan Greimas bryter med denne Chomsky- inspirerte modellen for generativitet. Det interessante med dette nivået er at her skiller musikken og språket lag. Mens *prose* i språket er en overflatestruktur, er den en dybdestruktur i den musikalske strukturen.

Fra tegn til mening

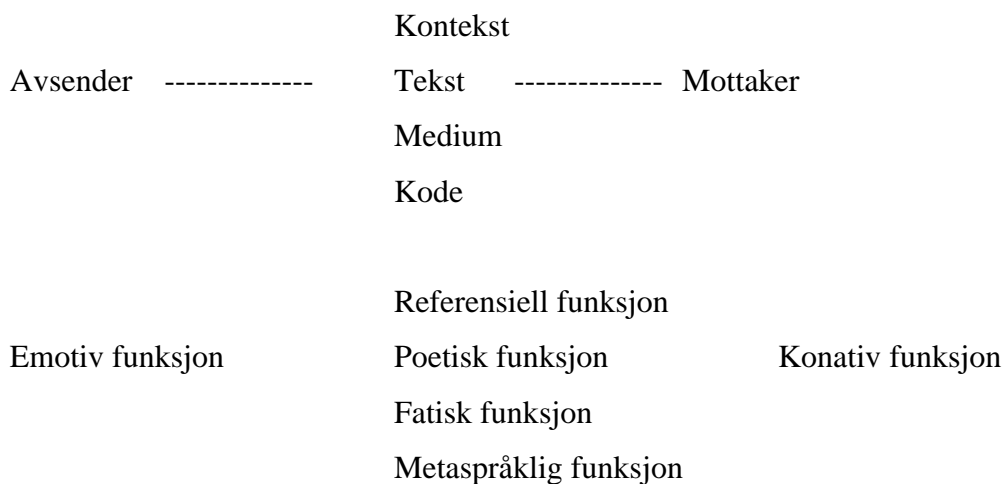
Hittil har jeg sett på tegnets natur, hvilken funksjon det kan ha i språket, og mulighetene for å overføre dette til musikk. Jeg skal nå gå inn på hvilke prosesser som skjer når disse tegnene opptrer som en struktur, og hvordan dette kan føre til produksjon av mening. Det generative prinsipp består i å undersøke hvilke prosesser som settes i gang fra den minste enkle betydningsbærende enheten og til de store og kompliserte struktursammensetningene. Dette sier imidlertid lite om de forskjellige prosessenes funksjon i sammenhengen. Den vitenskapelige retningen som holdt på med disse problemstillingene var den såkalte Pragerskolen.

⁴⁵ Bernstein: 54

Pragerskolen var betegnelsen på en gruppe russiske og tsjekkiske lingvister som var virksomme i Praha på 20- og 30- tallet. De mest kjente var tsjekkeren Jan Murakovskij, og russerene Nikolaj Trubetskoj og Roman Jakobson. I motsetning til Saussure og Hjelmslev, og inspirert av de såkalte russiske formalistene, betraktet de språket som et isolert synkront formbasert system. Derfor var deres tilnærming til språket basert på begrepene funksjon og kommunikasjon.

Pragerskolen forsøkte å løse spenningen mellom det statiske og dynamiske i synkron og diakron lingvistik. Språket ble definert som et funksjonelt system som hadde kommunikasjon som sin fremste oppgave. Begrepet funksjon må her ses på som en filosofisk og ikke en grammatikalsk term. Den svenske Nationalencyklopedin (NE) har følgende definisjon av dette:

*”innom samhällsvetenskapen en viss typ av relation mellan sociala enheter(...) som utmärks att en enhet har en viktig eller nödvändig **konsekvens** för en annan enhets tillstånd eller egenskaper.”*⁴⁶ Slik blir funksjonsbegrepet knyttet til uttrykket ”organisk”, og som kjent satte Kant krav om en indre kausalitet mellom organismens deler for at det skulle kunne kalles organisk. Det er dette Jakobson må ha hatt i tankene da han utviklet sin funksjonsmodell som ble utledet av den kjente kommunikasjonsmodellen:



Vi ser at enhver meddelelse må ha en avsender, og for at den skal nå fram til mottakeren må meddelelsen referere til en kontekst. I tillegg må meddelelsen kanaliseres gjennom en kode, for eksempel et språk, og presentert i et medium, slik at mottakeren kan

⁴⁶ Nationalencyklopedin, bind 7: 99

registrere den ved sansenes hjelp. Til hver del i denne kommunikasjonsprosessen hører en bestemt funksjon. Gjennom henvisningen til en kontekst – et utenforliggende saksforhold - fungerer denne teksten *referensielt*. Den kan fungere *emotivt* ved å uttrykke avsenderens holdning til det gitte saksforholdet, eller *konativt* ved å gi mottakeren påvirkning. Teksten kan fungere *poetisk* dersom den tiltrekker seg oppmerksomhet på grunn av sin utforming. Hvis tekstens formål bare er å holde kommunikasjonen vedlike fungerer den *fatisk*. Den kan også fungere *metaspråklig* ved å omhandle sin egen kode.

Forholdet mellom avsenderen og mottakeren har blitt grundig undersøkt av semiotikeren Nattiez, som kalles avsenderrollen for *poietic*, mottakerrollen for *esthetic*, og det musikalske materialet som er gjenstand for kommunikasjon for *niveau neutre* (det nøytrale nivå.) Begge de første begrepene henspeiler på det nøytrale nivå, og Nattiez har blitt beskyldt for å være positivist da han på denne måten utskiller og verdinøytraliserer det nøytrale nivå som et autonomt objekt.⁴⁷ Inspirert av Saussures *langue/parole*, oppstod i denne kommunikative sammenhengen også Trubetskojs distinksjon mellom *fonologi* og *fonetikk*. *Fonologi* omhandler språklyders innhold (*langue*), mens *fonetikk* er studiet av lydene og deres artikulasjon i språket (*parole*) Disse forhold var av avgjørende betydning for den franske antropologen Claude Levi-Strauss, som i ekte strukturalistisk ånd uttalte ”*The error of traditional anthropology like that of linguisticism was to consider the terms, and not the relations between them.*”⁴⁸ Dermed bygde han bro mellom den strukturelle lingvistikken og den strukturelle antropologien.

Claude Levi –Strauss og den strukturelle antropologien

Knapt noen annen har sitt navn så nært forbundet med sitt vitenskapelige fagfelt som Levi-Strauss har med den strukturelle antropologien. Hans utgangspunkt var at kulturelle organisasjonsformer og trosforestillinger er manifestasjoner av ubevisste mentale strukturer som er et resultat av den menneskelige tankens natur. Slike mentale strukturer blir kalt mytologiske strukturer. Hans store prosjekt var derfor å bygge bro mellom det grekerene kalte *mythos* (den fiktive diskursen) og *logos* (den rasjonelle diskursen). Mens myten i opplysningstiden ble sett på som en opposent til virkeligheten, ble den hos Levi-Strauss betraktet som virkelig og underlagt vitenskapelige undersøkelser.

⁴⁷ Se Stigar: 166-167 om striden med Ruwet. Denne striden blir også nevnt i neste kapittel.

⁴⁸ Levi-Strauss 1958, sit. i Nöth: 302

Levi-Strauss setter likhetstegn mellom sosialantropologi og etnologi, og det er spesielt to overordnede oppgaver som etnologien har. For det første mener han at etnologien må bli vitenskapelig. Etter å ha sett hvilke vitenskapelige resultater som lingvistikken hadde kommet med, mente han at etnologien kunne bli like vitenskapelig som lingvistikken, og at den da burde applisere lingvistiske metoder. For det andre vil Levi-Strauss på denne måten utvikle evige sannheter om mennesket. Derfor vil han finne felles mentale strukturer som er felles for alle mennesker, og for å påvise dette vitenskapelig, ville han undersøke primitive samfunn der de grunnleggende sosiale strukturene ennå var intakt. Disse strukturene har blitt kalt *mytiske* strukturer.

Begrepet mytisk er en svært kompleks og uoversiktlig betegnelse⁴⁹, og var brukt som begrep på førrasjonelle forklaringer på samfunnets eksistens før den rasjonelle diskurs gjorde seg gjeldende, hvis fremste språklige uttrykk er *logos*. Nöth bruker betegnelsen "*a metaphorical narrative*"⁵⁰, og Tarasti låner bruker Andre Jolles definisjon: "*through myth man wants to comprehend the world in all its variety and totality. Man is confronted by the world and poses a question to it. In reply he receives his own words back and thus creates a mythical being through its properties and qualities. Where this kind of creation of the world occurs as questions and answers, there appears the form called myth*"⁵¹

Stigar poengterer i likhet med den danske teologen Jan Lindhart, at myter har en muntlig struktur, som riktig nok kan overføres til skrift, men ikke desto mindre er spesifikt muntlige. Bibelen er en slik kilde som i sin åpenbaringsnatur har en muntlig struktur, og Lindhart hevder at Bibelen også er skrevet i et språk som ligger tett opp til det muntlige.⁵² Denne muntlige formen er preget av binære strukturer, som korresponderer med vår menneskelige evne til å oppfatte motsetninger⁵³. Stigar sier således at "*man skal med andre ord ikke utelukke at det kan eksistere en sammenheng mellom et innholdsplan preget av binære strukturer, og et uttrykksplan preget av repetisjon.*"⁵⁴ På denne måten har myten både en *langue* -, skriftlig immanent side og en *parole* -, muntlig og performativ side.

Levi – Strauss mente at myter er meddelelser som er basert på koder med strukturer som er lik språk, og at slike myter kan bli manifestert i alle menneskelige uttrykksformer. Han spør derfor: Er det tilfeldig at vi har valgt rødt som stopptegn og grønt for å indikere klart? Nei, dette er ikke tilfeldig, sier Levi-Strauss, og forklarer at rødt assosieres av alle folkeslag

⁴⁹ Tarasti 78: 16

⁵⁰ Nöth: 374

⁵¹ Tarasti 78: 19

⁵² Stigar: 129

⁵³ Culler : 15

⁵⁴ Stigar: 130

med fare, blod og vold, og at grønt forbindes med ro, håp, og økologisk harmoni.⁵⁵ I sine analyser bruker han metoder som segmentasjon – vurdering av tematisk slektskap - og inndeling i binære kontraster som verktøy i analysen. Denne påvirkningen fra Roman Jakobson ble supplert med inspirasjon fra den russiske eventyrforskeren Vladimir Propp. Propp hadde undersøkt et stort antall russiske folkeeventyr, og funnet ut at selv om både personene i handlingen og handlingen selv er forskjellig, har personene samme *funksjon* overfor hverandre i alle eventyrene. Propp sammenfattet det hele i 31 forskjellige handlingsmønstre, som ikke nødvendigvis forekommer i alle eventyrene, men som alltid inngår i samme syntagmatiske kjede.

Dette fikk Levi-Strauss til å gå løs på Oedipusmyten. Som vist nedenfor, ordnet Levi-Strauss handlingen i fire ”mytemer”, og satte opp denne paradigmiske oppstilling:⁵⁶

I	II	III	IV
Kadmus leter etter sin søster Europa som er voldtatt av Zevs		Kadmus dreper dragen	
	Sparterne (krigere) dreper hverandre		Labdakos (Laios`far)= lam(?). Laios (Ødipus`far)= venstre- vendt(?)
	Ødipus dreper sin far; Laios	Ødipus dreper sfinxen	Ødipus=hoven fot(?)
Ødipus gifter seg med sin mor Jokaste	Eteokles dreper sin bror, Polyneikes		
Antigone begraver sin bror, til tross for forbudet			

⁵⁵ Schanning : 91

⁵⁶ Stigar: 120

Slik mente Levi-Strauss at han kunne tilbakeføre myten til en logisk betydningsstruktur som kan uttrykkes slik:

$$F_x(a):F_y(b)=F_x(b):F_a-1(y) \text{ }^{57}$$

Stigar presenterer forøvrig en enda enklere versjon: I : II = IV : III..

Som nevnt var et av Levi-Strauss hovedmål å undersøke sosiale strukturer i primitive folkeslag. Radcliffe-Brown hadde gjort undersøkelser om *avunkulatet*, dvs. forholdet mellom morbror og nevø. I noen kulturer var morens bror familiens autoritet og nøy stor respekt hos søsterens sønn, mens det i andre kulturer var motsatt, slik at det var nevøen som var dominerende. R-B. fant også at forholdet mellom far og sønn korresponderte med dette, bare motsatt. I tilfeller der far/sønn – forholdet var fortrolig, var forholdet morbror/nevø kjølig (dominant morbror), og omvendt; der som far/sønn – forholdet var strengt, var forholdet mellom morbror/nevø godt, slik at gutten heller ville være med onkel enn med far.

Disse elementene danner på denne måten en binær struktur, slik som den er presentert ovenfor. Eller som Levi-Strauss sier selv: ”*Forholdet mellom morbror og nevø forholder seg til forholdet mellom bror og søster slik forholdet mellom far og sønn forholder seg til forholdet mellom mann og kone. Slik at hvis et opposisjonspar er gitt, så er det alltid mulig å avlede det andre.*”⁵⁸

Disse to eksemplene er uttrykk for samme arketyperiske binære struktur. Det er imidlertid en viktig forskjell mellom dem. Mens slektskapsstrukturen er en såkalt ”erfart” struktur, dvs. at den eksisterer i det virkelige liv og kan studeres empirisk, er Oedipusmyten en mytologisk struktur, en ”tenkt” struktur som ikke eksisterer i det virkelige liv. Schanning hevder på denne måten at Oedipus-myten er en måte å uttrykke det universelle incest-forbudet på. Slik reflekterer ikke myten virkeligheten, men gir incestforbudet ”mening”⁵⁹

Slik får en fortelling, der hver aktør har sin spesielle fastlagte funksjon, en logisk matematisk form. Men kan man oppleve dette som både dynamisk form og uttrykk, dersom hele handlingen alltid er lik på det indre strukturelle plan? Dersom dette bare skal fungere som en indre organisme livnært av logiske strukturer, hvordan skal man da kommunisere mening gjennom denne strukturen, om den arketyperisk sett alltid opptrer på samme måte?

⁵⁷ Nöth: 375

⁵⁸ Schaanning: 94-95

⁵⁹ *ibid*: 97

Greimas tre modeller om den språklige diskurs

Disse spørsmål opptok den litauisk – franske lingvisten Algirdas Julien Greimas (1917-92). Greimas mente at det avgjørende for språkets funksjon er meningsdannelsen, og derfor var det naturlig å ikke bare se på språkets ekspressive karakter, men også på de perseptuelle. Hans utgangspunkt var å applisere forskning omkring strukturell lingvistikk (fonologi, syntaks, semantikk) på analyse av tekster, noe som Greimas kaller *diskurs*.

Greimas prosjekt er å sammenfatte Pragskolens teleologiske fonologi⁶⁰, Hjelmslevs lingvistiske logikk og den amerikanske empiriske tradisjonens iakttagelser om språket.⁶¹ Som tidligere nevnt mente Saussure at uttrykk og innholdskomponentene er arbitrære, dvs. at de refererer til hverandre på like vilkår. Hjelmslev var delvis enig med Saussure i den taksonomiske dikotomien, men innholdet og formen er i hans øyne ikke likeverdige, innholdet må erkjennes gjennom formen, dvs. ”form of the content” Som vi har sett tidligere, mener Hjelmslev at dette må forstås ut fra den grunnleggende erkjennelse at språket først og fremst er et *språkssystem*, og ikke slik som Pragerskolen anså; at språket har en teleologisk funksjon, nemlig å fungere kommunikativt.

*”Linguistics must then see its main task in establishing a science of the expression and a science of the content on an internal and functional basis; it must establish the science of the expression without having recourse to phonetic or phenomenological premises, the science of the content without ontological or phenomenological premises”*⁶²

Hjelmslev kalte dette prosjektet for *glossematics* for å skille det fra lingvistikk, som han mente hadde studert språk fra feilaktige og irrelevante ståsteder.

Greimas` prosjekt er å forene disse to syn, og innfører begrepsparene *interosceptive* og *exterosceptive*. *Interosceptive* er et system der komponentene refererer til hverandre (jfr.

⁶⁰ Pragskolens syn på språket var at “language like any other human activity is goal-oriented” (Schleifer: 47). Språket har en iboende intensjonalitet som best ivaretas gjennom et funksjonelt perspektiv.

⁶¹ De fremste eksponenter for dette er Noam Chomsky og Leonard Bloomfield

⁶² Hjelmslev 1961: 79, sit i Schleifer: 62

Croces teorier om lukkede tekster) Det *exterosceptive* system er for Greimas det semiotiske system. Det innebærer at tegnene orienterer seg ut mot de ”substansielle” kvalitetene i verden, slik som innholdet orienterer seg teleologisk mot formen, slik at det kan bli gjenstand for menneskelig persepsjon.

I motsetning til Peirces syn på semiotikk som tegnteori, så Greimas på semiotikk som

en ”*theory of signification*” som ”*becomes operational only when it situates its analyses on levels both higher and lower than the sign*”⁶³. Dette innebærer en dekonstruksjon av fonemet på det lavere nivået, mens det på det høyere nivået blir del av en narrativ struktur. Slik ser vi en grunnleggende likhet mellom Tarasti og Greimas, da de begge har som grunnaksiom den tidligere nevnte forskjellen mellom *signification* og *communication*, og at disse befinner seg på hvert sitt generative nivå.

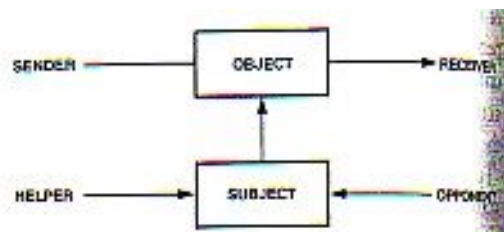
Før Greimas tre modeller presenteres, skal det redegjøres kort for et viktig begrep som Greimas har hentet fra fysikken, nemlig begrepet *isotopi*. Hans egen definisjon på dette er ”*the principle that allows the semantic concatenation of utterances*”⁶⁴ Eller: ”*we mean a redundant set of semantic categories which make a uniform reading of the narrative possible.*”⁶⁵ I et syntagmatisk forhold er en isotopi konstituert slik at alle tekstlige segmenter er forbundet ved hjelp av en kontekstuell *seme*. Dersom en diskurs bare har en tolking, er dens semantiske struktur en enkel isotopi. Isotopien er altså sammenfattende betydningsbærende elementer som skaper helheter av mening, og disse isotopiske helhetene er analysens semantiske formål.

I likhet med Levi-Strauss var Greimas påvirket av Vladimir Propp, og mens Levi-Strauss var mest opptatt av de mytiske strukturene som et formalt objekt, så Greimas dette som en narrativ prosess. I 1966 ga Greimas ut boken *Semantique Structurelle*, og i denne boken presenterer han sin såkalte aktantmodell basert på Propps organisering av personforholdene i en mytisk tekst. Denne modellen ble raskt populær, og brukes flittig f. eks til analyse av eventyr. Den er også langt mer lettfattelig enn de andre modellene til Greimas, da det er lettere å begripe narrative strukturer i en tekst enn generative strukturer. Hos Greimas poengtertes binæriteten i personforholdene i myten slik som *subjekt - objekt, sender - mottaker og hjelper - motstander*.

⁶³ Schleifer

⁶⁴ Nöth: 319

⁶⁵ Schleifer: 76 (Greimas 1971: 84)

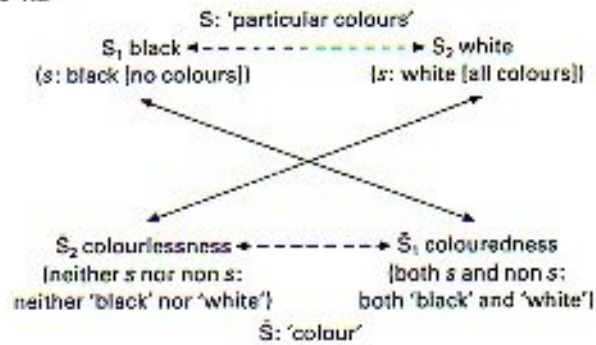


Mens Vladimir Propp brukte denne modellen for å beskrive forhold i myter, utvidet Greimas denne modellen til å gjelde tekst i sin alminnelighet. Imidlertid er det viktig å poengtere at dette gjelder såkalt ”lukkede tekster”.⁶⁶ Modellen fungerer slik: et subjekt vil ha et objekt, møter en motstander, finner en hjelper, får objektet fra en sender og gir det til mottakeren. Dette kalles også et *narrativt syntaks*.

Den andre modellen som jeg skal ta for meg er Greimas’ såkalte *semiotiske kvadrat* (semiotic square). Bagrunnen for den er Greimas’ røtter i strukturalismen, der han tar et minste meningsbærende uttrykk (*seme*) og finner de logiske språklige kombinasjonsmulighetene som dette uttrykket har. Denne ideen kalles *double articulation*, og er en blanding av uttrykksmessig kombinasjon av kontraster. Som vi ser av figuren har et uttrykk tre forskjellige korrespondanser, som kalles *complementary*, *contrary*, og *contradictory*. Når man har et uttrykk S1, kan vi umiddelbart oppfatte fraværet av denne betydningen (¬S1), i tillegg til en motsatt type mening (S2), som igjen innbefatter sitt eget fravær (¬S2). Slik fremstår modellens oppgave som en kombinasjon av binære strukturer i en slags semantisk tredimensjonalitet.

⁶⁶ Umberto Eco lanserte begrepet åpen tekst i kontrast til sin landsmann Croce som kvalitetsvurderer tekster positivt bare når de kan defineres som lukkede. Se forøvrig Stigar s. 47 ff. En åpen tekst defineres som modernistiske og flertydige (f.eks. Joyces ”Finnegans Wake”), mens legeromaner og cowboybøker er ekstremer på lukkede kunstverk – dersom man da vil definere en legeroman som et kunstverk

Figure 1.2



Vi ser her en beskrivelse av den strukturelle betydningen av ordet *colour*. Øverst til venstre ser vi *black*, og at det er *contradictory* til *colouredness*. Svart er således fravær av fargethet. På samme måte er svart *contrary* til hvit, og hvitt er således fravær av fargeløshet. Slik kombinerer Greimas uttrykkets syntaktiske og semantiske funksjon ved hjelp av logikk. Vi skal senere se denne påvirkningen hos Tarasti.

Den tredje modellen som skal presenteres, er den såkalte *generative trajectory*, eller generativ kurs som man kan si på norsk. Denne modellen beskriver diskursproduksjon som en prosess som utvikler seg på forskjellige stadier, hver med en syntaktisk og semantisk undergruppe. Denne generative prosessen begynner øverst på skjemaet på dybdestrukturelt nivå, og går til overflatenivået der den beskriver diskursive prosesser.⁶⁷

⁶⁷ Schleifer: 87. Samme modell presenteres hos Tarasti (1994:48), bare med fransk tekst

Figure 3.1

GENERATIVE TRAJECTORY			
	syntactic component		semantic component
Semiotic and narrative structures	deep level	FUNDAMENTAL SYNTAX	FUNDAMENTAL SEMANTICS
	surface levels	SURFACE NARRATIVE SYNTAX	NARRATIVE SEMANTICS
Discursive structures	DISCOURSIIVE SYNTAX Discoursivisation actorialisation temporalisation spatialisation		DISCOURSIIVE SEMANTICS Thematisation Figurativisation

Greimas omtaler denne modellen som ”a deep level of virtual meanings present in disjoined or actualised elements on a manifest `semio-narrative level` before the realisation of signification on the level of narrative discourse.”⁶⁸

Det interessante med denne modellen er at den skiller mellom begrepene *innhold/uttrykk* (semantisk/syntaktisk), og *immanens/manifestasjon* (narrativitet/diskursivitet). Det første begrepsparet er velkjent fra Saussuresk/Hjelmslevsk terminologi, og på den måten tett knyttet opp til tegnfunksjonen, mens begrepsmotsetningen *immanens/manifestasjon* jo hører hjemme i Chomskys forestillingsverden, der disse begrepene er mye løsere knyttet til tegnet. Greimas sammenfatter disse to vitenskapelige tradisjonene, og interessant i forhold til Tarastis teorier er særlig det diskursive syntaktiske nivå, der Greimas opererer med begrepene *spatial, temporal* og *aktoral*.

Tarasti – ”uten tvil den ledende forsker i musikksemiotikk”⁷⁰

Mens Greimas sammenfatter Pragskolen, Hjelmslev, og amerikansk lingvistisk empirisme, er ikke Tarasti snauere enn å annonsere at han vil sammenføre teoriene til Peirce og Greimas, og at hele diskusjonen om hvorvidt tegnet er en dikotomi eller en trikotomi har gått ut på dato! Hvem er så denne mannen?

⁶⁸ Greimas 1973c: 27-29, hos Schleifer: 86

⁷⁰ Stigar: 307. Sitatet lyder egentlig slik: ”... forsker på feltet musikalsk semiologi”

Eero Tarasti ble født i 1948, og har sin utdannelse fra Sibelius-akademiet og universitetet i Helsinki. Han har hatt studieopphold i Paris og i Brasil, og det var spesielt Paris – oppholdet som fikk stor betydning for ham, her møtte han den litauisk – franske lingvisten Algirdas Julien Greimas (1917 – 1992) og ble hans elev, hvis teorier danner grunnlag for Tarastis vitenskapelige virke. Tarasti var først tilknyttet universitetet i Jyväskylä, men har siden 1984 vært professor i musikkvitenskap og semiotikk ved universitetet i Helsinki. Han var også professor ved universitetet i Bloomington i USA på begynnelsen av 90 – tallet. Han har en imponerende publikasjonsliste bak seg både av bøker og artikler, noen av de mest sentrale er ”*Myth and Music*” som ble utgitt i 1977, og ”*A theory of Musical Semiotics*” som kom i 1994, i tillegg må nevnes ”*Existential Semiotics*” fra 2001.

Tarastis prosjekt er å finne og beskrive de prosesser som utgjør det han kaller *musical signification*. Dette begrepet er inspirert av Umberto Eco som skiller mellom *structures of communication* og *structures of signification*.⁷¹ Denne distinksjon kan også relateres til Chomskys skille mellom *competence* og *performance*. Dette skillet har sitt utgangspunkt i den saussureske læren om tegnets to naturer, *signifiant* og *signifie*, noe jeg skal komme tilbake til. Begrepet *signification* henspeler på det ”tegnmessige” i den musikalske strukturen. Dette dybdenivået komplementeres av *musical communication*, noe som ikke skjer på dybdeplanet, men på overflateplanet. Hans generative teori går fra det strukturelle nivå, hvor man kan finne allmenne dybdestrukturer felles for alle kunstarter, til det musikalske overflatenivå, der han først og fremst ser musikken som noe som transformerer energi i en narrativ diskurs. Gjennom en analyse av disse strukturene avdekkes musikkens meningsbærende funksjon. Det kan være vanskelig å plassere Tarasti i en vitenskapelig bås, fordi han prøver å være brobygger mellom ulike tradisjoner. Først og fremst står han i gjeld til fenomenologien, med sin teori om musikkens utberedelse i tid og rom som konstituerende for den musikalske diskursen. Han er empiriker i den forstand at hans teori utgår fra det klingende musikalske materialet, og ikke bare ser musikken som en tekst som skal være gjenstand for musikalsk eksegese. Sist, men ikke minst, er han praktiker, med en solid pianistutdannelse i bagasjen. For ham er det derfor viktig at musikken blir gjenstand for reflektert interpretasjon, siden uttrykksdelen av musikken – det klingende materialet er direkte konstituerende for musikkens vesen, jfr forholdet mellom *signifiant* og *signifie*.

Tarastis greimasianske utgangspunkt

⁷¹ Dette beskrives i verket “*La struttura assente*” (1968)

I likhet med Greimas ser Tarasti det som sin viktigste oppgave å finne forholdet mellom dybdestruktur og overflatestruktur i det undersøkte objektet. Tarastis mål er å gjøre rede for diskursive semantiske musikalske fenomener, og forankre dette i den dypstrukturelle prosessen. Mens man i tradisjonell humanistisk vitenskapelighet bruker diskursbegrepet i en språklig sammenheng, har Tarasti et videre syn på dette:

”The term ”discourse” should be understood in a rather broad sense, because it contains all the different modes of music, not only notation , but also tonal realization(...) Together, notation and tonal realization form various modes of existence in musical discourse, which takes place in the whole chain of musical communication...”⁷²

Tarasti ser den musikalske kommunikasjonsprosessen på denne måten:

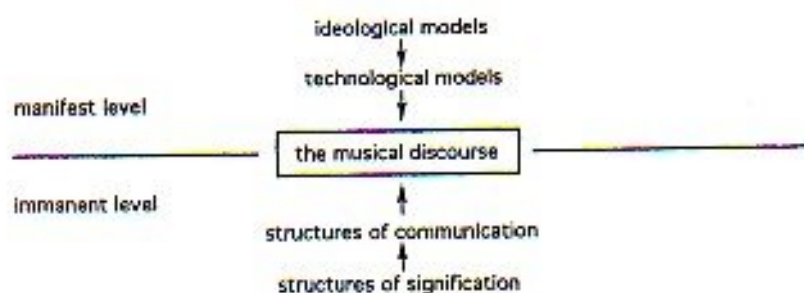


Figure 1.4. Musical communication.

Som vi ser, deler Tarasti opp den musikalske diskursen i på samme måte som Chomsky, *immanent* og *manifest* level.(jfr. Greimas narrativ og diskursiv.) Det immanente nivå får videre to substrukturer: *structures of communication* og *structures of signification*.(jfr. Eco) Det førstnevnte er i følge Tarasti de musikalske mekanismene som en komponist bruker for å kommunisere musikalske ideer. Blant disse mekanismene er kode- og stilfortrolighet, slik at komponistene følger visse stilistiske normer, noe som gir forutsigbarhet i kommunikasjonsprosessen. Men dersom en komponist bare skulle skrive utfra traderte normer, ville det knapt oppstå nye verker som er estetisk interessante. Disse skapende eruptive prosesser som oppstår i komponistens fantasi, kaller Tarasti for *structures of signification* – og dette kan kanskje føre tankene til Nietzsche, og hans distinksjon mellom det *appollinske* og *dionysiske*.

⁷² Tarasti 1994: 16

Tarastis utgangspunkt er hele tiden det saussureske skillet mellom begrepsparene *ytre/indre, innhold/uttrykk, og immanens/manifestasjon*. Dette er imidlertid begreper som ikke er sugd fra Saussures bryst, disse tanker har vært sentrale i europeisk filosofi helt siden Aristoteles. Som kjent skilte Aristoteles mellom form og stoff, eller *aksidens* og *substans*, og han hevdet at disse fenomenene opererte uavhengig av hverandre, noe som bl. a. ga seg utslag i utformingen av transsubstantiasjonslæren – aksidensen brød er uforandret mens substansen brød forandres til Kristi legeme.

Dette dualistiske utgangspunktet for musikkvitenskapelig forskning er således et allment ståsted som ikke kan sies å være typisk for musikksemiotikken. Feld refererer i likhet med Tarasti til Charles Seegers syn på forholdet mellom ytre og indre kunnskap om musikk⁷³. Mens Tarasti er opptatt av Seegers epistemologiske utgangspunkt – *”Seeger viewed the relation between the inner universals of music and the speech universals of its observation from the ‘outside’ as the basic problem of musicology. How can musicology, which is verbal activity, bring knowledge of the inner logic of music?”*⁷⁴ – er Felds utgangspunkt at det ytre og det indre aspektet ved musikk hos Seeger belyser hverandre og danner grunnlaget for en dialektisk meningsfullhet om musikk. Feld er imidlertid kritisk til en semiotisk løsning på disse problemene, noe som delvis skyldes Nattiez` teorier om musikkens *niveau neutre*⁷⁵, en teori som, som tidligere nevnt, har vært svært omstridt. Denne omdiskuterte teorien har således ulykkeligvis blitt tolket i semiotikkens generelle disfavør.

Likevel er Feld/Seegers teorier om musikk som dialektisk kommunikasjon en fruktbar innfallsvinkel for Tarastis teorier: *”He (Seeger) was concerned that speech about music overemphasized musical space while underemphasizing musical time, that speech about music ultimately valued event over process, product over tradition, and static over dynamic understanding.”*⁷⁶ Intet sitat kunne passe bedre på Tarastis oppfatning av det dynamiske og prosessuelle i musikken, og forholdet mellom musikalsk tid og rom er noe fenomenologen Tarasti vil belyse som en del av undersøkelsen av tid og rom som syntaktiske diskursive strukturer.

De syntaktiske diskursive strukturer

⁷³ Feld : 77-78

⁷⁴ Tarasti 1994: 3

⁷⁵ Feld: 80-81

⁷⁶ *ibid.* 77-78

Temporalitet

Noe av det mest sentrale i Tarastis teorier er å redegjøre for Greimas inndeling av den språklige virkelighet i *spatiality*, *temporality* og *actorality*, og overføre dette til musikalsk analyse. Det er viktig å understreke at denne analysen skjer på et syntaktisk og ikke på et semantisk nivå, slik at de syntaktiske strukturene får mer preg av løsrevne musikalske fenomener, og der deres innbyrdes forhold i større grad blir vektlagt enn det semantiske meningsforholdet i musikken. At musikk utbrei seg i tid er et allment godtatt faktum, som har blitt undersøkt av Augustin, Bergson, Marcel, og til og med Husserl, og denne tidsnaturen kan hos alle de nevnte herrer inndeles i fortid, nåtid og framtid. Forholdet mellom dem skal ikke tas opp her, det skal bare nevnes at disse tidsekstensjonene kan knyttes til Greimas og hans teorier om modaliteter, som jeg kommer nærmere tilbake til.

Seegers postulat om at språk om musikk favoriserer musikalsk rom fremfor tid, kan ses i sammenheng med Tarastis kritikk av den språklige segmenteringen av musikalsk tid. Vi snakker gjerne om en ABA form f. eks i det romantiske karakterstykket, og da vil man oppfatte at de to A'ene har samme funksjon, og at formen oppfattes som en symmetrisk form. Intet kunne være fjernere fra virkeligheten, for mens den språklige segmenteringen legger vekt på symmetrisk syntagmatisk inndeling av musikken, vil dette empirisk sett kunne oppleves helt annerledes. Som eksempel kan nevnes Griegs lyriske stykke *Til våren*, et stykke i ABA-form, der den siste A-delen oppleves på en helt annen måte, flyktigere, mye mer rettet inn mot det avsluttende klimaks, enn den første A-delen.

Denne siste A-delen har en karakter, eller en modus som Tarasti ville kalle det, som kan kalles *becoming*.

*"The effect of 'becoming' on musical semiosis has to be seen as a cumulative process, based upon the fact that earlier musical events are stored in the listener's memory, and thus continuously influence the experience of any event heard in the 'now' moment. Beside the conventional linear chain depicting the phases of music, one should therefore place another paradigm, that of memory, which enlarges continuously until the end of the work".*⁷⁷

Denne problemstillingen, som kan utvides til epistemologiske betraktninger over tidsekstensjonenes forhold til hverandre - hvilket jeg skal la ligge - kan gjenfinnes hos

⁷⁷ Tarasti 1994: 63

Meyer, som også er opptatt av minnets betydning for det som skal komme. Mens Tarasti primært opererer med et modalt framtidbegrep – *becoming*, opererer Meyer med begrepet *expectations*. Basert på gestaltlovens *law of good continuity* ser Meyer en kausal sammenheng mellom minnets funksjon og graden av forventning. For å forklare dette siterer Meyer gestaltteoretikeren Max Wertheimer: Man kan generelt regne med følgende situasjon: S1: situasjonen som den aktuelle tanken starter på, og deretter etter et antall steg, S2, der prosessen ender, og problemet er løst.⁷⁸ Denne tankegangen er ikke ulik Peirces *inquiry*, som nevnt innledningsvis, der han også betoner tidseksensiv prosessuell tenkning, noe som fører til en tro på noe, og dette blir til endelig subjektiv viten etter et antall steg. Slik kan vi se Tarastis Greimasbaserte begrep *becoming* i sammenheng med Peirce, dersom vi går veien om gestaltpsykologien.

Selv om Tarasti opererer med begrepet *becoming* som betegnelse på det som skal komme, hevder han at minnet og forventninger er effekten av *becoming*.

*” Whereas the paradigm of memory has a continuous tendency to grow, the paradigm of expectations continuously decreases as the work proceeds and the available choices diminish. Of course, the ability to see possibilities in a musical work depends on the competence of the listener. Musical competence not only restricts the number of choices from fortuitous to pertinent ones but also enables one to see the limits of the given elements in the context of a musical style.”*⁷⁹

Mens Meyer ser musikalske forventninger som en allmenn psykologisk mulighet, ser Tarasti disse forventningene som en kunnskapsmessig og epistemologisk utfordring.

Spatialitet

Tarasti begynner sitt neste kapittel med å slå fast at musikalsk tid ikke kan undersøkes isolert fra musikalsk rom – noe både Aristoteles, Kant og Husserl vil kunne si seg enige i. At musikken må ha et fysisk rom for å kunne eksistere som musikk, er et utvilsomt faktum, men begrepet musikalsk rom kan derimot virke selvmotsigende, for er ikke musikk noe som bare kan høres og ikke ses? Musikalsk rom er derfor primært en metaforisk og ikke en geometrisk størrelse.

⁷⁸ Meyer: 87

⁷⁹ Tarasti 1994: 65

Tarasti skiller mellom to typer rom (spatiality): *indre* og *ytre* rom (inner and outer spatiality). Det indre musikalske rom utfolder seg i spenningen mellom senter og periferi, det vil si forholdet mellom den *sentripetale* og *sentrifugale* tendensen i en musikalsk tekst. I vestlig musikk vil dette si spenninger mellom toneartsforhold. Det ytre musikalske rom refererer til ulike registre i musikken, slik at alt akustisk materiale kan måles i ulike typer registre. Et typisk eksempel på dette kan være Allen Fortes toneklasseteorier. For ytterligere å komplisere dette bildet sier Tarasti at ytre form også kan forstås i en mer konkret forstand, slik som musikernes plassering i konsertsalen, bruk av bakscenetrompeter, eller venetiansk flerkorighet.

Både ytre og indre rom kan forstås i forhold til følgende dimensjoner: *horisontal* (før/etter – men her snakker vi primært om musikalsk *tid* og ikke rom), *vertikal* (opp/ned), og *dybde* (fremfor/bakenfor). Tarasti vil ubeskjeden legge til en fjerde romkategori som er vesentlig for den semiotiske oppfatningen av musikalsk rom, nemlig forholdet mellom *senter* og *periferi*, for å beskrive at noe i musikken er omgitt av noe annet. Dette kan gi samme inntrykk som at det i malerkunsten kan skilles mellom visse objekter som er i bakgrunnen og noen som er i forgrunnen. Tarasti nevner som eksempel midtdelen i Chopins ciss-moll – scherzo, eller de første taktene i Beethovens sonate i D – dur op. 28. (Pastoralesonaten)

Denne dikotomien om *forgrunn/bakgrunn* kan også fremheves i den musikalske utøvelsen. Når man fremfører en Bachfuge, kan man som utøver vektlegge ulike stemmer, og slik avgjøre hva som bør fremheves og hva som bør holdes i bakgrunnen.

Aktoralitet

Denne strukturalistiske spenningen er utgangspunktet for Tarasti og Greimas' begrep *actorality*. Mens det kan synes overkommelig å gi en adekvat forklaring av *temporality* og *spatiality*, er det desto vanskeligere å begrunne uttrykket *actorality*. Begrepet kommer av verbet *to act*, som vi kan oversette med en skuespiller, en aktør, eller en som aktivt handler. Vi kan gå tilbake til Greimas aktantmodell for å forklare dette nærmere. Som nevnt opererer Greimas med seks aktanter: *subjekt/objekt*, *avsender/mottaker* og *hjelper/motstander*. Det er

imidlertid et viktig skille mellom *aktant* og *aktør*. *Aktøren* er figuren eller personen i fortellingen, mens *aktanten* er betegnelsen på aktørens handlingsfunksjon. Denne aktøren kan ifølge Tarasti også være av musikalsk art, og hos Tarasti er denne aktøren (actor) betinget av den kinestetiske energien som skapes i musikken. "*The kinetic energy, the melodic course streaming through and binding all the tones, represents a far more general and deeper phenomenon than rhythmic and metrics*"⁸⁰.

Musikalsk tid og rom er alltid relatert til indre bevegelse, det vil si til et kinestetisk fenomen. Denne kinestetiske spenningen er utgangspunktet for Greimas' begrep *aktoralitet*, dette skal jeg straks komme tilbake til. For at kinestetisk energi skal kunne beskrives i musikk, ser Tarasti dette fra et strukturalistisk utgangspunkt. Tarasti beskriver indre musikalsk rom som spenninger mellom akkorder, og med strukturalistiske briller kan vi også se spenninger mellom toner. Vestlig tonal musikk er hierarkisk bygd opp omkring disse spenningene, spenninger som oppleves ulikt avhengig av lytterens musikalske kompetanse. Disse spenningene kan finnes mellom toner, fraser, eller satsdeler, og er forårsaket av disse tre syntaktiske diskursive strukturerne. For å beskrive denne spenningen bruker Tarasti modale verb, slik som *can*, *will* *must* og *know*, og for å beskrive moduset tid, bruker Tarasti verbet *to do*, og verbet *to be* om rommets modus. På denne måten får Tarasti en matrise som systematisk skal beskrive spenninger og avspenninger i musikken med et strukturalistisk utgangspunkt.

De to viktigste modalitetene er *being* og *doing*. *Being* innebærer en tilstand av hvile, stabilitet og konsonans, mens *doing* vil si musikalsk aktivitet, dynamikk og dissonans. Denne motsetningen mellom aktivitet og passivitet korresponderer med det mest grunnleggende binære forholdet i menneskelig eksistens overhodet.

Andre modaliteter er som nevnt *will*, den kinestetiske energien i musikken, tendensen til å forflytte seg mot noe, eller musikalsk retning om man vill. *Know* innebærer musikalsk informasjon, og musikkens kognitive element. *Can* uttrykker kraften og effektiviteten i musikken, dens tekniske ressurser, og da spesielt i utøvelse. Dette momentet innebærer således både *langue* og *parole* – aspektet. *Must* innbefatter videre begreper som musikalsk genre og formelle aspekter som sonate, fuge osv., og et musikkverks relasjon til stilistiske og normative kategorier som kan sammenfattes i det som kalles musikalsk logikk.

Tarasti konstruerer videre et system for frekvensvurdering av de ulike modalitetene; ++ *excessive*, + *sufficient*, 0 *neutral*, - *insufficient* og --*deficient*. Som eksempel kan nevnes at

⁸⁰ *ibid*: 100

et ungdomsverk av en gitt komponist har en ++*will*, men han mangler erfaring og kunnskap til å realisere de musikalske intensjonene, slik at verket får en – *can*. Den samme modellen kan også appliseres på utøveren. Man kan tenke seg at man hører en innspilling med den sene Pavarotti som synger *O sole mio*. Denne musikken kan kanskje kunne sies å ha +*will*, men – *can*, mens Pavarottis fremførelse av den har –*will*, men +*can*. Slik kan man kombinere en analyse av *langue* og *parole* i musikalsk analyse, eller *modality* og *modalisation* for å bruke Greimas` terminologi.

Denne figuren viser disse logiske spenningsmulighetene i et semiotisk kvadrat, og modellen er basert på den formallogiske formelen *pTq*. *p* kan f. eks. være et tonikalsk motiv, og *q* et dominantmotiv, og overgangen mellom disse to kan uttrykkes med *will*, eller *non-will*, dersom noe i musikken vil hindre overgangen fra tonika til dominant.

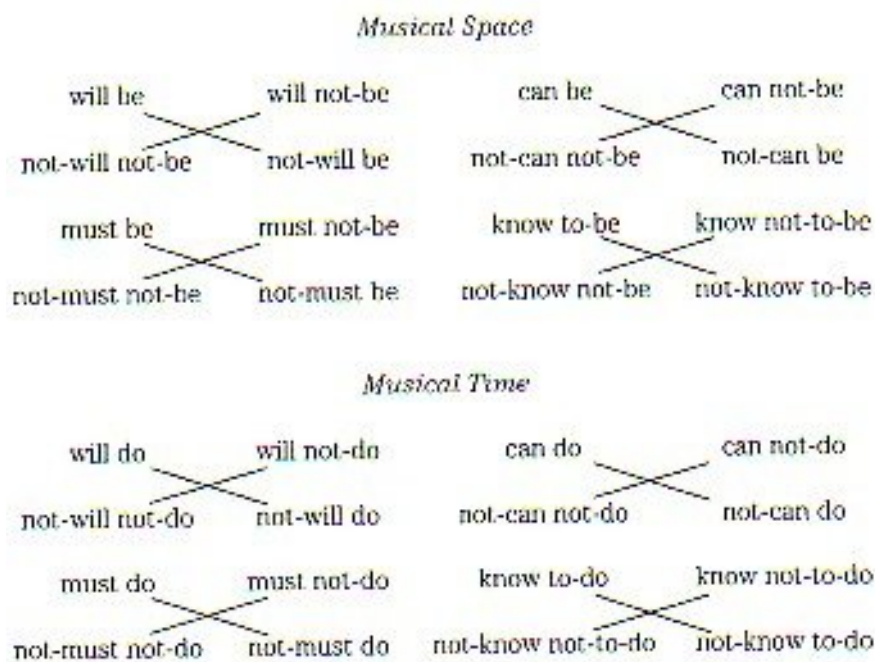


Figure 3.2. 'Being' and 'doing' combined with 'will', 'must', 'can', 'know'.

Ernst Kurth – en musikalsk aktør

Det teoretiske fundamentet for bruken av begrepet *musical actors* henter Tarasti fra den sveitsiske musikkpsykologen Ernst Kurth. Kurth anså at all tidligere musikkforskning bygde på en misforståelse, da den primært hadde undersøkt musikken ut fra et akustisk-fysisk

ståsted. For Kurth var musikken og det perseptuelle materialets innbyrdes forhold likt viljens forhold til dens manifestasjon, eller som en abstrakt ide i forhold til dens konkrete realisering.

”Melody is movement. It is erroneous to investigate only acoustic sound phenomena and to consider sounding (material) and tones, with all their implicit harmonic relations, as the most essential and significant factors, without accounting for perceptions and sensations of energy between tones.”⁸¹

Kurth mente videre at melodiske frasers beskaffenhet var betinget av den kinestetiske energien som flyter gjennom dem – den såkalte *Bewegungsphase*. Tarasti mener sågar at dette forklarer Sibelius’ formkonsepsjon i symfoniene; symfonisatsen slutter når den kinestetiske energien er oppbrukt. Dette er en fenomenologisk måte å konstituere musikalske syntagmatiske segmenter på som er mer deterministisk anlagt enn den tradisjonelle – musikken må realisere sin fastlagte skjebne. Dette er også i tråd med den andre store musikkanalytikeren på den tiden, nemlig Heinrich Schenker. Tarasti hevder at disse passer godt sammen på grunn av deres felles generative konsepsjon, men man kan også se likheter i synet på musikkens energimessige autonome karakter. Schenker mente som kjent at all musikk måtte realisere sin fastlagte *Ursatz*, og spenningen i denne *Ursatz* var grunnlaget for all musikalsk spenning på nivåene opp til *Vorgrund*. Tarasti kaller forøvrig Schenkers teorier for *”structuralism before structuralism”*⁸² Man skal imidlertid vokte seg for å ta Schenker til inntekt for en semiotisk innfallsvinkel, mens Kurth mente at musikkens *langue* helt og fullt er avhengig av *parole*, forkastet Schenker tanken om *parole*⁸³

Kurth mente at essensen i det melodiske ikke ligger i suksesjonen av toner, men i overgangen mellom dem. Denne overgangen mellom toner skaper spenning – ikke bare mellom akkorder (Riemann) men også mellom toner. For at denne spenningen skal finne sted, er det avgjørende at tonene beveger seg – at de har en spatial virkelighet å eksistere i. For Kurth var det ikke nok at dette var nedfelt i fysisk notasjon, eller klingende toner: *”A written or sounding melody, with all its intervals and leaps, constitutes only a reference to a real melody”*.⁸⁴ Dette sitatet har også klare semiotiske implikasjoner, nemlig det klingendes forhold til det ”virkelige”, eller i Hjelmslvsk terminologi: et tegnsystem som refererer til et annet tegnsystem. Kurth betonte også denne spenningens utgangspunkt i Bergsons teori om de to tidstyper: *temps d’espace*, den fysiske målbare tid, og *temps de duree*, den fenomenologisk erfarte tid. Kurth sier selv:

⁸¹ Kurth 1922, sit. i Tarasti 1994: 80

⁸² Tarasti 1994: 5

⁸³ *ibid*: 6

⁸⁴ Kurth 1922, sit. i Tarasti: 102

*”The experience of movement which is felt in a melody is not only a kind of subsidiary psychological phenomenon, but it brings us to the very origin of the melodic element. This element, which is felt as a force flowing through tones, and the sensual intensity of the sound itself, they both refer to the basic powers in the musical formation, namely to the energies, which we experience as physic tensions.”*⁸⁵

Denne tankegangen støttes blant andre av Cooke, men det er tydelig at han ikke kjente til Kurths forskning på dette området:

*“...no one has ever tried to analyse the expressive qualities inherent in the tonal relationships between the different notes of the scale. No one has seriously got down to the business of discovering, in each particular context, **exactly what the notes of the scale are and what tensions exist between them.**”*⁸⁶

Kurth hevder altså at det spenningsfylte i det melodiske refererer til energien som vi opplever som kognitive stimuli i musikken. Tarasti ser dette som en indikasjon på Kurths virksomhet som semiotiker, men jeg vil hevde at det ligger nærmere til hånds å knytte paralleller til Meyer.

Vi så at Kurths begrep *Bewegungsphase* innebar at det musikalske segmentet varer så lenge som den musikalske impulsen gir den kinestetisk energi til. Dette begrepet ligner på Meyers *law of good continuation*. Mens Kurth ser musikalsk fremdrift og segmentering som et utslag av kinestetisk energi ad reseptiv vei, mener Meyer at dette skyldes våre kognitive forventninger om at en gitt musikalsk impuls skal fortsette på samme måte som den har begynt.

*”A shape or pattern will, other things equal, tend to be continued in its initial mode of operation. Thus to the factor of good continuation in purely spatial organisation there corresponds the factor of the smooth curve of motion and continuous velocity in spatio-temporal organization”*⁸⁷

Om man skal tolke musikalsk energi som et utslag av våre kognitive evner på semiotisk vis, kan man da tolke både Meyer og Kurths synspunkt som et utslag av det greimasianske begrepet *becoming*, nemlig at vår opplevelse av spenning og forventning i musikken er en dypstrukturell prosess, og ikke en statisk erkjennelse.

⁸⁵ Tarasti 1994

⁸⁶ Cooke: 40

⁸⁷ Meyer: 92

Tarastis peirceianske utgangspunkt

Som tidligere nevnt, vil Tarasti kombinere Greimas dikotimi med Peirces trikotoni, det vil si en kombinasjon av språklig logikk og epistemologisk kausalitet. Peirce opererer som kjent med en tredeling av erkjennelsesformene, som igjen kan deles i tre. For det første er det tegn i seg selv, (*legisign, sinsign og qualisign*), for det andre er det tegn i forhold til objektet, (*symbol, index, icon*), og for det tredje er det tegn i forhold til deres såkalte interpretanter (*rheme, dicent, argument*)

Ikonisk gjengivelse av musikk vil si etterligninger av naturlige fenomener, slik som fuglesangen i Messiaens musikk, eller dråpene i Chopins regndråpepreludium. Indeksisk gjengivelse kan illustreres med oboenes dreiebevegelser i åpningskoret i Bachs Johannespassjon, der de skal uttrykke torne kronen som snirklet seg rundt Kristi hode. Musikalske symboler kan eksemplifiseres med en nasjonalsang eller hymne. Tarasti nevner selv Finlandia, og sier at det ikke er noe spesielt finsk over den, men den har blitt stående som et uttrykk for finnenes frihetskamp i tiden fram mot landets selvstendighet i 1917.

De andre tegnkategoriene har ikke blitt brukt særlig mye i musikalsk analyse. Men i Peirces ånd kan man si at ethvert tegn avler et nytt tegn slik det oppfattes av lytteren. (jfr. *secondness*) Slik vil lytteren oppleve et hvert tegn som en tegnkjede hvis utviklingsprosess tar form i lytterens egen bevissthet. Denne prosessen vil følge den samme prosess som den før omtalte *inquiry*, der tegnene antar en dialektisk utvikling, og til slutt ender med en tegnstatus som er ubetvilbar for individet.

Tarasti støtter seg på Osolsobe når han hevder at musikk kan bli *communication of communication*.⁸⁸ Slik kan alle Peirces ni subklasser bli integrert i den musikalske diskursen, og da kan man studere disse taksonomiske begrepene innen et og samme verk.

Begrepet *ikonisk* vil dermed innebære momenter som likhet og gjentakelse i et verk, og i sin praktiske konsekvens vil dette kunne si forholdet mellom tema og variasjoner, eller fenomenet repetisjon i sin alminnelighet. Det ikoniske refererer til verkets *kohesjon*, som vil si relasjoner mellom verkets uttrykkselementer. *Indeksikalitet* refererer til verkets *koherens*, det vil si forhold mellom verkets meningsselementer på innholdsplanet. Eksempel på dette er bevegelsen fra et motiv eller en seksjon til en annen. Tarasti hevder videre at jo flere indeksikalske forhold som finnes i et verk, jo mer vil vi oppleve framdrift i det. Når noe i

⁸⁸ Tarasti: 86

musikken opptrer som en konsekvens av en forutgående hendelse, er dette tegn på indeksikalitet. På et mikronivå kan man si at forholdet dominant oppløst av tonika er indeksikalsk. På samme måte kan man operere med fenomenets negasjon, anti-indeksikalsk, når noe stopper opp musikken, og det enkleste eksemplet på dette er pausen.

Tarasti er opptatt av forholdet mellom de indre tegn og de konvensjonelle ytre tegn :
”*Inner and outer sign relations, in the sense used here, often appear to be quite contradictory. One might formulate the following hypothesis (the validity of which has yet to be proven): the more music functions as an outer sign the less we experience its functioning as an inner sign.*”⁸⁹

Denne hypotesen er utledet av den samme tankegangen som Greimas hadde ved å kombinere Hjelmslevs språkssystem med Pragskolens funksjonalitet, nemlig at tegn kan fungere både *interoceptivt* og *exteroceptivt*.

Tarasti kaller de tegn som henleder vår oppmerksomhet til forholdet mellom musikken og den ytre verden for *exteroceptive*, og indre tegn som refererer til forhold innenfor musikkverket for *interoceptive*. Dermed må man vurdere de indre og ytre tegnkategoriens forhold til hverandre; hvordan virker det ytre ikonet til det indre osv. Tarasti påpeker at generelt representerer det paradigmiske aspektet i musikk *introceptive ikonisitet*, og det syntagmatiske aspektet reflekterer *introceptive indeksikalitet*. Slik blir det et årsaksforhold mellom tidskomponentene i den musikalske syntagmatiske kjeden, mens det blir et logisk funksjonsforhold i denne kjedens paradigmer.

Tarastis pragmatiske ekskurs

Siden Peirce opererer med en pragmatisk tilnærming til tilværelsens vesen, finner Tarasti det rimelig å operere med begrepet ”situasjon”, for å beskrive den tilstand som konstituerer vår erkjennelse av et gitt objekt. En situasjon kan bedømmes analogt med et gitt rom, der en gitt aktør opererer, da dette er direkte konstituerende for situasjonens vesen, således kan ingen situasjon oppstå uten en aktør. I en musikalsk situasjon er derfor det springende punkt de prosesser som fører til at lytteren dras inn i situasjonen, og tvinger dem til å delta i den. Tarasti skiller mellom *act* og *even,t* henholdsvis en aktiv og passiv situasjon. En *event* vil si en tilstand av forandring i en prosess, f. eks. overgang fra eksposisjonen til gjennomføring, eller at musikerne starter å spille etter å ha stemt.

⁸⁹ *ibid*: 57

En *act* er derimot en skapende eller gjenskapende handling, som skaper en ytre forandring av musikken. Tarasti nevner som eksempel at en *act* vil være en framføring av Beethovens sonate *Les Adieux*, og en *event* ville være at sonaten faktisk overhodet ble fremført. Den logiske forskjellen mellom *act* og *event* ligger i aktivitet eller passivitet: ”*an act always requires an acting agent*”⁹⁰.

Det teoretiske fundamentet for disse postulatene finner Tarasti i sin landsmann Georg Henrik von Wright,⁹¹. Han forutsetter at en situasjon – eller *occasions* som han kaller det – danner grunnlaget for forekomsten av en *act* eller *event*. Han presenterer tre typer av fakta: *state of affairs*, slik som ”Beethoven skrev ni symfonier”, *processes*, framføring av et musikalsk verk, og endelig *events* og som eksempel kan nevnes den langsomme innledningen til Beethovens sonate *Les adieux*, som blir etterfulgt av en Allegro.

”*In brief: in a state of affairs something happens; in a process, something is happening; in an event, something happened.*”⁹²

von Wrights logikk er bygd opp omkring teorier om forandringsmuligheter i en gitt situasjon – eller hendelsesforløp som han kaller det⁹³. Utgangspunktet er formelen pTq , som beskriver overgangen fra situasjon p til situasjon q . Tarasti mener at siden den musikalske diskursen blir betraktet ut fra et kinestetisk synspunkt, vil ikke dette være nok for å beskrive denne prosessen, man må også ha med en beskrivelse av forventningen som ligger i forandringen⁹⁴. Som eksempel kan nevnes $pTTq$, der p er situasjon 1, T er forventningen, den neste T er den faktiske forandringen, og q er situasjon 2. Men om man forventer q , og x kommer isteden, kan man uttrykke det slik: $pTT(q)x$. Denne syntagmatiske kjeden kan fortsette i det uendelige, og bare fantasien setter grenser for de paradigmiske muligheter som denne formelen gir.

Som jeg tidligere har vært inne på, kan modellen pTq brukes for å beskrive situasjon 1, f. eks som et tonikamotiv, T kan symbolisere overgangen til neste motiv q , og T kan beskrive modale hjelpeverbs transcenderende virkning i forhold til forståelse og opplevelse av den musikalske diskursen. Slik ser vi en likhet mellom Greimas kombinasjonsmuligheter i det semiotiske kvadrat, og von Wrights modallogikk.

⁹⁰ Tarasti 2002: 77

⁹¹ den nylig bortgange finske filsofen, som fikk det ærefulle oppdrag å overta Wittgensteins professorat I Cambridge etter dennes død

⁹² Tarasti 2002: 77

⁹³ Min oversettelse av ”*occasion*”

⁹⁴ Dette utelater han i sin siste bok (2002), der han bare opererer med pTq , og deres pluss og minusfunksjoner, jfr. Greimas *engagement/disengagement*

Det musikalske subjekt

Som tidligere nevnt kan det synes legitimt å snakke om musikalsk tid og rom, mens begrepet aktoralitet unektelig får en diffus klangbunn. Tarasti/Greimas har hentet uttrykket fra den russiske formalisten Vladimir Propp, noe som dannet grunnlaget for Greimas' tidligere presenterte aktantmodell. Denne inneholder blant annet forholdet *subjekt - objekt*. Fra grammatikken vet vi at disse språklige komponentene må stå i forhold til et verb for å gi mening. Tarasti har vist at dette går an ved å la modale verb knytte en dynamisk linje mellom subjektet og objektet.

Tarasti mener at vi kan observere hvorvidt en gitt musikalsk tekst orienterer seg mot subjektet eller objektet. Noen ganger kan musikken være subjektiv – det som på tysk kan kalles *innig*, uten noen objektivisering (*Dinglichkeit*). Musikk kan også være objektiv, ved f. eks å gjengi ikonisk visse fenomener. Moussorgskijs *Bilder fra en utstilling* kan være et eksempel på dette. Forståelsen av subjektet kan videre utledes av de tre syntaktiske diskursive strukturene. Når vi møter en musikalsk tekst kan subjektet utvikle og transformere seg over tid, og da får vi et *temporalt* subjekt. Om vi henleder oppmerksomheten mot det stedet der det musikalske subjektet opererer, får vi et *spatialt* subjekt. Dersom vi ser subjektet som en del av musikalsk kommunikasjon, får vi et *aktoralt* subjekt, enten ved hjelp av et uttrykk i metaforisk forstand (*enunciè*), eller ved hjelp av musikalsk gestaltning (*enunciation*).

"A crucial methodological question that must be answered during this phase is: Where are the musical subjects? Are they in the music, the musical enunciate itself? If so, where exactly? Is the musical subject revealed, say, when the actorial category is most prominent? When the composer employs the actorial category in order to make a melody or theme emerge? Or can spatial manipulation such as placement of musical material in a certain register, produce a musical subject? Or can some passage emerge temporally as so cogent and significant that we experience the presence of a musical subject? Or does the musical subject manifest as the general character of the whole composition, as a 'semantic gesture' as Russian Formalists and Prague Structuralists suggested? If so we would not be able to locate the musical subject at any particular place in a musical text. In this case the musical subject does not 'live' at any exact 'adress' but is omnipresent in a musical text, just

as everyone feels the presence of Tartuffe in the first two acts of Moliere's play, though the character has not yet made his entrance."⁹⁵

Den språklige nominalismen korresponderer ikke alltid med den opplevde virkelighet. Den positivistiske funksjonelle avgrensning i språket kan ikke uten videre appliseres på musikk, og som Stigar sier *"Et kjennetegn ved Greimas' modeller synes å være at de vekker stor nysgjerrighet, men at interessen avtar noe ettersom det viser seg vanskelig å forene teori med analytisk praksis. Som Greimas-eleven Eero Tarasti har vist, er imidlertid ikke 'vanskelig' det samme som 'umulig' "*⁹⁶ Det er i hvertfall ikke umulig om man tar på seg de hermeneutiske brillene, og Tarasti viser et åndelig slektskap med Gadamer når han hevder at *"since all meaning arises from dialogue between researcher and his or her object, and is therefore clearly something we produce, we have to regard both kinds of musical subject of enunciate and enunciation, and our talk about them as our own semiotic constructs, whose usefulness depends on the kind of knowledge we seek."*⁹⁷ Slik kan vi se oss selv som en del av det undersøkte objektet, og kan betrakte oss selv som intensjonale subjekter.

Intensjonaliteten betegner som kjent det forhold at bevissthet alltid er bevissthet om noe.⁹⁸ Bevisstheten har karakter av "rettethet", og det gjør den intensjonal. Den har dermed også sterke bånd til fenomenologien, hvis grunnlegger Edmund Husserl også forbindes med intensjonaliteten. Tarasti sier at fordi vi er intensjonale subjekter vil vi søke tegn eller spor i musikken som er kodet av andre subjekter som er mer eller mindre like oss selv. Han presenterer videre en formel for intensjonalitet inspirert av Jakobsons kommunikasjonsmodell og Levi-Strauss' mytiske modell.

$S1 \ v \ F \ (S2 \ z \ mO+)$, hvor $m = fS1 \ c,s,v,non-p, non-d$

Subjekt 1 (komponist ville (v) skape (F) en situasjon i hvilken et subjekt S (den nåværende mottaker får (z) et verdiobjekt O (dagbok), en modalisert enhet (m), som komponisten mente å være et positivt (+) intensjonalt objekt for å avdekke følgende: Objektet O+ ser subjekt S1 som et aktivt subjekt (fS), det vil si en som komponerer eller produserer lydligte tegnobjekter som vil få mottakeren S2 til å tro(c), og gir oss informasjon (s) om seg selv og sine handlinger, komponisten vil dette uttrykkelig, mens objektet (dagboken inneholder ikke evnen (non-p) til dette subjektet på en ordentlig måte), det vil si vedkommnes evner som komponist

⁹⁵ Tarasti 1994: 108

⁹⁶ Stigar: 304

⁹⁷ Tarasti 1994

⁹⁸ Stigar 310

– men bruker verbal diskurs i stedet. Denne dagboken inneholder ikke noen normative ”must” (non-d), siden dette tilfellet nærmest representerer det som kan kalles autokommunikasjon.

Denne kompliserte formelen illustrerer den konseptuelle jungelen som man beveger seg inn i om kan skal blande subjekt og objekt med intensjonalitet og kommunikasjon. Det funksjonelle begrepet blir i dette tilfellet vanskelig tilgjengelig, siden det subjektorienterte begrepet intensjonalitet vil svekke den organiske objektive problemstillingen som skulle kunne sammenfattes i spørsmålet ”Hvordan virker dette?” Slik skiller denne modellen seg fra de før nevnte modellene til Jakobson og Levi-Strauss, og selv om Levi-Strauss opererer med subjektets forhold til objektet i sin modell, er dette forholdet et konsept-immanent forhold, der vi som mottakere av det presenterte budskap ikke har noen tildelt rolle.

Fra teori til praksis

Musikalsk semiotikk er et krevende felt å gi seg inn i. Språklig krevende fordi man konseptualiserer den transcendentale sfære mellom språk og musikk, filosofisk krevende fordi vi som subjekter må inngi oss på en metafilosofisk tankegang når det gjelder vårt forhold til objektet og dets meningsgenererende effekt, og psykologisk krevende fordi vi hele tiden må ha det musikalske materialet for øye, og ikke la oss forfalle til metaspråklig ekvilibrisme.

Tarastis grunnleggende løsning på denne problemstillingen er å utvikle sin teori i empirisk retning. Han sier i forordet til *A theory of Musical Semiotics* at de ganger som han har følt at ikke teorien stemmer med praksis, har han måttet endre teorien. Slik har han blitt beskyldt for å være en eklektiker, men sunn eklektisme kan med sitt empiriske grunnlag være en fruktbar basis for å formulere teorier om hvordan mening oppstår, særlig med tanke på semiotikkens peircianske røtter i pragmatismen.

Det neste kapitlet skal forsøke å omsette disse teoriene på det musikalske materialet, klaversuitene til Nielsen, Ravel og Schönberg.

Kapittel IV:

Semiotiske analyser

Utgangspunktet for semiotisk analyse

Det følgende kapitlet skal forsøke å gi en semiotisk analyse av de tidligere nevnte suiteene av Ravel, Nielsen og Schönberg. Men før jeg skal gå inn på selve analysene, er det på sin plass å redegjøre for grunnlaget for å se på suiter med semiotiske briller.

Semiotikk er i sin innsnevrede form teorier om hvordan språklige ytringer blir til mening, og har i sin vide form retning mot en panteistisk verdensanskuelse. Om man har problemer med å se språklig segmentasjon som konstituerende for den musikalske diskursen, slik at den musikalske analyse fremstår med lånte fjær, kan man postulere at mer tradisjonelle analysemetoder fremstår som konvensjonelle i kraft av den tvetydige terminologien. Kanskje er det ubetimelig å rette slik kraftig skyts mot semiotikkens antagonister, men semiotikken har ofte blitt neglisjert på grunn av dens barnesykdommer på 60 og 70-tallet.

Jeg sikter først og fremst til striden mellom Ruwet og Nattiez,⁵⁴ som omtales nærmest i alle avhandlinger som omhandler musikksemiotisk historie.⁵⁵ Ruwet presenterte i 1972 en semiotisk analyse av middelaldersangen *Maria muoter reinu mait*, der han satte seg fore å analysere denne melodien ved hjelp av den strukturelle lingvistikkens metoder, nemlig segmentering og klassifikasjon, og en strikt syntagmatisk og paradigmatisk analyse. Dette ble gjort i lys av en strukturalistisk taksonomi, med Levi-Strauss mytiske strukturer som forbilde.

Jean-Jaques Nattiez bygde videre på dette da han i 1975 lanserte teorien om "*la niveau neutre*" -det nøytrale nivå – som den musikalske semiotikkens grunnvoll. Denne skulle pretendere å vise musikken slik den "virkelig" var – med klare positivistiske undertoner, der Ruwets arbeider var den store inspirasjonskilden. Ruwet var imidlertid lite begeistret for dette og ville nødig bli tatt for å være en positivist. Han avsverget seg derfor all nytte av den musikalske semiotikk om man med dette mente "*une discipline qui essaie d'analyser un domaine quelconque a l'aide des modeles et des demarches fournis par la linguistique*"⁵⁶

Nattiez brøt med strukturalismen på slutten av 80-tallet, og hevdet at hans vitenskapelige tyngdepunkt hadde flyttet seg, på samme måte som humanvitenskapene og lingvistikken, fra en strikt taksonomi som fløt over i et dualistisk syn med det han kaller

⁵⁴ Se Klempe: 16-22

⁵⁵ Klempe, Stigar, Nattiez 1990

⁵⁶ Ruwet 1975: 33, sit. i Stigar: 137

poietic og *esthetic*, hhv. produktive og reseptive kategorier. Dette korresponderer med begrepsparet konstruktivisme/dekonstruktivisme, i Barthes og Derridas begrepsunivers.

Denne noe rigorøse taksonomien fra poststrukturalistene har de siste par tiårene blitt møtt med pragmatiske strømninger, slik at musikksemiotikken i dag fremstår som en fenomenologisk basert empiri med en pragmatisk basert terminologi.

Som et appendiks til postulatet om semiotikkens tradisjonelt lave status i musikkvitenskapen generelt, må det nevnes hva Nicholas Cook forteller om semiotikkens oppgave og formål:

*”This approach is rather like how linguistics analyze speech: first, by deciding what the building-blocks are related to each other in any particular example of speech. In the same way analyzing a piece semiotically means, first, chopping it up into units possessing some degree of significance within the piece; and, second, analyzing the way in which these are distributed throughout the piece, with a view to discovering the principles that govern this distribution.”*⁵⁷

Denne beskrivelsen, gjort i 1987, gir nok kanskje et riktig bilde av semiotikkens posisjon for 30 år siden, men er helt utdatert i forhold til semiotikkens plass i dagens virkelighet, og sett ut fra denne bokens sentrale plass på pensum i musikkvitenskap, er det vel mer på tross av enn på grunn av at studenter blir interessert i musikksemiotikk – dette var da også de første linjer jeg selv leste om musikksemiotikk.

Tarasti gir langt på vei den samme beskrivelsen, men med et annet fortegn:

*”Until recently the main task of musical semiotics has been to distinguish the smallest units. At the same time, study of **connections** among these units has been neglected; the integrating forces of musical discourse has not been taken into account. Almost all theories of musical semiotics have aimed at transforming the moving character of music to a static one, continuity to discontinuity, **temps de duree** to **temps d’espace**.”*⁵⁸

Man kan forstå at den tildels svært omfattende og kompliserte terminologien i semiotikken vil spore noen til å nærme seg den på en positivistisk måte. Ikke minst i kraft av den Hjelmslevske tro på tegnets kausalitet, og Greimas semiotiske kvadrat med forgreninger til logiske syllogismer – ja sågar Peirces teori om indeksikalitet som et bærende element for referensiell erkjennelse kan føre tankene i positivistisk retning. Imidlertid er ikke det springende punktet hvilket begrepsapparat man omgir seg med, men heller hvilket forhold man har mellom det terminologiske aspektet og det empirisk baserte materialet.

⁵⁷ Cook: 151

⁵⁸ Tarasti 1994: 18

Det er en kjent sak at semiotikken så vel som musikkvitenskapen har beveget seg i en hermeneutisk - kritisk retning spesielt i de siste tiårene. Slik har musikkvitenskapens vitenskapelige muligheter blitt begrenset av et subjektivt veto, som med kulturel relativistisk fortegn hevder at all positiv viten om det musikalske objekt må ses i en kulturell kontekst.⁵⁹ Dette har spesielt vært påtakelig i USA, der en streng etterkrigsrasjonalisme har blitt møtt med en empirisme som i vår sammenheng lett kan forsvake tegnets status som en signifiserende faktor⁶⁰ Slik fremstår Tarastis teorier som sunt eklektiske, med en tro på at man kan forene de fleste vitenskapelige retninger om man kan hente fram det beste i disse.

I dette kapitlet skal jeg forsøke å redegjøre for tegn i 1900 - tallssuiter. Men hva kan de si oss om musikken som ikke mer tradisjonell analyse kan si oss? Og vil vi oppleve og forstå musikken på en annen måte etter å ha analysert musikken semiotisk?

Det springende punktet her er forholdet mellom musikk og diskurs, akkurat som tittelen på Nattiez mest kjente bok *Music and Discourse*. For å si det lettvis kan man hevde at dersom det tradisjonelle synet er at musikkvitenskapen er en *diskurs om musikk*, søker man gjennom generative og strukturalistiske metoder å applisere en *musikalsk diskurs*.

Om man da tar i betraktning musikkens språklige pretensjoner havner man da på et språklig og musikalsk metaplan (språk om språk, musikk om musikk). Slik blir en musikalsk diskurs en metadiskurs slik som Greimas hadde som utgangspunkt. Om man skal gjøre meningsfulle analyser på dette grunnlaget er det viktig å ha en metode som tar hensyn til det transcendentale aspekt med musikkens status som en narrativ diskurs, jfr. Greimas. Dette har også vært et ankepunkt mot semiotikken; selv om man har masse semiotisk teori har man ikke hatt adekvate metoder for å frembringe troverdige analyser.

I denne avhandlingen behandler jeg Tarastis teorier som en metode, selv om han i boken⁶¹ hele tiden omtaler det bare som en teori. Imidlertid bærer hans teori preg av å ha en sterk terminologisk forankring samtidig som den er utpreget empirisk. Denne kombinasjonen gjør den velegnet til å bli applisert på det gitte musikalske materialet.

Enhver analyse innebærer et møte mellom et gitt materiale og en teori som skal belyse dette materialet. Disse to komponenter kan derfor belyse hverandre gjensidig, men det betyr ikke nødvendigvis at de møtes på like vilkår. Om det musikalske materialet bare skal belyse teorien og underbygge dens gyldighet, eller i det minste dens relevans, kan man ende opp med en induksjon som projiserer meningen vekk fra det musikalske materialet. På den annen side,

⁵⁹ Dette kritiske standpunktet forfektes av forskere som Ruud og Tomlinson

⁶⁰ Se forrige kapittel om Chomsky

⁶¹ Tarasti 1994

om det teoretiske materialet bare skal gi næring til musikken uten å få noe tilbake, kan man risikere en deduksjon som gjør teorien meningsløs i forhold til den klingende musikken.

Slik kan vi hente fram Peirces abduktive ideal, og la dette bli den vitenskapelige rettesnor for arbeidet. Når man finner et spesielt eller overraskende musikalsk fenomen, kan dette sees i forhold til relevante semiotiske begreper. Om dette gir mening til det spesielle fenomenet, kan vi derfor betrakte denne tolkingen av det som sann.

Det semiotiske begrepsunivers preges som nevnt av binære strukturer, og i møte med det musikalske materialet er det særlig forholdet *syntagme/paradigme* som først skal belyses. Siden musikken oppleves og erkjennes i tid, er det særlig det syntagmatiske aspektet som gjør seg gjeldende i klingende musikk. Musikken består av et antall syntagmer, som ordnes i kjeder langs en horisontal linje. I suiter kan dette f. eks. innebære rekkefølgen på de ulike dansesatsene. Disse har en gitt syntagmatisk struktur (*Allemande-Sarabande-Courante*). Imidlertid så vi at i fransk suitetradisjon hadde man gjerne samlinger av allemander eller couranter, som man da kunne fremføre suksessivt. Da endrer man suitestrukturen fra å være en syntagmatisk til å være en paradigmatisk struktur. Vi så at Bachs cellosuiter har en svært fast syntagmatisk struktur, det er bare i den nest siste satsen at man skifter ut en type dansesats med en annen. Slik får cellosuitene en sterk syntagmatisk struktur, unntatt i nest siste sans der den får en sterk paradigmatisk struktur.

Som nevnt er det to musikologer som kan assosieres med disse begrepene. Ernst Kurth mente som kjent at musikkens energi ligger mellom tonene og at den beveger seg i en *Bewegungsphase*. Slik er musikkens syntagmatiske vesen avgjørende for den musikalske strukturen. Heinrich Schenker mente derimot at all riktig musikk kunne føres tilbake til en *Urlinie* gjennom ulike generative nivåer. For han var dermed musikken i sitt vesen paradigmatisk da den syntagmatiske grunnstrukturen alltid er lik.

Suitenes syntagmatiske struktur

Denne oppgavens utgangspunkt er derfor at de tre 1900-tallssuitene er forskjellige i innhold og uttrykk, de har med andre ord individuelle innhold av *lange/parole*. De har også ulike satsantall og oppbygging, men satsene kommer alltid langs den samme syntagmatiske kjeden.

Dette er en syntagmatisk/paradigmatisk oppstilling av satsstrukturen i de tre suitene:

	1.sats	2.sats	3.sats	4.sats	5.sats	6.sats
Nielsen						
Ravel	Prelude +fuge		(Forlane)	(Rigaudon)	Menuet	Toccata
Schönberg	Präludium		Gavotte/ Musette	Intermezzo	Menuet	Gigue

Vi ser at den mest ”klassiske” suiten syntagmatisk sett er Nielsens suite, da den har alle de vanlige barokke suitesatsene. Som tidligere nevnt er imidlertid problemet at Nielsen ikke har navngitt satsene, slik at dansesatstolkningen står for min egen regning.⁶²

I Ravels suite er den syntagmatiske strukturen litt mer problematisk, siden den har en *fuge* som følger etter preludiet, og i tillegg en *forlane*, som kan tolkes paradigmatisk som en *sarabande*, og en *rigaudon*, som har tatt *gavottens* plass og dermed dens funksjon.

Schönberg har ikke uventet den dristigste syntagmatiske strukturen, hans suite mangler helt den klassiske A-C-S formen, og den har et *intermezzo* mellom gavotten og menuetten. Til gjengjeld er dette den eneste av de tre som har en klassisk avsluttende *gigue*.

Om man skal sammenfatte denne oppstillingen av suitenes syntagmatiske struktur, er det interessant å se at suiten historisk fikk sin identitet og syntagmatiske form i kraft av sammenstillingen av A,C og S. Når vi kommer fram til 1900-tallet, mangler denne strukturen, mens vi har en avsluttende struktur, *Gavotte*, *Menuett*, *Finale*, som er desto sterkere. Det strukturelle tyngdepunktet har dermed flyttet seg fra suitens begynnelsesfase til suitens slutfase.

Terminologiske forklaringer

Som tidligere nevnt har semiotikken et vell av begreper som språklig sett ikke akkurat fungerer som dagligtale. Disse begrepene ble redegjort for og satt inn i sin teoretiske og metodiske sammenheng i forrige kapittel. For ytterligere å klargjøre disse begrepene i forhold til de etterfølgende analysene kommer her en ordliste med forklaringer.

Ikon

Et ikon er en billedlig parallell til det objektet det skal forestille (f. eks fotografier). I musikalsk sammenheng vil dette si imitasjoner av fuglesang, regndråper, torden osv.

⁶² Se ellers Mina Millers kritiske kommentarer i Wilhelm Hansen – utgaven.

Indeks

Det er en indre logisk eller kausal forbindelse mellom et indeks og det objektet det skal forestille (røyk er ildens indeks). Det er et indeksikalsk forhold mellom et spenningskapende parti i musikken, og dette partiets etterfølgende avspenning.

Symbol

Sammenhengen mellom et symbol og det objektet det skal forestille er bestemt av regler eller konvensjon (f.eks. nasjonale flagg). Et godt eksempel på dette er forholdet mellom en nasjonalsang og det respektive land.

Langue

Dette er et grunnleggende uttrykk i Saussures lingvistikk, som er betegnelsen på det abstrakte systemet som språket bygger på. *Langue* er et språksystems immanente struktur. I musikalsk sammenheng kan *langue* være en komponists typiske stiltrekk, en slags sammenfatning av det faktiske musikalske materialet.

Parole

Dette er *langue* sin motsetning. *Parole* representerer de ytre manifestasjonene i språket, slik språket fungerer til daglig. Motsetningen mellom *langue* og *parole* har mange paralleller i semiotikken, slik som syntaks/semantikk, immanens/manifestasjon og notasjon/interpretasjon. Musikalsk sett kan *parole* innebære de faktiske komposisjonene og deres interpretasjon, uten å innbefatte komponistens stiltrekk.

Engagement

Et engagement binder sammen to etterfølgende musikalske partier til en enhet

Disengagement

Det motsatte av engagement. Disengagement separerer to etterfølgende musikalske partier for å unngå en sammenbindende effekt

Generativ

Uttrykket betyr ”frambringe” og det generative prinsipp beskriver den språklige prosessen fra den enkleste til den mest komplekse strukturen. Greimas` generative kurs beskriver diskursive prosesser både på det syntaktiske og det semantiske plan.

Syntaktiske diskursive strukturer

Dette er musikalske overflatestrukturer som syntaktisk sett må være i balanse og harmoni for å skape semantisk mening. Disse strukturene er ikke statiske, for gjennom stadige forandringer av disse strukturene utvikles musikkens dramaturgi og dynamikk. Greimas opererer med tre slike strukturer; *spatialitet*, *temporalitet* og *aktoralitet*.

Spatialitet

Spatialiteten uttrykker musikkens notasjonsmessige rom. Den spatiale spenningen orienterer seg ut fra et musikalsk registerutgangspunkt. Motbevegelse skaper sterk spatial spenning.

Temporalitet

Temporaliteten representerer musikalsk tid. Temporal spenning oppstår ofte i rytmiske partier, der det blir en spenning mellom rytme og puls.

Aktoralitet

Begrepet kommer av ”actor” – skuespiller, aktør. Musikalsk sett vil dette ofte si et tema som utbrer seg i tid og rom. Slik blir et musikalsk tema subjektivisert ved hjelp av en aktør. Aktoraliteten er vanligvis avhengig av de to andre diskursive strukturene for å opptre. Om det er balanse mellom de diskursive strukturene kan dette skape musikalsk mening.

Isotopier

Dette begrepet har Greimas lånt fra fysikken, og er semantiske kategorier som den musikalske meningen kan bli inndelt i. Isotopiene medvirker til koherens i forhold til et tegn-kompleks slik at det musikalske tegnet genererer semantisk betydning.

Semiotisk kvadrat

Isotopiene kan organiseres i et semiotisk kvadrat som viser alle språklige motsetningene som den semantiske meningen kan ha. Det er beslektet med den filosofiske logikken som

”opposisjonskvadratet”, og viser at enhver semantisk mening kan ha flere logiske språklige motsetninger.

Syntagmatisk

En syntagmatisk kjede beskriver rekken med språklige eller musikalske valgte uttrykk som beveger seg langs en horisontal tidsakse.(f. eks en setning). I en suite ligger alle satsene langs samme syntagmatiske kjede.

Paradigmisk

På den syntagmatiske kjeden kan man bytte ut et ledd med et tilsvarende ledd som har samme funksjon. En liste over slike muligheter danner en paradigmisk kjede. F. eks. er meningen til en setning uforandret om vi skifter ut ”Hans går til legen” med ”Per går til legen” Hans og Per er således paradigmer, mens ”x går til legen” er et syntagme.

Modaliteter

Modaliteter uttrykker generelle menneskelige ønsker eller tanker i forhold til et objektivt mål. Det modale består språklig sett av verb som skal knytte et subjekt til et objekt. Musikalsk sett angir modalitetene måten som lytteren knytter den musikalske tekst til menneskelige verdier på. De primære modalitetene er *being* og *doing*, som grovt sett refererer til stillstand og bevegelse Det finnes også underordnede modaliteter: *must*, *will*, *can* og *know*. Tarasti opererer med grader av både nærvær og fravær av modalitetene med ++ svært mye,+ mye, 0 nøytralt, - fraværende , - - helt fraværende.

Being

Tilsvarende det kinesiske *yin*, eller det greske *appollinsk*, og representerer stillstand, ro og stabilitet i musikken.

Doing

Tilsvarende det kinesiske *yang*, eller det greske *dionysosk*, og gir uttrykk for liv, musikalske hendelser, dynamikk og dissonans.

Will

Representerer musikkens vilje til å bevege seg i retning av noe, den kinestetiske energien i musikken.

Know

Know vil si musikalsk informasjon, det kognitive elementet i musikken. Komponisten har gjerne en formal tanke med det musikalske forløpet

Can

Musikkens kraft og intensitet, dens tekniske ressurser, virtuositet, spesielt i interpretatorisk sammenheng.

Must

Verkets relasjon til stilistiske og normative forhold, og de logiske forhold som betinger musikkens teleologiske aspekt. Komponisten er her gjerne bundet av konvensjon og ikke av kreativitet i den musikalske passasjen.

Etter disse innledende bemerkninger er det på sin plass å presentere de utlovede analyser av de nevnte verk, og først ut kommer suiten som har den mest klassiske strukturen, nemlig Carl Nielsens suite.

Carl Nielsen: Suite op. 45

1. Allegretto un pochettino

Før man analyserer denne suiten kan det være nyttig å reflektere over følgende spørsmål: Hvor viktig er det faktum at vi betrakter suiten som en klassisk syntagmatisk suitestruktur for den meningsproduksjon og resepsjon som oppnås gjennom semiotisk analyse?

For det første er dette et epistemologisk kategorisk spørsmål som kan klargjøres i forholdet til definisjonen av enhet og sammenheng i tilværelsen i sin alminnelighet, og kunsten i særdeleshet. Spørsmålet om enhet og sammenheng i forhold til semiotisk analyse vil sprengne rammene for denne anhandling, derfor skal jeg la dette ligge.

For det andre er det slik at den gitte suitestrukturen blir dratt ut av det musikalske materialet og ikke blir prosjisert inn i det. Dette har intet med semiotikk å gjøre, men snarere det faktum at Nielsen selv valgte å kalle verket for en suite, og at det derfor på empirisk basis

er logisk å dra den slutning at man kan forstå strukturen mellom satsene som en klassisk suitestruktur.

For det tredje kan den semiotiske analysen fungere som en forklaringsmodell til den hermeneutiske sirkelprosess som oppstår i subjektet i møte med det objektive materialet. Den semiotiske analysen kan forklare de musikalske elementers betydning i verkets helhet, og derfor gi den musikalske helheten og den syntagmatiske strukturen ny mening. Dette kan i sin tur gi ny næring til den semiotiske analysen, og her oppstår en til tider sårt tiltrengt bro mellom hermeneutikk og semiotikk.

Første sats i suiten må betraktes som en allemande, og oppviser en formmessig diakroni i forhold til en barokk allemande (AABB), mens Nielsens suite har en ABA form. Den forsiktige åpningen etterfølges av et eruptivt tema som diminuerer ned til satsens nullpunkt – det gyldne snitt, og avsluttes med åpningstemaet med en Coda som avrunding. I semiotisk terminologi vil man kunne se satsens modaliteter som *being-doing-being*. Basert på dette faktum er det *a priori* rimelig å anta at det aktorale hovedsakelig finnes i *doing*-delen. Vi skal se nærmere på dette.

Hovedtemaet opptrer i takt 1-8, og er preget av en spatial motbevegelse frem til takt 3, der motbevegelsen endrer retning. Det aktorale nivået heves fra + til ++ fra takt 9, men avløses i takt 13 av temporale momenter. Akkordaffiniteten er diatonisk, høyre hånd har en G-dur – A-durspenning.

Noteeksempel 1: , 1. sats, T 1-5



Fra takt 21 introduseres satsens eruptive andre del som er mye mer dissonant, med akkordisk tritonusaffinitet. Semiotisk sett endres modaliteten fra *being* til *doing*, fra langue til parole, med den eruptive, frie basstemmen. Dette gir stor kohesjon og stor temporalitet, men en uavklar aktoraltitet, med + *will* og –*know*. Slik skapes et disengagement mellom *being* og *doing*. Fra takt 38 oppleves mer parole, mindre langue, lite koherens, og den modale modus er +*will*. To takter senere blir det gradvis mer *can* og aktoraltitet i de nærmest perkussive tremoli,

og hovedmotivet i *doing*-delen kommer igjen, og blir den semantiske konsekvens av spenningen mellom de syntaktiske strukturene aktoraltitet og spatialitet. Denne spenningen kulminerer i takt 45 med en sentrifugal motbevegelse, med Greimasiansk terminologi: engagement (som motsetning til disengagement).

Noteeksempel 2, 1. sats, T 44-47:

”Temaets kantete Karakter staar i stærk Modsetning til det jævnt flytende Tema I: Overstemmens drilske Kommentarer til Tema II er et typisk Udslag af Carl Niensens uforlignelige, musikalske Humor”⁶³

Den aktorale og spatiale spenningen forenes, og danner i takt 48 (tonene *des* og *B*) en bakgrunn til det samme temaet som i T 45, slik at dette kommer i forgrunnen. Slik ser vi motsetningsparet *bakgrunn/framgrunn*, slik Tarasti beskriver begynnelsen av Beethovens Pastoralesonate.⁶⁴ Modalitetene blir således motsatte i for- og bakgrunnen:

FG: *+know, -will, +can*

BG: *-know, +will-can*

I takt 61 skiftes den modale disposisjonen, slik at høyre hånds kromatiske bevegelser uttrykker *know* og venstre hånd *will*. Hele det følgende partiet består av disse små motivene,

⁶³ Meyer/Schandorf-Petersen : 162

⁶⁴ Tarasti 1994: 80

og sett ut fra en harmonisk analyse vil man kunne betrakte denne delen som stillstand, mens man i forhold til en semiotisk synsvinkel har en konstant utvikling helt til takt 83.

Modusskiftet mellom *doing* og *being* innfinner seg således i denne overgangen.

Det samme motivet som i innledningen kommer så, men med mer aktoralitet og mer *can*, helt til siste system, der aktoraliteten og moduset *will* forsvinner, og temporaliteten og moduset *know* gjenstår. Denne rytmiske spenningen kan relateres indeksikalt til spenningen i avslutningen av *doing*-delen (T 61-82), der begge partiene har stor temporalitet, mye *know*, men mens mellompartiet har mye *will*, mangler avslutningen dette. Slik avsluttes satsen der den musikalske viljen tar slutt.⁶⁵

Et interessant poeng her er at det hersker uenighet om når satsen egentlig tar slutt. I Mina Millers utgave har avslutningen en takt mindre enn i førsteutgaven, en takt som også finnes i den håndskrevne kopien. Hun argumenterer med at denne frasens asymmetriske struktur er analogt med frasene i stykket som helhet (det er et slående eksempel i neste sats) og at den minner om lignende forhold i andre verker fra denne tiden, f.eks strykekvartetten op. 44. Øverst ser vi Millers utgave og nederst førsteutgaven.

Noteeksempel 3, 1. sats, T 106-112:

⁶⁵ Jfr. Tarastis beskrivelse av Sibelius`formkonsepsjon (Tarasti 1994: 90)

Den modale formen blir da *being-doing-being*, der *doing* er en indeksikalsk konsekvens av *being*, som blir frembrakt ved hjelp av en gradvis stigning i aktoraliteten. Overgangen mellom disse modalitetene kan derfor beskrives slik:

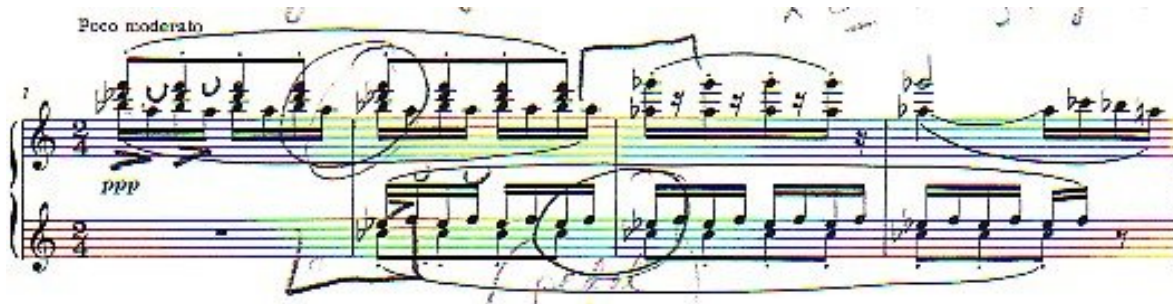
Being-doing - engagement
 Doing-being - disengagement

2. Poco moderato

Denne lille Courante-satsen har en nærmest impresjonistisk karakter med et flyktig musikalsk budskap som antyder mer enn det beskriver. Den danske pianisten Arne Skjold Rasmussen, som har spilt verket ofte peker på likheten i åpningen av denne satsen og åpningen i *Ondine* fra Ravel's *Gaspard de la nuit*. Forskjellen består imidlertid i at der Ravel skaper bakgrunnsfarger, har Nielsen både bakgrunnsfarger og melodisk vellyst. Dette kan tolkes som begrepsparet *forgrunn/bakgrunn*, der bakgrunnen er de innledende bitonale akkordene, og forgrunnen er temaet fra takt 21 som introduserer moduset *will* – vilje til melodisk vellyst.

Mens første sats domineres av *doing*, er andre sats preget av *being*, og analogt med *being*- karakteren er satsen spatial, da det musikalske syntakset ligger på det bitonale plan (i begynnelsen i b-moll/Cess-dur) med kromatiske og diatoniske forhold mellom akkordene.

Noteeksempel 4, 2. sats T 7-10:



Vi får ++*know* og – *will*, på grunn av satsens innadvendthet. I takt 21, der et lite ”seufzermotiv” introduseres, får vi +*will* og +aktoralitet. I takt 45 overgår satsen i større kontraster mellom rytmiske venstre håndstøner og akkordiske fallende motiver i høyre hånd. Dette får modaliteten +*can* frem til reipisen. Imidlertid har denne en litt mer aktoral karakter, slik at vi får +*know* og nøytral *will*. Fra takt 74 repeteres venstre hånds rytmiske akkordiske toner fra midtdelen i en G-modus, og satsens musikalske organiske vilje ebber ut. Denne Codaens asymmetriske struktur er på 8 + 11 takter, noe som virker troverdig i forhold til Millers argumentasjon fra forrige sats angående satsens asymmetriske uttrykk.

Selv med en bitonal struktur i satsen må dens syntaktiske klangideal bli preget av ønsket om enhet og egalitet som en syntese av tesen høyrehånds-tonale-plan og antitesen venstre hånds-tonale-plan. I semiotiske termer kan man beskrive det som *disengagement/engagement*, der det første er satsens notasjonsmessige struktur mens det siste er kravet til klanglig enhet og egalitet. På denne måten anskueliggjøres det binære forholdet *notasjon/interpretasjon*.

3. Molto adagio e patetico

”Man har fornæmmelsen af, at Carl Nielsen i denne Suite hele Tiden ønsker at sætte de skarpeste Kontraster op mot hinanden. Efter anden Sats`æteriske clair-obscur følger nu en Sats, mættet af heftig Lidenskab (Molto adagio e patetico). Her staar tunge dissonerende Akkorder Side om Side med frie, fabulerende og helt kontrapunktiske Episoder, som han med umaadelig Fantasi bygger op paa store rytmiske, melodiske og harmoniske Spendinger.”⁶⁶

Denne satsen er mettet med ekspressiv spenning, og dens rytmiske fremtoning i fransk overturestil bidrar til å forsterke inntrykket av en sarabande, riktig nok i 4/4-takt. Periodisk sett er imidlertid hovedmotivet delt i to 6/4- takter som gir det hele et skjær av ustabilitet som preger hele satsen. Satsen har flere likhetspunkter med midtsatsen i den andre fiolinsonaten og

⁶⁶ Meyer/Schandorf Pedersen: 165

35, og kan i så henseende bli sett på som en intertekst a la Kristeva, men det vil ikke være formålstjenlig her. Likhetspunktene er særlig fremtredende i hovedtemaets rytmiske struktur og i det lyriske midtpartiets harmoniske vendinger. Som nevnt er det temporale aspektet mest fremtredende, men spatialitet og aktoraltitet preger satsens syntaks. Alle de syntaktiske diskursive strukturene virker sammen, slik at uttrykket blir intensivt og fortettet. I hovedtemaet gir de rytmiske spenningene næring til det temporale aspekt, men også til det aktorale. Den dobbeltpunkterte rytmen gir seg ikke bare utslag i et tidsmessig aspekt, men også i et melodisk aspekt. Melodiens *Bewegungsphase* blir mettet med spenning i transformasjonen mellom de ulike tonene. Slik blir det en transcens mellom det temporale og det aktorale. Endelig er den spatiale spenningen knyttet opp til den harmoniske spenningen mellom akkorden g og Ass i venstre hånd i T1.

Noteeksempel 5, 3. sats T 1 – 3:



I det eruptive og ustabile partiet fram til takt 10, merker vi oss at det er stor **ytre** spatialitet (stor tessitura, hyppig registerskift), men det er en liten **indre** spatialitet (begge hender spiller stort sett oktaver, slik at det ikke blir spenning mellom stemmene). I takt 11 avbrytes dette partiet og følges av et eterisk drømmende parti. Slik blir dette partiet et disengagement.

Noteeksempel 6, 3. sats T 37 – 38:



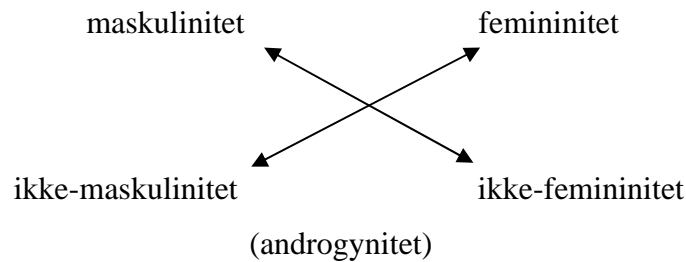
Mens de 10 første taktene var moduset *doing*, brytes dette nå av med et *being*-parti. Venstre hånd spiller rytmiske figurer som kan minne om venstrehandsfigurene i forrige sats' midtparti, mens høyre hånd spiller drømmende akkorder. Noe av det som gjør dette partiet så eterisk, er vekslingen mellom mollsubdominant og durdominant. Durdominanten sørger for en sterk og myndig tonal forankring, mens mollsubdominanten gjør at partiet får et lengtende, melankolsk og uavklart preg.

Denne følelsen kan man relatere til den peircianske *firstness*, med den umiddelbare følelsen av frihet og avslapping som dette partiet har. Vi har en nærmest eksistensiell *dasein* som kanskje la seg gjøre til gjenstand for analyse, men som ikke vil bringe semantisk entydighet av den grunn på grunn av det umiddelbare i *firstness*.

Fra takt 17 glir *being*-partiet gradvis over i *doing* helt til den store forløsningen i T 20. Her er den spatiale spenningen på topp i dette furiose partiet. Ellers er modiene ++*will*, + *can* – *know*. I takt 22 kommer hovedmotivet tilbake i b-moll, og vi får +*know* og + temporalitet. Det hele roer seg ned til vi får det eteriske midttemaet igjen. Her får vi + *know* og nøytral aktoralitet. Selv om det her er harmonisk spenning, så merker vi den ikke. Syntaktisk sett er takt 28 lik takt 11, men på grunn av de diskursive strukturene får takten et annet semantisk innhold. Satsen slutter i takt 32-33 med temporal komplementaritet som minner om slutten av siste sats.

Om man skal se på semantiske strukturer i satsen, så kan vi anta satsens store spenningsnivå kan tolkes ut ifra motsetningsparet *maskulin/feminin*. Moduset *doing* representerer maskulinitet, mens *being* representerer femininitet. Satsen begynner maskulint, og brytes av i takt 11 med det eteriske partiet, men er det feminint? Disse halvslutningenes syntaktiske status må sies i lys av Peirces *firstness* å være uavklarte, så det er vanskelig å signalisere semantisk retning på dem. Derfor kan vi definere dem som noe midt i mellom, nemlig androgyne. Slik får takt 11 og 28 semantisk flertydig mening som både kan skape disengagement i forhold til det første *doing*-partiet, men også være en indeksikalsk faktor i forhold til det forestående *being*-partiet.

Slik kan vi sette disse isotopiene opp i et semiotisk kvadrat:



Mens vi ser at overgangen mellom den første *doing* og *being* skaper disengagemet er det et engagement-forhold mellom de andre overgangene i satsen. Slik kan man hevde at det gyldne snitt er i begynnelsen av satsen og ikke mot slutten. På denne måten skapes ytterligere et uromoment i satsen.

4. Allegretto innocente

*”Det er, som om fjerde og femte Sats bryter den Linje, der trods alle Modsætninger gaar igjennem de tre første Satsler og som sluttes af sjette Sats. Man fornemmer her det samme Brud paa Helheden som ved Allegrettoen i `Det uudslukkelige` (sic!). Men dette forringer langt fra Satsernes musikalske Verdi”*⁶⁷

I historisk perspektiv har gavotten vært en motvekt til de ”tunge ” innledningssatsene med sin enkelhet og tilforlatelighet. Også i Nielsens suite står denne satsen sammen med den påfølgende som en kontrast både til verket som helhet, og til de øvrige satsene i verket. Satsens tekstur består i hovedsak av to kontrapunktiske stemmer, som blir ført henholdsvis i høyre og venstre hånd.

Denne enkelhet kan vi finne igjen i de syntaktiske diskursive strukturene. Vi føler verken deres fravær eller nærvær, og satsens første del er preget av moduset *know*, og fra T 42 av moduset *can*. Fører da dette nøytrale syntaktiske nivået til meningsløse semantiske løsninger?

Dette spørsmålet overskygges av de ikoniske forhold som kommuniserer i denne satsen. Ikoniske forhold refererer gjerne til forhold i naturen,⁶⁸ som tilsammen kan danne en narrativ diskurs, om enn ikke nødvendigvis i denne satsen. I T 16 får vi en hemiolisk rytme i venstre hånd som minner om hornstøt, ja jeg kan heller ikke denne gangen dy meg for

⁶⁷ Meyer/Schandorf Petersen: 166

⁶⁸ Se Tarasti : 1994: 54-55

intertekstuellet å referere til hornstøtene i første sats av blåsekvintetten. Om man følger denne tankegangen, er det ikke også nærliggende å tenke seg bassen i T 33 som en fagott?

Noteeksempel 7, 4. sats T 35 – 41:

39

Andante rall.

p

Andante

pp

Il Basso sempre pp

Slik blir det et ikonisk forhold mellom venstre hånds ciss med forslag i takt 17 og hornstøt, og det samme forhold mellom venstrehåndspassasjen i takt 33 og en fagott. Men er hele satsen dermed en ikonisering av en blåsekvintett? Naturligvis ikke, fordi da ville man måtte ha enda flere ikoniske berøringspunkter mellom syntaks og instrument. Men disse ikoniske momentene bidrar til å gi oss en forståelse av et symbolsk forhold mellom teksturens klanglige muligheter og blåsekvintettens muligheter til å realisere dette. Her er det viktig å understreke at dette skjer på det uttryksmessige plan og ikke på det notasjonsmessige plan.

5. Allegretto vivo

Noteeksempel 8, 5. sats, T 1 – 7:

Allegretto vivo

p dolce

Mens forrige sats sluttet i Fiss-dur, går denne i h-moll – i begynnelsen er det til og med visse lokriske aspirasjoner – og siden disse står dominantisk på hverandre – i motsetning til alle andre satser i suiten – er det dermed et indeksikalsk forhold mellom disse to satsene, noe som ytterligere forsterker deres kontrasterende virkning i forhold til de andre satsene. På denne

måten refererer de til hverandre, Gavotten som *being*, og boureen som *doing*. *Engagement* i forhold til hverandre, og *disengagement* i forhold til resten av suiten.

Boureen er ennå mer flyktig enn den forrige satsen på grunn av den større aktoraliteten. Moduset *will* preger hele satsen, og på grunn av det lille sekstendelsmotivet som går igjen hele tiden har satsen også karakter av *must*.

Satsen preges av en aktoral flyktighet, men en temporal stabilitet. Nielsen har i likhet med i de andre satsene en utstrakt bruk av rytmisk komplementæritet, slik også i denne satsen, men komplementæriteten er hele tiden flytende på parole – planet, om enn ikke på langue-planet. Mens åpningen av satsen har visse lokriske trekk, sluttet satsen frygisk med orgelpunkt på c som oppløses til H-dur. Slik skapes modal enhet ved at disse modale langue-momentene refererer til hverandre på parole-planet.

Carl Nielsen kan ikke ha vært særlig i tvil om at interpreten ikke vil oppleve uklarheter knyttet til denne satsen, for han skriver i forordet til førsteutgaven: ”*Femte Sats giver sig af sig selv.*”⁶⁹

6. Allegro non troppo ma vigoroso

Så har vi kommet fram til suitens finalesats, og de som foretrekker store, lange og pompøse finalesatser blir ikke skuffet her. I antall notesider er den nesten like lang som alle de andre satsene til sammen, og den har alle pianistiske og klanglige virkemidler som Nielsen visste å benytte seg av; både heltoneskalaer, store glissandi, både lange svake og lengre sterke partier, og partier der pianoet blir brukt som slagverk! I sitt ytre arter satsen seg som en rondo, uten ytterligere å pretendere klassiske relasjoner. Ellers gir satsen oss assosiasjoner til Chopin og Liszt så vel som Debussy og Bartok.

For å distansere satsen fra den foregående og skape et disengagement, velger Nielsen å starte satsen i b-moll, og hovedtemaet kan vekke assosiasjoner til hovedtemaet i første sats av Liszts store h-moll sonate. Dette ”bankende” temaet gir oss en slags ”demonisk stemning”, noe som kan relateres til Nielsens uttalelser i førsteutgaven.

”*Den sjette sats helt igennem med en Baggrund af dæmonisk Stemning, som driver den udøvende til stærke Kontraster og heftige Aksenter*”⁷⁰

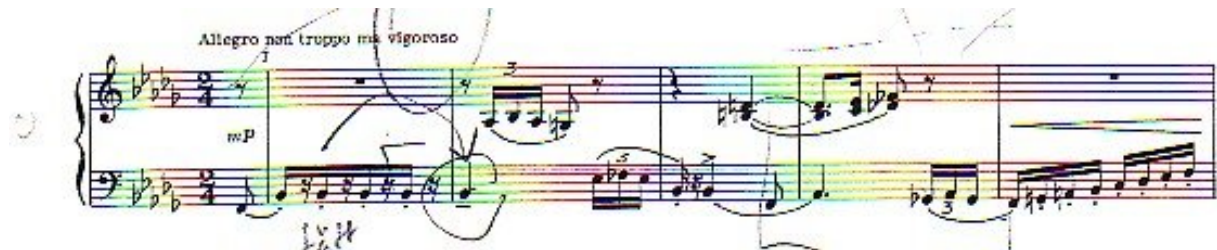
Tittelen ”den Luciferiske” – lysbæreren - ble imidlertid tatt vekk da det ble en utberedt misforståelse at suiten skulle assosieres med djevlelige implikasjoner. Vi skal

⁶⁹ Miller: 36

⁷⁰ Miller: 36-37

imidlertid se at kontrasten lys – demoniskhet likevel ikke er helt fjernt i forhold til satsens semantiske isotopier.

Noteeksempel 9, 6. sats, T 1 – 5:



Hovedmotivet består av ikonisk banking – man kan være fristet til å si at djevelen vil inn, i hvertfall om man ser musikkhistorisk på det, jfr. Beethovens skjebnesymfoni, og Liszts mer eller mindre schizofrene aura nedfelt i h-moll sonaten. I en semiotisk analyse legger man imidlertid størst vekt på synkronitet, derfor relaterer jeg disse ”banketonene” ikke til musikkhistorien, men til verket som helhet. Imidlertid kan vi tolke b`ene ikonisk som bank og symbolsk som djevelen, sett i forhold til Liszts isotopiske univers⁷¹. Dermed kan vi tolke hovedtemaet syntaktisk som aktoralt, og semantisk som et heltetema, eller mer presist: som aktanken helt. Den ikoniske bankingen avsluttes med et komplementært sekstendelsmotiv, og denne komplementæriteten forårsakes av at aktoraliteten glir over i temporalitet. Dermed skapes to motiver i stedet for et tema, og disse motivene er også preget av *disengagement*; etter bankemotivet forventer vi ikke den overraskende temporale komplementariteten.

Harmonisk sett etableres det en monotonal usikkerhet, men en polytonal sikkerhet, og med tiltagende temporalitet og aktoralitet oppløses denne spenningen i takt 15. Dette harmoniske spenningsforholdet kan anskueliggjøres via det peirceianske *secondness*, der hver av stemmene kan betraktes som et *sinsign* som refererer til hverandre. Ved den harmoniske oppløsningen kan vi registrere denne hendelsen i *thirdness* kategorien som et symbol, siden oppløsningen relaterer seg til tegnet polytonalitet, som vi i peirceiansk terminologi kan kalle *representamen*. Slik opererer vi som subjekter med flere typer anskuelsesformer, og de musikalske objektene skifter status og funksjon alt etter som hvor i den musikalske meningen de står plassert.⁷²

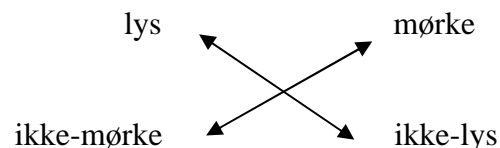
⁷¹ Marta Grabosz har undersøkt mytiske trekk i Liszts musikk, og kommet fram til 15 ulike isotopier som helt, pastoralt, fiende, balladisk osv. Se. Tarasti 77.

⁷² Nöth: 45

Trichotomy	I.	II.	III.
	of the representa- tion	of relation to object	of relation to interpretant
Category			
Firstness	qualisign	icon	rheme
Secondness	sisign	index	dicent
Thirdness	legisign	symbol	argument

I takt 21 – 23 får vi rytmisk ustabilitet med åttendelsperioder på 4-3-5, mye *will*, *know* er til stede, men vi får en følelse av ikke å se den. *Know* relaterer seg her til den immanente kognitive disposisjonen av den rytmiske ustabiliteten. Denne ustabiliteten i *modalize* – moduset (langue) er så organisk at vi ikke legger merke til de i *modalisation* – moduset (parole).

Takt 25 er en spektakulær takt med brutte treklanger i HH og et stort glissando i VH. Denne takten inneholder isotopiene i hele satsen, ja til og med i hele suiten. HH uttrykker isotopien *lys* og VH isotopien *mørke*. Som nevnt har den lysmessige konsepsjonen vært sentral i Nielsens ide om verket. Det er derfor nærliggende å legge følgende semiotiske kvadrat til grunn for forståelsen av hele satsen.



Denne figuren i takt 25 og 28 etterfølges av et temporalt kontrasterende parti som kan tolkes utifra isotopien *ikke-lys/ikke mørke*. Semantisk sett er dette partiet mindre fargerikt enn det foregående, det inneholder flere gråtoner enn det forrige. Syntaktisk sett inneholder det mye av alle diskursive strukturene, men siden disse syntaktiske strukturene gir en heller diffus semantisk mening, kan vi derfor slutte at partiet er mer uttrykksfullt enn innholdsmettet.

Fra takt 43 kommer en kamp mellom isotopiene *lys* og *mørke* uttrykt gjennom den samme rytmiske ustabiliteten som fra T 21. Det hele kulminerer i T 49, som er identisk med T 25 og 28, og i takt 49 har mørket vunnet.

Noteeksempel 10, 6. sats, T 45 – 49:



Hovedmotivet kommer tilbake, denne gangen ikke med den semantiske betydningen *helt*, men *mørke*. Et tema som kan minne om midtdelen i Chopins Regndråpepreludium, og ”le Gibet” fra *Gaspard de la nuit* blir deretter introdusert. Temaet som ligger oppå ostinatet er et aktoralt lys-tema, mens ostinatet er et temporalt mørke-tema. Fra T 97 blir det etterhvert stigende aktoraltitet og spatialitet.

Noteeksempel 11, 6. sats, T 102 – 105:

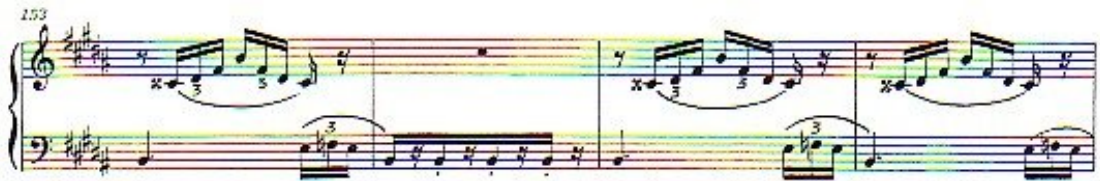


I T 103 introduseres motsetningen *forgrunn/bakgrunn*. Et furios fallende motiv representerer forgrunnen, mens det dystre ostinatopartiet er i bakgrunnen. Lyset (HH) vil således forsøke å trenge gjennom mørket (VH). Dette kulminerer i T 119 med mye av alle syntaktiske diskursive strukturer, alle med gradvis synkende intensitet. Teksturmessig beholdes den samme frygiske figuren i HH med det samme venstrehåndsostinatet.

Det hele roes ned til satsens nullpunkt med en gradvis overgang mellom *doing* og *being*. Dette fører til et *engagement* i modulasjonen mellom b-moll og H-dur, slik at overgangen skal være så myk som mulig.

Hovedmotivet kommer på nytt, denne gang opptrer det som et helt tema, og er gjennomført i en teksturmessig komplementaritet, slik at bankemotivet må forstås ikonisk og at svarmotivet forstås indeksikalsk. Slik blir det et sentrifugalt forhold mellom svarmotivet og bankemotivet, men et sentripetalt forhold mellom bankemotivet og svarmotivet. Med andre ord er det naturlig å frasere svarmotivet i retning av bankemotivet.

Noteeksempel 12, 1. sats, T 153 – 156:



I T172 blir det en diminusjon av temaet som kan relateres til det punkterte temaet i 3. sats. Her er det mye aktoralitet, temporalitet og ytre spatialitet. Semantisk sett betyr dette at høyre hånds figurer representerer lys og venstre hånd mørke, og de både kompletterer og refererer til hverandre, til forskjell fra et tidligere parti, der de kjemper mot hverandre.

Noteeksempel 13, 6. sats, T 177 – 179:

Musical score for Example 13, measures 177-179. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The notes are color-coded with a rainbow gradient. There is a handwritten word "range" above the treble staff. The lyrics "cre - - - scer - - - da - - -" are written below the bass staff. The page number 29 is in the top right corner.

Fra T 192 begynner de imidlertid å kjempe mot hverandre på nytt og i T 200 kommer motsetningen igjen til syne ved *forgrunn/bakgrunn*. Her får vi ++ *will*, + *can*, men *-know* og mye av alle tre syntaktiske diskursive strukturer. Videre skjer det en teksturmessig utvidelse av bankemotivet, og en økning av den spatiale kraften.

Hovedmotivet som består av en jevnt bankende puls, passer godt inn i en rytmisk komplementaritet som gjennomføres i dette partiet. Om man tolker bankemotivet som mørke,

er veien kort til å betrakte komplementariteten som ”djevelsk” Slik kan man ikke la være å få assosiasjoner til åpningen i Prokofjevs *Suggestions diabolique*.

I T 229 blir det et glissando som er ikonisk med mørkets sentrifugale virkning. Imidlertid vinner ikke mørket, for lyset overtar i T 233. Dette kan tolkes som hornsignaler som skal advare mørket. Men den himmelske gleden blir kortvarig. Allerede i T 239 får vi en ny glissando, og et disengagement mellom lyset og mørket. Banketemaet kommer igjen, denne gangen som fragment av tidligere motiver. Slik refererer det til det som har vært, og skaper balanse og enhet i satsen. Dette partiet er også en overgang til Codaen.

Codaen starter i T 266 med banketemaet som utvider seg til et cluster med masse aktoralitet og + *must* og + *will*. Dette etterfølges av komplementære oktavedganger, med den semantiske betydningen at djevelen gjør det siste store framstøtet. Vi får mye av alle syntaktiske diskursive strukturer, og en spatial spenning mellom mørke og lys. Kampen mellom mørke og lys foregår over et B-orgelpunkt, der lyset frenetisk forsøker å få kontroll ved hjelp av sekstendelstrioler.

I takt 288 har lyset vunnet, og vi får en symbolsk komplementær hymne til lyset, ikke ulik variasjon nr. 25 fra Brahms Händelvariasjoner. For å få fram dette er alle syntaktiske diskursive strukturer rikt representert, og de to siste taktene består av bankemotivet i doble oktaver, denne gang med et nytt semantisk innhold – mørket har blitt til lys!

Maurice Ravel – Le tombeau de Couperin

Mens Nielsens suite fremviser en klassisk suitestruktur, er Ravels suite friere. De to første satsene, *prelude* og *fugue* er et satspar som står i et sterkt affinitetsforhold til barokken, slik også med toccataen. Imidlertid har Ravel plassert denne som siste sats, og ikke foran fugen slik som det var vanlig i høybarokken.. Alle satsene relaterer seg til Couperins tid, med den midterste forlane som suitens kjernepunkt. Dette temaet er nemlig av Couperin, om enn i en noe forandret versjon.

1. Prelude

På samme måte som Bach åpnet sine engelske suiter, starter Ravel sin suite med et *prelude*. Dette preludiet er preget av flyktighet, samtidig som det har en indre ro i alle sine sektstendelsfigurasjoner, blandet med en sterk og stabil periodikk (4+4) Slik kan det

sammenlignes med *couranten* i Nielsens suite. Høyre hånd har dette pentatone motivet, som er en bevegelse som preger hele satsen:

Noteeksempel 14, Prelude 2/1:

The image shows a musical score for a piece titled 'Vif' from 'Prelude 2/1'. The score is written for piano, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The tempo is marked 'Vif' with a quarter note equal to 92. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/16. The score is annotated with various colors and lines to highlight specific musical features. The right hand has a pentatonic motif, and the left hand has a corresponding accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Denne flyktigheten kan relateres til de franske virtuose clavecinistene, og deres cembalistiske klarhet, så vel som impresjonistenes velkjente tåkeslør. Slik åpner suiten opp for et tolkingsideal som både kan ses på som samtidig (impresjonistisk) og historisk (barokkt). Slik kommuniserer musikken med historien, og på langueplanet får vi en estetisk spenning mellom begrepsparet *synkront/diakront*, der det impresjonistiske klangidealet er synkront, men det ikoniske cembalistiske idealet er diakront.

Satsens grunnmodus er *being*, med *+can* og *+will*, og en temporal diskursiv struktur. Fra repetisjonstegnet i T 5 er det ytre spatialitet, fortsatt med *being*. Fra siste system får vi tiltagende *doing*, med aktoralitet og ytre spatialitet som skyldes den kromatiske nedgangen i bassen, noe som genererer større kinestetisk energi. Fra S3/2/2 kommer et pralmotiv, etterfulgt av en brutt treklang med stor aktoralitet. Vi får en indre spatialitet og mye av alle syntaktisk diskursive strukturer fram til kulminasjonen i 4. syst T2. Etter kulminasjonen med den brutte treklengen i en em9 – akkord, der den tidligere nevnte estetiske tvetydigheten er på det sterkeste, skiftes moduset fra *doing* til *being*, slik det var fra begynnelsen. Den klanglige tvetydigheten forløses på ingen måte her. Slik skapes det forventning til resten av satsen, og gir oss også en teleologisk forventning om en større enhet og sammenheng på makroplanet i suiten.

På 4 /2 /2 blir det en brå *doing* i et disengagement på langueplanet. Dette motivet slekter på motivet i 3/2/2, slik at de refererer til hverandre. Denne *doing* glir i et engagement langsomt tilbake til *being* – som i sin tur langsomt går over i *doing* i siste system.

På 5/2/1 kommer det *doing + will, +can*, mye aktoralitet og ytre spatialitet i de to første taktene, deretter indre spatialitet. Dette eruptive temaet består av den samme

harmonikken og tematikken som tidligere, men den Kurthske *Bewegungsenergie* forløser aktoraliteten. Motivet etterfølges av melodiske sekvenser i heltoneaffinitet.

Etter dette kommer det samme aktorale tema (med praltrillen). Deretter kommer en lang spatial oppbygging til satsens store klimaks. Dette klimakset står i et indeksikalsk forhold til det "lille" klimakset på S3, slik at dette i enda større grad viser tvetydigheten i de estetiske idealer i hvertfall på paroleplanet. På langueplanet er det så stor spatialitet at det registermessig ikke er troverdig å ikonisere med barokke idealer, slik at det på dette vis, om enn på en lite overbevisende måte, gir uttrykk for et interpretasjonsmessig impresjonistisk ideal.

Etter klimakset kommer en spenning i overgangen mellom ytre og indre spatialitet, og *doing* – moduset går over til *being* ved hjelp av nedadgående sekvenser med stor ytre, men liten indre spatialitet. Deretter får vi det samme pentatone innledningsmotivet, slik at innledningen og avslutningen refererer til hverandre.

Siste system starter på en stor E. Deretter får vi en pentaton rask skala til en diffus tremolo. Det er en indeksikalsk forventning mellom skalaen og tremoloen, men forventningen innfris ikke i den syntaktisk uklare tremoloen.

Noteeksempel 15, Prelude 6/6:



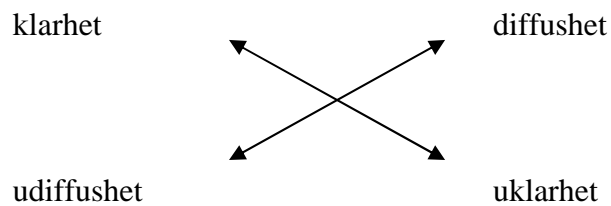
Vi får dette forholdet:

Skala: +*must*, +*can*, -*will*

Tremolo: - *must*, - *can*, + *will*.

Selv om vi ved første øyekast opplever satsen som homogen og enhetlig, preges satsen av *disengagement*, slik at satsen står i et forventningsfullt indeksikalsk forhold til den forhåpentligvis forløsende fugen.

I et semiotisk kvadrat kan vi dele opp isotopiene slik:



2. Fugue

Kombinasjonen preludium og fugue har en stor tradisjonebærende kraft fra barokken i vestlig musikkhistorie. Det er velkjent at preludiet både etymologisk og tradisjonelt sett er å betrakte som et forspill til fugen, men i semiotisk forstand kan vi tenke oss at preludiet står i et indeksikalsk forhold til fugen, slik at det er en logisk sammenheng mellom disse to satsene. Preludiet har således en teleologisk funksjon, nemlig å vise framover til fugen. I Nielsens suite så vi at preludiet hadde grunnmoduset *being-doing-being*. I Ravels suite har preludiet som nevnt *being* som grunnmodus, og fugens grunnmodus er *doing*. Slik peker *being* fram mot *doing*, og det blir et engagement mellom *being* og *doing*.

Tematisk har fugen det samme pentatone tema som preludiet, men består av langt færre toner. Tonearten er fortsatt den samme, e-moll. Selv om temaet er innadvendt, er det et aktoralt tema (fugetemaer er vanligvis aktorale, ellers ville de ikke være i besittelse av den kraften som fugetemaer behøver for å fungere selvstendig i polyfon sats). Temaet inneholder også noen små åttendelspauser, noe som betoner temaets temporalitet. I takt 3 kommer spatialiteten inn som et musikalsk verb, som et bindeledd mellom subjektet *cantus firmus*, og objektet *kontrasubjekt* (sic!). Fra forrige kapittel husker vi at Tarasti anser de syntaktisk diskursive strukturer som bindeledd mellom verkets subjekt og objekt, noe som er tilfelle her.

Selv om satsen har *doing* som sin grunnmodus, er den likevel uklar. Det er et transeptentalt forhold mellom *being* og *doing* i denne satsen så vel som i preludiet. Derfor består preludiets isotopier som nevnt av begrepsparet *klarhet/uklarhet* og deres semantiske motsetninger.

Om vi ser nærmere på hovedtemaet, ser vi at takt 1 og takt 2 er like i teksturen, men ulike i den rytmiske strukturen.

Noteeksempel 16, Fugue 7/1:



På paroleplanet skaper dette en antiindeksikalitet, de to figurene har tilsynelatende ingen ting med hverandre å gjøre, og den aktorale kraft blir uklar. I legatopartiene (der fjerdedelene dominerer) er den aktorale kraften større. I hele satsen har vi stor indre spatialitet, men liten ytre spatialitet. Slik spiller ikke Ravel på de store strengene, derfor kan man tenke seg at satsen symbolsk sett spilles på luttregisteret på en cembalo.

Satsen har ellers ++*know*, - *will*, - *must* og nøytral *can*. På 8/2/1 blir aktoraliteten større, og vi får et komplementært tema med intense trioler, og moduset *will* får pluss istedet for minus.

Når vi kommer til det tredje systemet på samme side, får vi en trangføring i alle stemmer, spatialiteten blir uklar og mister sin kraft. Aktoraliteten er stor, men ganske kakofonisk, slik at vi ikke oppfatter hva som blir sagt. Etterpå kommer hovedmotivet i trangføring, det er fortsatt *doing*, men på grunn av et orgelpunkt i venstre hånd får vi en følelse av *being*.

Etter dette kommer hovedmotivet i speilvending, men dette fører ikke til noen endring i de diskursive strukturene. I nest siste system er det stor trangføring og mye syntaktisk informasjon på kort tid. Slik blir det en uklar oppfatning av diskursen da vi ser skarpe konturer men uklare strukturer. Her får vi - *know*, + *will*, + *must*, + *can*.

Deretter dør satsen ut – da det ikke er mer diskursiv livskraft igjen.

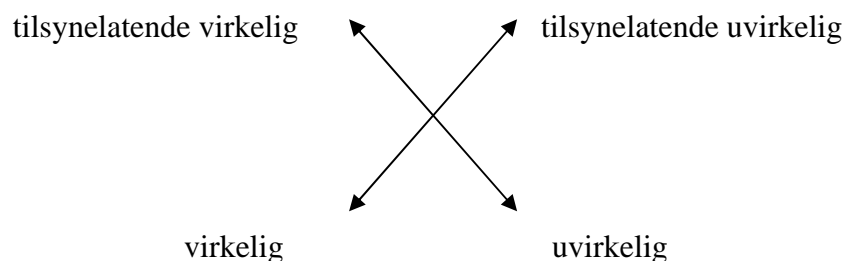
3. Forlane

*"This movement is unique within the suite, being the only one associated with a real antique, an instrumental Forlane by Francois Couperin that Ravel had transcribed in 1914. Ravel's Forlane for this reason has a certain interpretive irresistibility and is a much analysed piece. One might argue that by taking Couperin's Forlane as a ground, Ravel's Forlane as figure defines the compositional terms and conditions of neoclassical mimesis"*⁷³

⁷³ Abbate: 215-216

Den surrealistiske ideen om at virkeligheten ikke er det vi ser, og at vi ikke kan se virkeligheten som den er, er på mange måter sammenfallende med det semiotiske prosjekt, for den mimesis som eksisterer mellom det billedlige tegn og det som det skal forestille er ikke så åpenbar som vi gjerne tror. Marc Chagalls bilde ”Paris gjennom vinduet ”(1913) viser oss en virkelighet som er abstrahert fra den billedlige gjenskapingen av virkeligheten slik vi er vant til. Semiotisk sett problematiserer dette forholdet mellom det Peirce vil kalle *sign* og *representamen*. Hans prosjekt var å vise at det er et logisk prøvbart forhold mellom et tegn og det objektet som det skal forestille. Surrealismen forsøker således å si: Kan dette tegnet forvrengte objektet slik at det blir ugjenkjennelig, men likevel naturlig og troverdig?

På denne måten blir Couperins melodiske virkelighet til en forvrengt virkelighet hos Ravel, men fordi denne virkelighet er betinget av historien og kommuniserer med den, blir den troverdig, liksom Chagalls bilde. Slik blir isotopiene i forlænen uttrykk for at det semantiske innholdet ikke nødvendigvis er det som det gir seg ut for å være. Om vi samler isotopiene i et semiotisk kvadrat kan det bli slik:



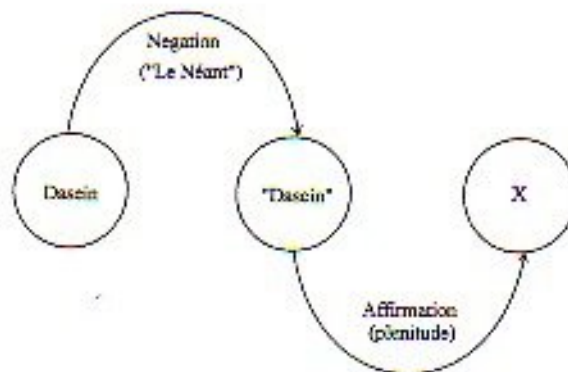
Dette semiotiske kvadratet leder oss unektelig til spørsmålet: Hva er grensene for hva som bare tilsynelatende er virkelig og hva som faktisk er virkelig? Går vi til Tarasti og hans nyere bok *Existential Semiotics* gir han oss et verktøy for å forene eksistensialisme og semiotikk via en transcendent forbindelse. For det er nettopp et transcendentalt forhold mellom de fire ovennevnte isotopiene.

Tarastis sentrale begrep i denne sammenhengen er Heideggers begrep *Dasein*, som innebærer et avsubjektivisert ”Væren” Dette er utgangspunktet for den transcendentale reise. Et subjekt får en eksistensiell væren som genererer ”significations” gjennom en to – leddet prosess. Først har vi subjektet som eksisterer blant objektive tegn, noe som kalles *Dasein*. Her gjelder alle regler og konvensjoner fra den objektive semiotikken. Da blir plutselig subjektet ensomt og meningsløst blant alle disse objekter, og går inn i ”intet” (negation).⁷⁴

⁷⁴ Sartre kaller denne tilstanden ”le neant”, og hans eksistensielle modell slutter her. Tarasti 2001 fører imidlertid denne tankegangen et skritt videre.

Slik blir det tidligere *Dasein* ugjengjennelig i forhold til den nye erkjennelsen. Når subjektet kommer tilbake fra denne fornektelsen ser han det hele fra en ny synsvinkel. Mange av de omkringliggende objektene har nå blitt forståelige igjen, men har fått en ny mening. Subjektet fortsetter videre og på reisen ut fra den nye *Dasein* går det ikke ut i meningsløsheten, men ut i det motsatte, nemlig ut i det universale (affirmation), der alt henger sammen og er forståelig.

75



Denne modellen, som er en sammenstilling av Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty og tradisjonell semiotikk kan således gi ny forståelse til vårt semiotiske kvadrat i forlanen. Om vi tenker oss forlanen som et subjekt, er satsen først ubestemt i forhold til sin teleologiske funksjon, isotopien *tilsynelatende uvirkelig* (Dasein 1), derfor blir det ført ut i det ukjente, isotopien *uvirkelig*. Når det kommer tilbake fra sin usikre reise, får det isotopien *tilsynelatende virkelig*. (Dasein 2). Ettersom det siden beveger seg ut i universets totale meningsfullhet, oppnår det til slutt isotopien *virkelig*.

Historisk sett er *forlane* (eller italiensk *forlana*) en hoffdans som var populær i det venetianske hoff på begynnelsen av 1700 – tallet, men Andre Campra brakte den til Frankrike allerede på 1690 – tallet, inkorporert i sine balletter. Danserytmen er 8 takter, enten med 6/4 eller 6/8 – dels takt. Dansens karakter er i følge Rousseau ”gay” og tempoet er moderat eller litt hurtig.⁷⁶

Abbate oppfatter hele satsen som en slags ”music box” på grunn av den noe mekaniske rytmen i stykket. Det kan imidlertid virke litt søkt å betrakte satsen som uttrykk for den moderne tids automatiserte og mekaniske realiteter. Hennes behandling av suiten baserer

⁷⁵ Tarasti 2001: 10-11

⁷⁶ Little&Jenne: 190-191

seg på en betraktelse av suiten som en spilledåse, med musettepartiene i forlanen og menuetten som indikasjoner.⁷⁷

Ravels forlane er basert på en 6/8 – dels takt, og satsen preges av en jevn barcarollerytme. Temaets store tessitura og rytmiske preg bidrar til stor aktoralitet og temporalitet, og *+will*, og *+know*. Historisk sett har forlanen, i følge Little&Jenne, rondoform, det har også Ravels forlane: ABACAD Coda. Denne segmenteringen er også basis for isotopiene som er grunnlag for satsens semantiske utsagn.

Noteeksempel 17, Forlane 11/1:



Dette motivet går igjen i en ABA-form i hele satsens første del. På 11/1/5 kommer et kontrasterende tema med samme rytmiske figur, men de syntaktiske diskursive strukturer skifter til - aktoralitet, + spatialitet, og temporale forslag. Denne delen består også av motsetningsparet *forgrunn/bakgrunn*, de 2 første taktene er forgrunn, de to neste bakgrunn. Dette kan diakronisk gi assosiasjoner til et tomanualig cembalospill, med et sterkt og et svakt manual. Slik veksler 2 - taksperiodene også på modiene *being* og *doing* fra det andre ”huset”, for å bli avløst av *doing/being*.

⁷⁷ Abbate: 213ff

Noteeksempel 18, Forlane 11/3-5:

The image shows a musical score for a piece in 12/2 time. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a first ending bracket labeled '1^a' and a second ending bracket labeled '2^a'. The second system has three staves (treble, bass, and a middle staff). The third system has two staves (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo). There are also some handwritten annotations, including a circled 'H' in the second system.

Etterpå skifter satsen karakter, ettersom Ravel på 12/2 skyter inn en musette (som han også gjør i menuetten). På 1700-tallet var musetten enten en slags sekkepipedans, eller en instrumental form med en dronebass. Vi kjenner jo den berømte musetten fra Bachs "Notenbuch für Anna Magdalena"

*"Francois Couperin wrote a number of keyboard musettes, faux-native peasant dances that suggest Watteau's canvases with their aristocrats playing at being shepherdesses. Couperin's musettes thus harbor the ultimate lost sound-object: music made in Arcadia"*⁷⁸

Selv om Abbate ikke tiltror musettene store kunstneriske pretensjoner, i hvertfall ikke i forhold til en "music-box" tenking, har hun sitt på det tørre når hun hevder musettens vidtrekkende konnotasjoner mellom 1700 og 1900, som *"the distance from Couperin's mock-shepherd works to Schoenberg's Musette from the Opus 25 piano suite."*⁷⁹

Om vi regner denne musetten som innskutt i forlanen, kan vi betrakte musetten som forgrunn, og forlanen som bakgrunn. Slik foregår den musikalske diskursen på to plan,

⁷⁸ Abbate: 219

⁷⁹ ibid

bakgrunnen kan vi ikke høre eller følge, men den er der i vår bevissthet. Musetten fungerer i moduset *being* i forhold til forlanens *doing* – karakter. Modalitetene er *+must* og *-can*.

Når vi så blir brakt tilbake til forlanen får vi hovedmotivet i kanon – trangføring. Her får vi stor temporalitet og litt spatialitet i motivføringen. Snart kommer vi fram til Codaen, og i rondoformen vil dette si D-temaet. Tonearten har skiftet til E-dur, og vi har kommet frem til isotopien *virkelig* i det semiotiske kvadratet. Satsen har kommet til forløsningspunktet med *+temporalitet* og *spatialitet*, og noe *aktoralitet*. De endotaksiske modi er *+will* og *-know*. Deretter kommer 8 takter med *+can* og *+must*.

Codaens retoriske konnotasjoner er *gjøglersk*. I et diakront perspektiv kan vi kanskje se *commedia dell'artefiguren* Pierrot rekke tunge i bakgrunnen. *-know*, *-will*, *+must* og *+can*. I det siste systemet kommer reminiscenser av temaet, og det slutter *sans ralentir* – uten *ritardando*.

4. Rigaudon

En rigaudon er en fransk dans i rask totakt, opprinnelig en folkedans fra Provence. Navnets opprinnelse er uklar, men dansen kan ha vært oppkalt etter en fransk dansemester ved navn Rigaud.⁸⁰ Her hjemme er kanskje satsen best kjent som avslutningssatsen fra Griegs Holberg-suite, med sin livaktige A-del og den mer tilbaketrukkede B-delen. Slik har også Ravel disponert sin Rigaudon, i ABA-form, med varianttonearten i B-delen.

Noteeksempel 19, Rigaudon 16/1:



Vi merker oss det korte hovedmotivet, en slags rytmisk ritornell, med rytmiske verseføtter *daktyl* – *anapest*. Foruten i de to første og to siste taktene i A-delen opptrer den i det modulatoriske partiet midt inne i A-delen. Grunnmoduset er *doing*, og vi får mye av alle

⁸⁰ Nationalencyklopedin bind 7, artikkel om rigaudon

syntaktiske diskursive strukturer, og ++temporalitet i hovedmotivet. Fra takt 3 blir det tiltagende spatialitet, med motbevegelse i bassen i venstre hånd. Etter repetisjonen i andre system blir det mer temporalitet med stor rytmisk pregnans.

Den grunnleggende isotopien må sies å være *glede*, og det er et indeksikalsk forhold mellom denne isotopien, og lysten til å danse til musikken. Dermed får vi en forståelse av forholdet mellom *modalize*, det kompositoriske *langue*- forholdet som skal beskrive isotopien, og *modalisation*, den interpretatoriske forløsningen av uttrykket, som gir denne semantiske forståelsen.

I midtdelen ”Moins vif” får vi isotopien *melankoli*. Akkompagnementsfigurene i venstre hånd har stor spatialitet, og denne delen bibeholder den samme stødige temporale rytme med jevne åttendeler.

Noteeksempel 20, Rigaudon 17/2:



Vi får alle syntaktiske diskursive strukturer, men ikke så intenst som i A-delen, derfor får det en annen semantisk betydning. Dette påvirkes også av at moduset er *being*, og en svak aktoralitet. Grunntonearten er c-dorisk. Satsens semantiske betydning er en melankoli som er rettet innover mot seg selv, der det sentrifugale midtpunkt er det notasjonsmessige punkt ved de tre oppløsningsstegnene på slutten av s.17.

Deretter bærer den sentripetale kraften oss ut i tiltagende aktoralitet, og A-delen kommer tilbake uten repetisjoner – mer intenst og med kortere diskursive strukturer. Sett fra en intertekstuell vinkel vil det være fristende å se parallelle syntaktiske strukturer med klaverkonserten i G-dur. Rigaudonen er selvfølgelig mye enklere i strukturen, og klaverkonserten har ikke yttersatser som er nærmest identiske, men en liten metafor er likevel fristende. Den fyrrige innledende satsen har likartet rytmisk pregnans som rigaudonen. Andre sats` melankoli kan sammenlignes med ”moins vif” mens tredjesatsens fyrverkeri kan inspirere uttrykket i interpretasjonen av rigaudonens avsluttende A-del.

5. Menuet

Orenstein hevder at denne satsen har store likheter med andre sats av sonatinen eller Menuet antique når det gjelder struktur, modal harmonikk, og klassisk balanserte fraser.⁸¹ Denne himmelske *topos* som vi finner i disse verkenes syntaks danner også grunnlaget for et semiotisk kvadrat når det gjelder det semantiske meningsinnholdet i denne satsen, som vi snart skal se.

På samme måte som i forlanen har også denne satsen en innskutt musette, men til forskjell fra forlanen er karakteren musette foreskrevet i notene, og danner en større musikalsk kontrast til hoveddelen av satsen enn det som er tilfellet med forlanen.

Menuettens hovedtema er vel det mest iørefallende vakre i hele suiten, delikat og inderlig som det fremstår. Dette er betinget av den forsiktige aktoraliteten som skaper syntaktisk spenning sammen med spartialiteten – motstemmen i venstre hånd.

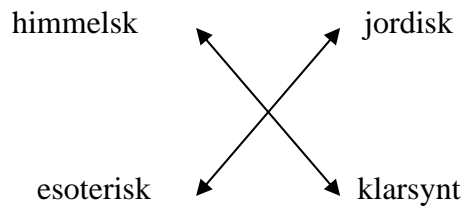
Noteeksempel 21, Menuet 20/1:



Det er lett å oppleve balanse i hovedtemaet, da det består av en åttetaktsstruktur, fordelt på 4+4 takter. Denne symmetrien forsterkes ytterligere ved at T1 forholder seg til T2 som T5 forholder seg til T6, forøvrig den samme arketyriske mytiske strukturen som vi finner hos Levi-Strauss. Slik refererer første og andre periode til hverandre. Etter denne repeterte 8-periode utvikles dette tematiske materialet, og den noe underfundige karakteren er forårsaket av modaliteten *+know*.

På slutten av det 4. systemet får vi en eterisk karakter, og isotopien *himmelsk*. Den siste 4-periode i den innledende menuettdelen refererer til satsens første 4-periode, med den forskjell at den første perioden har isotopien *klarsynt*, mens den siste har isotopien *himmelsk*.

⁸¹ Orenstein: 186



Slik ser vi at det er en større semantisk enn syntaktisk ulikhet mellom disse to frasene, siden *klarsynt*⁸² og *himmelsk* kan betraktes som motsetninger, til tross for det motiviske slektskapet.

Musetten fremstår som en melankolsk koral akkompagnert av et bassostinat, og den tunge fornemmelsen kommer av blokkakkordene i høyre hånd sammen med den doriske modaliteten. Isotopien *jordisk* er vel ganske betegnende for musettens semantiske betydning. Mens menuettdelen er *being*, er musetten *doing*. I forlænen så vi at dette forholdet var motsatt. Slik kan vi se at musettens funksjon er å kontrastere hoveddelen, mens det semantiske innholdet kan være ulikt.

I 3. system ser vi at musetten gjør harmoniske utsving, også i kromatisk retning, men bibeholder G –orgelpunktet. I det hele tatt er hele musetten akkordisk labil, siden dens grunnakkord er en d-dorisk akkord med et G-orgelpunkt. Dette orgelpunktet bidrar også til å holde musetten sammen til en enhet.

På begynnelsen av s.22 forenes menuetten og musetten på den måten at høyre hånd spiller menuettens hovedtema i dur, mens venstre hånd fortsetter musettens tunge tema – i diss-moll! På denne måten kombineres høyre hånds himmelske isotopi med venstrehånds jordiske. Slik skjer det på det semantiske plan en transcendentale dialektisk prosess, som munnar ut i isotopien *esoterisk*.

Etter de innledende åtte takter stabiliserer satsen seg i diss – moll, og endelig er venstre hånd det det gir seg ut for å være. Det esoteriske semantiske element korresponderer på denne måten med det syntaktiske - diss-moll er skjult inntil det åpenbarer seg etter åtte takter! Slik får vi i de åtte første taktene ++*know*, +*can* og + *must*.

På side 23 kommer et Coda-tema med motiv fra innledningen, med +*will*. I det 4. systemet kommer hovedmotivets essens i fallende oktaver med venstre hånds "Ursatz" i bassen: G-E-D. De siste 3 takter er en stor trille i en Hm7 akkord – med et trygt G-orgelpunkt i bassen. Dette kan sammenlignes med de siste taktene i Prelude.

⁸² En som er klarsynt har kanskje sine gaver fra himmelen, men hans virksomhet dreier seg om å se konkrete, naturlige fenomener som få andre kan se.

6. Toccata

På samme måte som Nielsens suite avsluttes med en stor finale, velger Ravel en stor virtuos teknisk brilljant sats som avslutning på sin suite. Tankene ledes vel mer til Liszt enn til Couperin med dette virtuoseri, selv om Couperin også skrev i en virtuos stil for cembaloet. Den teknisk krevende og repetative klaversatsen kan relateres til åpningsattsens sekstendelstriolpassasjer.

Begrepet *Toccata* er avledet av det italienske *toccare* som betyr å slå, og slik er det et ikonisk forhold mellom denne tittelen og den musikalske tekturen. Satsens hovedform er forøvrig i sonatesatsform, selv om reprisen ikke er noen slavisk gjentakelse av eksposisjonen.

Satsen starter med repeterte e2 i sekstendeler, og for lytteren framstår disse som erkjennelse i Peirces *firstness* – kategori, de oppleves umiddelbart som en fast rytmisk figur i et syntaktisk uttrykk, ute av stand til å generere mening. De to første taktene har bare temporalitet, og skaper bare en streng rytmisk stabilitet, men etterhvert blir det mer spacialitet i takt 5 og 6. Denne indre spatiale spenningen går i 3. system over i ytre spacialitet i tillegg til at musikken får mer aktoralitet. Dette partiet med ytre spacialitet som genererer aktoralitet fortsetter til 24/5/3.

Noteeksempel 22: Toccata 24/3:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a complex, rhythmic style with many notes, some of which are beamed together. There are several accidentals, including sharps and naturals, scattered throughout the score. The notation is dense and intricate, reflecting the technical nature of the piece mentioned in the text.

I dette partiet ser vi at spacialiteten genererer aktoraliteten til å gi fraser.⁸³ Vi skal se litt nærmere på dette forholdet også i lys av Tarastis "eksistensielle modell" Vi vet at temporalitet er et modalt uttrykk for musikkens utberedelse i tid, og at aktoraliteten således kan sies å gi uttrykk for "gjøren i tiden". Slik er de ulike syntaktiske diskursive strukturer avhengige av hverandre for å skape mening. Tolker man Greimas generative modell rigorøst,

⁸³ Se Tarasti 1994: 84f

kan man postulere at semantisk mening vanskeligere lar seg definere uten at alle syntaktiske diskursive strukturer eksisterer i en bestemt diskurs.

I det følgende skal jeg redegjøre for to måter å se hvordan de diskursive strukturene kan være meningsdannende. For det første kan vi se det i forhold til Peirces kategorier *firstness*, *secondness* og *thirdness*. I åpningen av toccataen så vi at den begynnende temporaliteten er relatert til *firstness*, siden det oppleves umiddelbart, uten noen mulighet for å vurdere de første to taktene som noe annet. Når så spatialiteten kommer, oppleves den musikalske diskursen som *secondness*, siden disse to strukturene forholder seg til hverandre. Det er først når aktoraliteten kommer at vi opplever dette som *thirdness*, og dermed kan de diskursive strukturene opptre som tegn, og virke som meningsbærende strukturer.

For det andre kan vi se det i forhold til Tarastis teori om det eksistensielle subjekt. Når et subjekt opplever temporalitet uten andre syntaktiske diskursive strukturer, føres subjektet ut i *nothingness*⁸⁴. Når subjektet vender tilbake til den musikalske virkelighet, føres det dit av den spatiale og aktorale kraft, og inn i *affirmation*. Denne ”*Dasein*” blir meningsfull og subjektet opplever mening.

Denne tankegangen har forøvrig dype røtter i europeisk mystisisme, som feks. hos Johannes av Korset, som hevder at før en person virkelig kan se Gud, må han inn i et stummende mørke der Gud oppleves helt fraværende. Når han har vendt tilbake fra dette kan han se Gud i hans virkelige lys. Johannes hevder at vi vanligvis har en sanselig og ikke åndelig opplevelse av Gud, men at denne åndelige opplevelsen kommer når Gud, som man sanser, plutselig forsvinner, og vi forsvinner inn i det åndelige mørke. Det er først når vi er i dette mørket at vi opplever hva åndelighet er. Når vi kommer ut av dette mørket, ja først da kan vi oppleve hvem Gud virkelig er og bli et helt menneske⁸⁵ Dette kan sammenlignes med den nederlandske mystikeren Jan van Ruusbroecs tre stadier om erkjennelse.⁸⁶ Ruusbroec hevdet at i den skapte sjel finnes tre enheter, den sanselige, den åndelige og værensenheten. Den siste enheten, som er den øverste, er en tilstand der mennesket er fullstendig forent med Gud. Det minner også om Kierkegaards tre stadier som mennesket må gå for å bli forent med Gud.

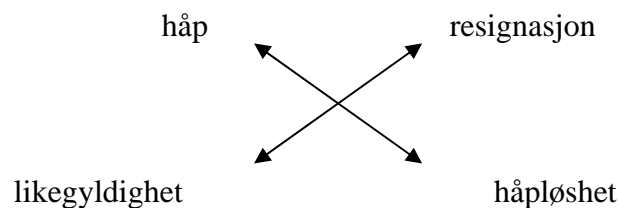
På samme måten som en kristen søker Gud for å skape mening, søker lytteren bevisst eller ubevisst gjennom de syntaktiske strukturene ved hjelp av en transcendentale prosess for å finne musikalsk mening.

⁸⁴ jfr. Sartres begrep “le Neant” Se Tarasti 2001: 19

⁸⁵ Se Wilfred Stinissen, Natten er mitt lys

⁸⁶ Ruusbroec: 219, etterord av Kåre Langvik Johannessen

Slik kan vi se at en musikalsk diskurs utvider og utvikler seg for gradvis å åpenbare musikalsk mening. Om vi går tilbake til det musikalske materialet, finner vi at balansen mellom temporaliteten og aktoraliteten fullføres i 24/5/3. Her får vi det samme melodiske motivet som i T5 i åpningen, med den forskjell at balansen mellom de syntaktiske strukturene fremmer isotopien *likegyldighet*. Slik er satsens semiotiske kvadrat:



Semantisk sett virker satsen ganske negativt ladet, men på det syntaktiske plan er den full av spenning. Satsen fortsetter med rytmiske perioder på 3-1,1-1. (Motivet blir altså komprimert andre gang)

På 25/2/5 kommer et nytt tema med akkorder i begge hender som danner blokkakkorder. Dette temaet er beslektet med det andre temaet i Rigaudonens første del. Etter en lang overledning til sidetemaet kommer dette i h-moll, og det er mer aktoralt og mindre temporalt. Ravel indikerer tempoet ”un peu moins vif” Modalitetene er +*know*, +*will*, og grunnmoduset skifter fra *doing* til *being*. Isotopien i dette partiet er *håp*.

Noteeksempel 23, Toccata 26/1:



Dette temaet er beslektet med det forrige, og dette stadig tilbakevendende indre slektskapet erkjenner vi som det peirceianske *secondness*. Musikken bygger seg etterhvert opp til et Coda-tema som relaterer seg til hovedtemaets andre motiv. På siste system kommer det første temporale motiv tilbake, og indikerer slik en syntaktisk og semantisk avslutning av eksposisjonen.

Gjennomføringen begynner på 27/1/1, ved at HTs andre motiv kommer snikende, og i pianissimo merker vi knapt at aktoraliteten kommer. Denne skjulte aktoraliteten genererer moduset *know*. Dette partiet modulerer til diss-moll og her kommer et mykt tema i forgrunnen og temporale akkorder i bakgrunnen. Det er et balansert forhold mellom de syntaktiske diskursive strukturer, og vi får isotopien *resignasjon*, i den syntaktisk litt melankolske melodien. For å realisere denne *langue* på paroleplanet må utøveren ha gode evner til å gjøre en *modalisering* av forholdet *forgrunn/bakgrunn*. Dette partiet i *disengagement* kan relateres til ”gjennomføringen” i prelude, begynnelsen av s. 4.

Etter dette partiet får vi den samme passasjen igjen, med skjult aktoralitet i isotopien *likegyldighet*. Slik kontrasterer disse partiene både på det syntaktiske og det semantiske plan. Resignasjonstemaet kommer deretter tilbake, denne gang med mer spatialitet, og intensiteten i de syntaktiske diskursive strukturene øker i overgangen til reisen.

I reisen fortsetter de samme motivene å veksle med hverandre. I resignasjonstemaet blir det mindre krevende *parole* enn første gang, da det er lettere å modalisere melodien som ligger øverst.

Slik er den syntaktiske forskjellen mellom de kontrasterende partiene:

Likegyldighetstemaet: *+can, +must, -know, -will DOING*

Resignasjonstemaet: *-can, -must, +know, +will BEING*

Slik kan vi ved en taksonomisk syntaktisk oppstilling se sammenheng mellom forandringer i syntaktisk uttrykk og semantisk mening.

Noteeksempel 24, Toccata 30/3:



På begynnelsen av s. 30 kommer det samme ytre spatial/temporale motivet som ble introdusert på s. 24. På grunn av det dype registeret som denne sekvensen holdes i, oppleves melodien mer aktorale og mindre temporal enn forrige gang. Temporaliteten forsterkes i det "skjulte aktorale" motivet som kommer tilbake i 30/2/4. Dette overtas av det Rigaudonlignende temaet (troke-daktyl, troke-anapest). Dette partiet får stor aktoraleitet på grunn av de sterke melodiske sekvensene og blokkakkordene, tilstedeværende temporalitet på grunn av den komplementære rytmen, og stor spatialitet med det effektive orgelpunktet som ligger i bassen. Dette genererer isotopien *håpløshet*. Den musikalske aktant kjemper seg opp gjennom sekvensene og paradoksalt blir den semantiske meningen til dette partiet at det nærmest er umulig at det kan finnes noen mening. Av modaliteter må nevnes *-know*, *+must*, nøytral *will* og *can*.

På side 31 overtar mer og mer komplementære "bankeakkorder", og disse akkordene kan relateres syntaktisk til de partiene i satsen som utelukkende har temporalitet. I 4. system kommer en innskutt oppadgående innledning til Coda-temaet. Denne eskalerende bevegelsen med stor ytre spatialitet er således indeksikal i forhold til Coda-temaet som starter på siste takt i det samme system. Dette motivet relaterer seg både syntaktisk og semantisk til håp-temaet, og slik ender denne satsen, som egentlig er full av resignasjon og likegyldighet, i et stort håp, og med et syntaktisk uttrykk som ikke står tilbake selv for Liszts bravour. Mot slutten kommer likegyldighetsmotivet igjen, men det blir overvunnet av håpets modus, og suiten får sin majestetiske avslutning i storstående E-durakkorder.

Schönberg: Suite op. 25

“jeg liker ikke å kalle det skjønt, for ordet skjønnhet har alltid vært meg halvt motbydelig; det har et slikt dumt ansikt, og menneskene er råtne til sinns når de bruker det.”
(Thomas Mann ; Doktor Faustus)

Semiotikk og dodekafoni – kryptering og dekoding

Den siste av klaversuitene som her skal undersøkes ved hjelp av semiotisk analyse er Arnold Schönbergs suite fra 1923. Det er ikke til å komme fra at det er vanskeligere å redegjøre for et semantisk meningsinnhold i denne suiten enn i de to andre. Derfor først litt om forutsetningene for semiotisk analyse av tolvtonemusikk.

Semiotikkens hovedoppgave er, som formulert av Hjelmlev, å finne et parallelt system som alle tegn i et tegnsystem kan referere til. Det vil si at de sansbare fenomener dekodes slik at vi kan forstå hvilke tegn eller tegnsystemer som tegnene til enhver tid refererer til. Denne prosessen krypteres i dodekafonien ned på et metanivå, med den forskjellen at den reverseres, det vil si at meningen i sin metaform ”dekodes” til koder.

Musikkens referensielle natur nådde et av sine høydepunkter med Wagner, som også eksperimenterte med tonalitetens oppløsningsmuligheter. Mens tonaliteten inntil Schönberg hadde blitt strekt til bristepunktet proporsjonalt med utviklingen av referensiell mening, brøt Schönberg med dette prinsippet ved etableringen av tolvtonesystemet. Å etablere et nytt skalasystem var for Schönberg ikke bare et moralsk spørsmål om å redefinere forholdet mellom konsonans og dissonans. Hans kompositoriske utfordring lå også i å nyskape formen slik at den lettest kunne gi uttrykk for øyeblikkets opplevelse av musikken. En slik øyeblikksfiksering av musikken kan lett bli et moralsk spørsmål om en streng disposisjon av den kompositoriske prosessen som en konsistent kohesjonsprosess.

”Ingen verk vitner om større tetthet og konsistens i formen enn de korteste satser av Schönberg og Webern. De er korte nettopp fordi de ønsker tilfredsstillende de høyeste krav til konsistens.”⁸⁷

Slik blir et musikkverks teleologiske aspekt et spørsmål om oppfyllelse av logiske slutninger som ligger latente i verkets *langue*-karakter, og musikken fremstår derfor nesten utelukkende med syntaktiske pretensjoner. For Schönberg var det viktigere at et musikkverk

⁸⁷ Adorno , s. 151 I Schönberg og fremskrittet.

skulle være sant enn at det skulle være skjønt. Slik får vi motsetningsforholdet *sant/skjønt*, og det kan være fristende å relatere dette til begrepsparet *syntaktisk/semantisk*. Motsetningen mellom det moralsk høyverdige og det estetiske har vært et dilemma i vestlig tankegang siden opplysningstiden, og ettertiden har vel ikke gitt Schönberg medhold i sitt noe rigorøse uttrykk for det sanne i kunsten.

Som kjent delte Schönberg villig sine tanker om den kompositoriske prosessen i verker som *Harmonienlehre* og *Style and Idea*. Det er jo ikke til å komme fra at hans kopernikanske vending når det gjelder forholdet mellom dissonans og konsonans skapte mye oppmerksomhet og debatt, for var virkelig løsningen på tonalitetens krise det vi kan kalle antitonaliteten?

Den semiotiske innfallsvinkel i møtet med den musikalske virkelighet er som kjent snarere reseptiv enn kompositorisk. Slik er det mer interessant for semiotisk analyse å se på prosessene fra det musikalske syntaks til semantisk mening. Det er åpenbart at emnet komposisjonsteknikk ligger mer på det syntaktiske enn på det semantiske plan, slik at å redegjøre for det Schönbergske i hans verker i stor grad vil si å gjøre en taksonomisk redegjørelse for det dodekafone prinsipp. Allikevel står en slik tankegang fjernt fra hans idealer:

*”Men de estetiske kvaliteter åpner seg ikke dermed, i høyden er de et biprodukt. Jeg kan ikke ofte nok advare mot å overvurdere disse analysene, da de bare leder til det som jeg alltid har bekjempet: til erkjennelsen av hvordan det er laget, mens jeg alltid selv har hjulpet til forståelsen av hvordan det er.”*⁸⁸

På denne måten er det viktig å se på Schönberg som en komponist som både ser fremover og bakover i musikkhistorien. Det er hevet over enhver tvil at Schönberg tok et moralsk ansvar for utviklingen av komposisjonsteknikken ved hjelp av det dristige prosjektet dodekafonien. Allikevel var dette systemet bygd på klassisk kontrapunkt, slik det ble forstått av Fux, med dissonansoppløsning i stedet for konsonansoppløsning. Det dodekafone prinsipp hentet også i stor grad inspirasjon fra polyfoniens mestre som Palestrina og Bach, noe vi også kan gjenkjenne blant annet i Fartein Valens kompositoriske virke. Hans bruk av gamle former var også et arkaiserende trekk.⁸⁹

Imidlertid er det dodekafone prinsipp *per se* et moderne prosjekt, da det i likhet med retninger som dadaismen og futurismen bryter med den kanoniske tradisjon på det

⁸⁸ Benestad: 244

⁸⁹ Jfr. f.eks hans *Gavotte og musette*, og *Preludium og fuge*

uttrykksmessige planet, men beholder det innholdsmessige budskap. Slik får vi følgende motsetningspar hos Schönberg:

Innhold – diakront – semantisk genererende

Uttrykk – synkront – syntaktisk genererende

Som nevnt er Schönbergs suite syntagmatisk sett tynnere enn de to foregående suitene, men satsene ligger alle langs den samme syntagmatiske kjeden. Suiten åpner med et *Präludium* som kan sies å være i *being-*modus i forhold til den neste satsen, *Gavotte*, som i så måte må betraktes som en *doing* sats. Dette fenomenet så vi hos Ravel også, med den forskjell at preludiet dannet innledningen til fugen.

Når det gjelder disposisjonen av de syntaktiske diskursive strukturer, er det utstrakt bruk av temporalitet, og spesielt stor grad av komplementær temporalitet. Aktoraliteten er i tonal musikk avhengig av forholdet *spenning/avspenning* for å generere kinetisk energi til musikken. I tolvtonemusikk må derfor det aktorale prinsipp opptre mer gestisk enn i tonal musikk, og derfor er også partituret fylt av artikulasjonsanvisninger.

Siden det dodekafone prinsipp ikke tillater noe tonalt sentrum har heller ikke det spatiale syntaks noe referansepunkt. Slik blir spatialiteten liggende i en slags vektløs tilstand, noe som vanskeliggjør generering av semantisk mening.

Som nevnt er det et epistemologisk problem å avgjøre hva som er koden og hva som er budskapet i Schönbergs musikk. Da det dodekafone verket ofte er blitt til gjennom tradisjonell formmessig utvikling, frasedisposisjon og kontrapunkt, kan det lett oppfattes som et musikalsk vrengebilde av verden, slik at om verket bare fikk de ”riktige” tonene på plass, skulle det kunne oppfattes som meningsfullt. Lytterens utfordring i møte med tolvtonemusikken er derfor å oppfatte semantisk mening ”bakenfor” de antitonale strukturene

Mahler var Schönbergs store støttespiller gjennom unge år, og Schönbergs forsvarte ham livet gjennom. Om man har problemer med å oppleve Mahlers verk som meningsfulle, kan man tenke seg symfoniene som et mer moderne og sofistisert uttrykk for den *wienske Schwung* og derigjennom lettere få forståelse for Mahler som bærer av et genuint wienersk uttrykk. Slik kan man også betrakte Schönberg. Hans musikk er aldri langt unna inspirasjonen fra wienervalsen, og det sies at selv om Schönberg foraktet mange komponister, hadde han en stor respekt for Johann Strauss hele livet.

Suiten var Schönbergs første komposisjon der hele verket er i streng tolvtonestil, og ble skrevet mellom 1921 og 1923, og ble uroppført av Eduard Steuermann i februar 1924.

1. Präludium

Denne satsen er i en komprimert sonatesatsform, og baserer seg på en tolvtonerekke som i sidetemaet opptrer i speilvendt krepss. De fire siste tonene i temaet danner BACH-motivet, men det er vanskelig å si hvorvidt dette er bevisst fra Schönbergs side.⁹⁰ Det er vanlig å ha monotematiske motiver i utarbeidelsen av tematisk materiale hos komponistene i den andre wienerskole, på samme måte som Haydns kompositoriske disposisjonspraksis. Faktisk består alle satsene av en og samme tolvtonerekke, men på grunn av utstrakt bruk av temporalitet er ikke dette påtakelig på parole-planet.

Noteeksempel 25, Präludium 4/1:



Hovedmotivet i høyre hånd utspenner seg over to takter med stor komplementær temporalitet, og denne polyfone komposisjonsstilen er noe som vedvarer gjennom hele suiteen. I tillegg til stor temporalitet får vi også mye tematisk aktoralitet, og moduset *know*. Etter at temaet er presentert kommer det igjen i venstre hånd i speilvending, og temaet kommer i sidetemaet som speilvendt krepss. Slik kan vi se at temaene på paroleplanet ikke er konsistente, men at de på langueplanet er en kompositorisk sammenbindende enhet. Ved hjelp av speilvendtheten får temaet en slags indre ikonisk sammenheng på langueplanet (structure of signification), mens det kan bli en indeksikalsk sammenheng på paroleplanet. Dette gir næring til følgende problemstilling: Finnes det indeksikalske forhold mellom et dodekafont

⁹⁰ Dobrechtsberger: 380 utg. Gruber

temas omvendinger? Dette er et interessant semiotisk analyse spørsmål, men jeg skal la det ligge. Tarasti blir også svar skyldig på dette spørsmålet når det blir reist. Han kaller tegn som viser til relasjoner innen musikkverket for *interoceptive*, mens relasjoner mellom musikkverket og den ytre verden for *exteroceptive*.

*How is the exteroceptive icon related to the interoceptive icon? How is the exteroceptive index related to the interoceptive index? Does it reinforce, emphasize, or weaken its original sign character?*⁹¹

Hele eksposisjonen er preget av en intensivering av de diskursive strukturer, vi får +*can* og +*will* som vedvarer til 4/4/2.

Gjennomføringsdelen starter på ”*Etwas ruhig*” med tematisk metamorfose av hovedmotivet. Høyre hånd har her omvendt krepser av hovedmotivet. Overgangen mellom eksposisjon og gjennomføring er preget av *disengagement*, og hovedmotivets utvidede temporalitet intensiverer et uttrykk gradvis, helt fram til *etwas langsamer* i tredje system. Gjennomføringsdelen er generelt preget av mer temporalitet og mindre aktoralitet enn eksposisjonen.

I 5/2/1 kommer en eruptiv aksellerasjon med ++temporalitet, *disengagement* og *will*. Dette føres videre i et engagement gjennom en lang avfrasering, konsistente kohesive strukturer til T16, med forberedende seufzer-effekter i T15.⁹²

I reprise får vi en intensivering av de syntaktiske diskursive strukturer. Det er interessant å se at det er stor spatialitet, men siden den ikke har et tonalt sentrum å referere til, vanskeliggjør dette semantisk generering. Det spatiale uttrykket blir da lett et uttrykk av uttrykket, og da nærmer vi oss det patetiske uttrykk. I takt 20 kommer en komplementær temporalitet som fører tankene til Brahms før de tre siste frenetiske takter kommer med +*must*, -*know*, +*can* og stor kohesjon. Schönberg bruker all sin uttrykkskraft på dette ville partiet i dette monumentale preludiet.

2 . Gavotte

Som nevnt tidligere bestod suiteformens forløper av dansepar slik som *pavan* – *galliard*, der den første er holdt i et noe roligere tempo og karakter enn den siste. I semiotisk forstand kan dette betraktes som *being* – *doing*, slik at første sats på sett og vis danner opptakt til den andre. I lingvistisk forstand kan man si at dette forholdet er et jambisk forhold; lett –

⁹¹ Tarasti 1994: 57

⁹² Det er et indeksikalsk forhold mellom det notasjonsmessige sukket og det semantiske budskapet ”sukk!”

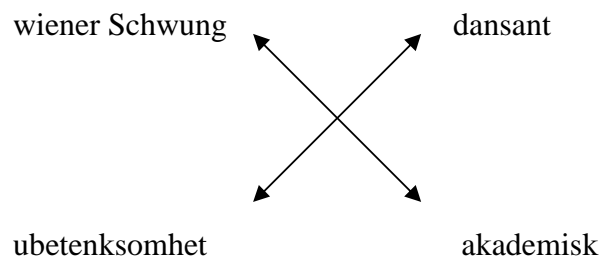
tung. Schönberg har åpenbert slike ting i sikte når han parer sammen en gavotte og musette. Mens gavotten er lett, galant og med subtile nyanser, er musetten eruptiv og vill, med en tradisjonell borduntone. Etter musetten kommer gavotten tilbake, på samme måte som i en menuett.

Det må presiseres at gavotte-musette ikke var noen vanlig satsmessig disposisjon i barokken slik som menuett-trio og framfor alt allemande-courante-sarabande. I den tredje engelske suiten har Bach skrevet Gavotte I – Gavotte II **ou la Musette** (min uthev.) I tillegg må selvsagt nevnes Valens Gavotte og Musette op. 24.

Gavotten kan grovt sett deles i tre:

1. Takt 1 – 5
2. Takt 5 – 17
3. Takt 18 – 28

Jeg går ut fra følgende semiotiske kvadrat:



Gavotten har en innskutt musette med det samme formforløp som gavotten

Satsen innledes med et rytmisk pregnant tema i tostemmig tekstur, der det dodekafone temaet veksler mellom høyre og venstre hånd. Dette er holdt i en streng metrisk form. Tone 1-8 i tolvtonerekken spilles i høyre hånd og tone 9-12 i venstre hånd. Det er med andre ord sterk temporalitet med varierende rytmiske punkterte figurer. På samme måte som det dodekafone opptrer komplementært kan også aktoraliteten sies å være komplementær. Eller er det to parallelle aktoraliteter, eller retttere sagt to aktanter?

Noteeksempel 26, Gavotte 7/1:



Dette er polyfoniens magiske dialektikk, der to stemmer danner en syntese. Ser man semiotisk på dette, er det et indeksikalsk forhold mellom de to stemmene i en streng sats, mens det er et symbolsk forhold dersom det er en friere sats. I en streng sats slik som denne vil kontrasubjektet (som her knapt kan kalles et kontrasubjekt, men et subjekt) følge av subjektet som av nødvendighet, mens det i en fri sats (et fritt fugato) vil være et symbolsk forhold, da kontrasubjektet ikke nødvendigvis må relatere seg til subjektet.

Det er koherensmessig sammenheng mellom det aktorale melodiske uttrykket og følelsen av *Wiener Schwung* spesielt i avslutningen av takt 4.

Andre del av satsen starter med et stort disengagement med tilsynelatende lite konsistens. Dobrechtsberger betrakter forøvrig satsen som en variasjonssats der de første fem taktene utgjør temaet, og at en variasjon tilsvarer en variant av tolvtonerekken. På denne måten kan alle dodekafone komposisjoner betraktes som variasjonsverk, derfor lar jeg dette formmessige poenget ligge. Følelsen av disengagement forsterkes ved de korte syntaktiske diskursive strukturene. Frasene avsluttes nesten før de har begynt. På denne måten er det også raske skiftninger mellom modalitetene. I takt 5 og 6 får man følelsen av – *know*, men i avfraseringen i takt 7 er det +*know* i en slags ”learned style”, eller isotopien *akademisk*.

Disengagementet fortsetter forøvrig gjennom hele gjennomføringsdelen. Fra takt 10 får vi klarere strukturer ved hjelp av stigende sekvenser. I venstre hånd manifesterer dette seg ved speilvendning av BACH – temaet. Her er det også stor ytre – men ikke indre spatialitet. Det blir stadig mer *know* og aktoralt, samt en gestisk struktur som er ikonisk i forhold til isotopien *Wiener Schwung*. Dette fortsetter til midten av takt 16.

Den tredje delen sammenfatter første delens rytmiske temporalitet med andre delens gestiske aktoralt. På denne måten kan de tre første taktene oppfattes som kaotiske. Det er stor komplementær temporalitet og lite aktoralt. Fra takt 21-23 opptrer alle syntaktiske diskursive strukturer, noe som gir isotopien *Wiener Schwung*. I takt 25 får vi en Coda i galant stil, preget av akkorder i arpeggio med isotopien *dansant*. De siste 2 ½ taktene har sterk

kinestetisk energi ovenfra og ned med rytmisk diminusjon. Her kommer isotopien *ubetenksomhet* og modalitetene – *know* og + *will*.

Musette

Som nevnt har gavotten form som gavotte-musette-gavotte. Overført til de primære modaliteter vil dette bli *doing-being-doing*. Musetten er tredelt på samme måte som gavotten, der første del går fram til repetisjonstegnet midt i takt 9, andre del går til midt i takt 20, og tredje del til takt 31, der musetten slutter. Som gavotten har også musetten *doing-being-doing* – struktur. Forholdet mellom gavotten og musetten kan derfor illustreres slik:

GAVOTTTE: d o i n g - b e i n g - d o i n g
Musette: doing-being-doing

Slik gir musetten oss en *doing-being-doing*-struktur innenfor rammen av gavottens *being*-struktur, som er på et større nivå. Satsens åpning har samme anapestiske rytmiske struktur som mellomdelen i gavotte-delen.

Noteeksempel 27, Musette (gavotte) 10/1:



Musetten har faktisk en G-modus gjennom hele satsen på grunn av borduntonen i venstre hånd. Den har en klassisk diminuerende rytmisk struktur: 4-2-2-1-1-1-1. Av modaliteter har vi + *will* og + *know*, og alle syntaktiske diskursive strukturer. Siden vi har en borduntone i venstre hånd og et fast forankret tonalt punkt, får vi også større spatialitet. Isotopien *dansant* fortsetter i musetten slik den avsluttet codaen i gavotten. Andre del er en

gjennomføringsdel med stor spatialitet og generelt større tekstur – mens gavottens åpning er tostemmig, har vi her opptil seks stemmer. I takt 12 kommer en rytmisk intensivering med komplementær temporalitet med modalitetene *+can*, *-know* og *+ will*.

De kohesive kreftene er store i den andre delen, og de genererer så mye kinestetisk energi at det blir en lang avspenning på slutten av den andre delen - på samme måte som i gavotten. Når det genereres mye kinestetisk energi med en lang avspenning etterpå, vil det måtte være et engagementsforhold mellom to slike partier dersom dette skal bli en organisk enhet.

Tredje del er strukturelt sett konstruert på samme måte som gavotten. Det er en kombinasjon av temaet og bordunen fra første del, og rytmiske strukturer fra andre del. På denne måten blir det et ikonisk forhold mellom 1. og 3. del, samtidig som det er et indeksikalsk forhold mellom 2. og 3. del. Alle syntaktiske diskursive strukturer er på plass i tillegg til G-modus og modalitetene *+can*, *+will*, *+must* og *- know*. De tre siste taktene har samme melodiske motiv som slutten av 1. del for å skape større konsistens i formen mellom 1. og 3. del.

Etterpå kommer gavotten nok en gang for å fullende denne satsen.

3. Intermezzo

Som en dansesats i en klassisk suiteform virker det kanskje noe malplassert å ha et intermezzo innskutt i en suite, men i Schönbergs suite får intermezzoet sin semantiske betydning oppfylt, da det står symmetrisk plassert mellom de to første og de to siste satsene. Som kjent betyr intermezzo ”mellomspill” og Schönberg plasserer dette mellomspillet der det historisk hører hjemme, om enn i en annen dramatisk form i forhold til opera og ballett.

Det er ikke til å komme fra at et intermezzo av denne innadvendte karakteren lett kan sammenlignes med Brahms intermezzi op. 116-119. Slik kommuniserer Schönberg med historien, da han ikke bare bruker 16- og 1700- tallets former, men også et romantisk karakterstykke i denne suiten.

Liksom de andre satsene er også denne tredelt, men med et noe friere preg. Første del går til fermaten i takt 10, andre del til og med T 30, og tredje delen går derfra til slutten.

Hele satsens karakter er i *being* - modus, og suitens sentrifugale kraft virker **henimot** intermezzoet, mens dens sentripetale kraft virker **utifra** intermezzoet. Satsen har et stille, gående gjennomgangsostinat som minner litt om høyre hånds åpning av Chopins f-moll

ballade op. 52. Høyre hånd har derfor mye temporalitet, mens venstre hånd har mye spatialitet. Det er også mye av moduset *know*, mens det på slutten av T 2 blir mye *will*.

Den første delen er delt i to, og den andre halvdel av del en har samme ostinatfigurasjon, men med større kraft. Den slutter i takt 10, når den kinestetiske energien er oppbrukt.

Andre del preges av begrepsparet *forgrunn/bakgrunn*. Hovedmotivet med det temporale akkompagnementet er bakgrunnen, og de kontrasterende innskutte figurene i T 11, 13, 16, og 18-19 er forgrunnen.

Slik blir en oppstilling av modalitetene til henholdsvis forgrunnen og bakgrunnen.

FORGRUNN: - *know*, - *must*, + *can*, + *will*

BAKGRUNN: + *know*, + *must*. - *can*, - *will*

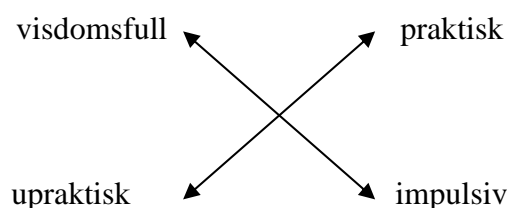
Disse virker som engagement på hverandre, og kulminerer i T 19, for å trekke seg tilbake og avsluttes med 3x2 takter, der de tre periodene er rytmiske og harmoniske sekvenser som gir et klassisk avslutningsnitt til den andre delen.

Tredje del starter med en reprise av hovedtemaet, men det utvikler seg mer temporalitet enn i første del. Vi får en Coda-karakter med sterk komplementær temporal kraft. Satsen slutter når den temporale energien er slutt.

4. Menuett

Suiten er som sagt bygd i en symmetrisk akse rundt intermezzoet. Derfor får denne satsens omkringliggende satser samme strukturelle form. På samme måte som gavotte-musette-gavotte får menuetten formen menuett – trio – menuett. Imidlertid blir modalitetene motsatt. Mens gavotten hadde *doing-being-doing*, har menuetten *being-doing-being*.

Menuettens isotopier gestalter seg som følger:



Det er imidlertid flere teksturmessige likheter. Som i gavotten preges notasjonen av utstrakt komplementær temporalitet, og rytmisk punktering som et temporalt variasjonsmiddel i tolvtonerekken er et utstrakt hjelpemiddel. Satsens begynnelse preges ellers av ytre spatialitet, men av lite aktoralitet. Den første isotopien som presenteres kan oppfattes som *visdomsfull*.

Den ytre spatialiteten manifesterer seg i en gestisk sekvensering opp til den første delens klimaks i takt 7. Disse figurene i takt 5 og 6 er ikoniske på lagueplanet, men blir indeksikalske på paroleplanet, da de kommer som logiske komponenter i en musikalsk intensivering henimot klimaks. Dette partiet kan gestisk sett føre tankene til Schumanns klaverstil og tekstur. Takt 5-6 får dermed en *sentrifugal* virkning i forhold til klimakset i takt 7, og takt 9-10 får en *sentripetal* virkning, ved den sekvensielle nedadgående bevegelsen. Denne symmetriske virkningen er analog med suiten som helhet.

Noteeksempel 28, Menuett 17/2-3:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a circled '3' at the beginning. It features a melody in the right hand with dynamic markings of *fp* and *f*, and a bass line with a *p* marking. The second system also has two staves, starting with a circled '10'. It includes a *p* marking, a *rit.* (ritardando) instruction, and a *tempo* instruction. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Menuetten er todelt, med en andre del som ligner strukturelt på den første, men som har et større musikalsk og notasjonsmessig spenn. Vi finner igjen flere beslektede rytmiske og

melodiske figurer. Andre del starter med de samme syntaktiske diskursive strukturer som i satsens begynnelse, og modalitetene *+know* og *+can*.

Det nevnte partiet, som i første del er preget av motsetningsparet *sentrifugal/sentripetal*, kommer i andre del i T 21-27 som satsens klimaks, og vi får mye temporalitet og spatialitet, men ikke fullt så mye aktoralitet, noe som lett fører til et kohesivt kaos. Vi får derfor isotopien *upraktiskhet*⁹³. Fra takt 28 kommer Codaen med det samme motivet som i slutten av første del.

Vi får et ikonisk forhold mellom like motiv i første og annen del, mens det er et indeksikalsk forhold mellom beslektede motiv. Forholdet mellom motiv p og p er ikonisk og stabil, mens forholdet mellom motiv p og q er indeksikalsk og teleologisk, nemlig at p leder henimot q.

Trioen er i *doing*-modus, og preges av gjentatte speilvendte kontrapunktiske motiv hvis innbyrdes forhold er ikoniske. Den har modalitetene *+can*, *+will*, *+must* og *-know*, og har mye av alle syntaktiske diskursive strukturer. Isotopien er *impulsiv*. Andre del av trioen har ++spatialitet og mindre aktoralitet. Hele trioen har en martellatokarakter på paroleplanet, noe som er indikert i åpningen av trioen.

Etter triodelen kommer menuetten da capo, denne gang litt kortere på grunn av repetisjonstegnet som faller bort i reprisen. Menuetten får dermed en knappere og mer konsistent form enn første gang.

5. Gigue

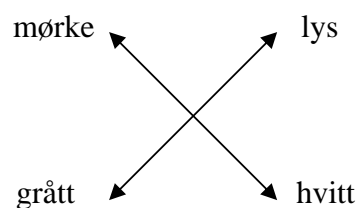
I barokken var gigue den livligste dansen av alle, og dette manifesterte seg ved utstrakt bruk av 6/8 og til og med 12/8 – dels rytme. En full utnyttelse av disse rytmer fører til utløsning av store kohesive krefter, og i hvilken grad dette fører til stor koherens skal jeg komme tilbake til.

Noteeksempel 29, Gigue 20/1:

⁹³ Isotopien "upraktiskhet" må forstås som en semantisk kategori og ikke som det syntaktiske "upraktisk", selv om disse ligger nær hverandre pga det upianistiske i denne figuren



Satsen starter ekstremt livlig i 2/2 med åttendelstrioler og tempobetegnelsen Rasch og 192 på fjerdedelen. Når det i tillegg er en fri metrisk rytme i forhold til taktarten er det vanskelig for lytteren å følge det musikalske forløpet i detalj. Den komplementære temporaliteten er svært sterk, men det er lite av andre syntaktiske strukturer, de er knapt hørbare. Kan dette da generere semantisk mening? Vi skal se på satsens isotopier.



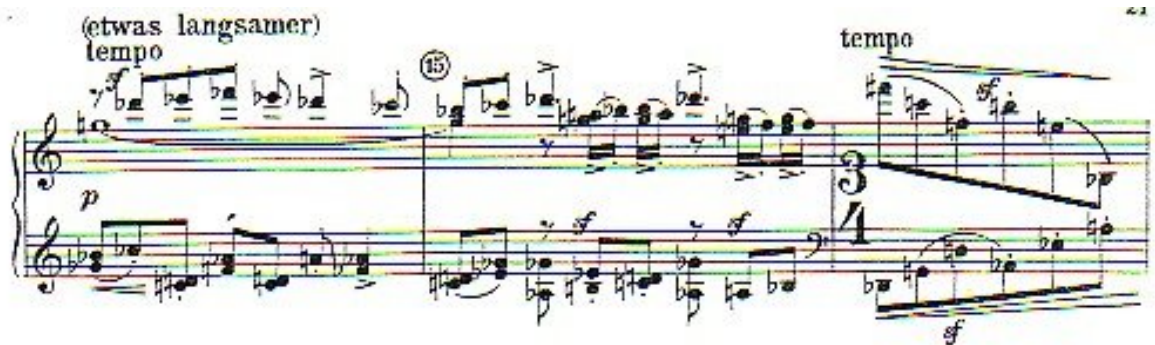
Jeg har nevnt tidligere at man, på bakgrunn av Tarastis teorier, må kunne slutte at det må være en balanse mellom de syntaktiske diskursive strukturer for at semantisk mening skal oppstå. Av dette kan man deduktivt slutte at alle syntaktisk diskursive strukturer må være tilstede for å generere semantisk mening i starten av giguen, og vi må kunne definere dette som isotopien *mørke*. Denne meningen er også betinget av modaliteten *++will*.

I takt 5 blir det mer spatialitet, men den er kraftigere på langue – enn på paroleplanet, da det auditivt sett er vanskelig å utskille den spatiale spenningen. På langueplanet inneholder dette partiet symmetriske figurer som refererer til hverandre. Når vi kommer til takt 10 kommer et komplementært rytmisk motiv, som er beslektet med hovedtemaet, til syne i bassregisteret. Denne komplementariteten er størst på langueplanet, da den er uklar på paroleplanet. Ved hjelp av *+must* og *+will* får vi isotopien *grått*.

I takt 14 kommer et par takter som skal gå langsommere, og tankene går lett til ”un peu moins vif” fra Ravels Toccata. Her får vi mindre temporalitet, mer spatialitet og

aktoralitet og moduset *being* og *+can*, men dette partiet virker litt akademisk. Dette genererer isotopien *lys*.

Noteeksempel 30, Gigue 21/1:



Takt 16 og 19 er inskutte *doing*-takter med ++spatialitet. I takt 20 introduseres codaen som relateres indeksikalsk til åpningen. Før repetisjonstegnet får vi beslektede spatiale figurer med T 5-8, men de er ikke symmetriske. Repetisjonen innebærer et engagement i forhold til satsens begynnelse og gjennomføring. I andre takten i gjennomføringen blir det imidlertid et disengagement, da isotopien forflyttes fra *mørke* til *hvitt*.

Deretter får vi komplementær temporalitet med *furioso*-karakter som skifter mellom isotopiene *mørke* og *grått* fram til takt 38. I takt 39 kommer den samme figuren som genererer isotopien *hvitt* tilbake, denne gang helt speilvendt. Slik blir den stående "motsatt ikonisk" slik at den ikke opptrer som et bilde med som et speilbilde. Dermed er vi inne på et metasemiotisk plan hva angår tolvtonemusikk. Jeg nevnte innledningsvis at semiotikken, ifølge Hjelmslev, skal redegjøre for et system som er analogt med det virkelige, og at dodekafonien i sitt vesen pretenderer å være et slikt parallelt system. Et speil har den egenskapen av den bytter om høyre og venstre side, og lar oss se en omvendt tilværelse som presenteres som den naturlige. Denne tankegangen kan også overføres til forholdet mellom konsonans og dissonans. Slik kan dodekafonien være et speilbilde på virkeligheten ved at virkeligheten blir presentert omvendt symmetrisk av hva den synes å være, og ikke som et vanlig bilde.

Deretter kommer satsens nullpunkt etter en tre takters avfrasering. I takt 43 kommer igjen et disengagement. Vi får symmetriske figurasjoner som opptrer ikonisk overfor hverandre på samme måten som i trio-delen i menuetten. I takt 47 kommer reprisen som er en

indeksikal konsekvens av 1. del. Her kommer moduset *doing*, ++temporalitet, en ustabil rytme på langueplanet, og som er lite merkbar på paroleplanet. Dette munner ut i en Coda i T 68 med + *know* og +*can*. Codaen innledes med isotopien *lys*, og det pågår en kamp mellom lys og mørke, men til slutt vinner lyset i de to siste taktene.

Fra Carl Nielsens suite husker vi også at det var en kamp mellom lys og mørke, og at lyset vinner over mørket. Med dette er vi inne på spørsmålet om felles narrative og mytiske strukturer i suitene. Siden alle satsene ligger på samme syntagmatiske kjede, har de også dermed samme narrative funksjon, og hva er i så fall suitenes felles narrative program? Det skal siste kapittel forsøke å gi svar på.

Kapittel V:

Semantisk betydning og mytiske strukturer

Innledning

I dette kapitlet skal det redegjøres for suitenes semantiske betydning og for mytiske strukturer som er felles for suitene. Finnes det slike arketyperiske strukturer, og hva kan de fortelle oss? For å forstå viktigheten og relevansen av de mytiske strukturene skal jeg også vurdere disse strukturene ut fra Tarastis eksistensielle modell.

Med mytisk struktur menes en syntagmatisk struktur som beskriver arketyperiske kulturelle handlingsstrategier som består av komplementære handlingsmotsetninger hvor ikke alle paradigmer forekommer i samme struktur, men der hvert paradigme alltid har sin faste plass i den syntagmatiske kjeden.⁹⁴

Gjennom analyse av suitene har jeg redegjort for den generative og transcendentale prosessen fra de syntaktiske diskursive strukturer til dannelsen av semantiske isotopier. Jeg har tidligere hevdet at suitene i form og oppbygning er ulike, men at satsene alltid ligger langs den samme syntagmatiske kjeden. (se figur i forrige kapittel). Denne observasjonen er analog med Propps iakttagelse i russiske folkeeventyr av at personenes navn og status skifter fra eventyr til eventyr, men at de alltid har samme funksjon, og opptrer langs den samme syntagmatiske kjeden. Mitt anliggende er derfor: Finnes det slike grunnleggende mytiske strukturer i disse suitene, og har disse suitene et narrativt program, en handling som de kan fortelle oss?

Myter og musikk

Noe av det mest grunnleggende for menneskehetens kulturelle virksomhet har vært å fortelle historier; fiktive såvel som virkelige. Denne kulturelle praksis forener ulike folkeslags fortid med deres nåtid, og gir menneskeheten et utvidet spekter på tilværelsen ved å kombinere mytologiske og rasjonelle historier som et ledd i deres kulturelle tilhørighet. Slik forenes natur og kultur, mythos og logos, og vitenskapeliggjøringen av dette fagfeltet har fått

⁹⁴ Se Tarasti 77, kap 2.2, Schaanning: 98, Nöth: 374-76

navnet sosialantropologi der det mytiske aspekt har en sentral plass, ikke minst takket være Claude Levi-Strauss sin forskning.

Som tidligere nevnt er spørsmålet om mytens definisjon og beskaffenhet et svært komplekst felt. Jeg har tidligere sitert Andre Jolles` teori om myten, som går ut på at mennesket som sådant er forundret over verden og stiller grunnleggende spørsmål om dens organisering, og får svar tilbake som defineres som myter. Denne teorien kan sammenlignes med den antikke greske mytiske forståelsen av musikken, at Zevs ikke ble fornøyd med verden slik han hadde skapt den, slik at han måtte skape musene til å kommentere den.

Hvordan kan så en myte bli fortalt gjennom musikk? Tarasti sier følgende: "*The story to be narrated does not consist of words, pictures or tunes but events, situations and conduct, which are expressed by words, pictures and tunes.*"⁹⁵ På denne måten kan musikken forstås som en språklig ytring, den kan ikke kommunisere ord og setninger, men handling og situasjoner. Om vi ser språklige ytringer i dette lys, kan vi lettere forstå ordene og setningers formål og hensikt, nemlig å frambære intensjon, handling og dramaturgisk utvikling.

Historien som blir fortalt er ikke alltid den samme, men Propp redegjør for funksjonelle og syntagmatiske likheter i historiens struktur. Han nevner 31 ulike funksjoner som historiens helt har, slik som *the hero`s absence, interdiction, violation, departure, struggle return* osv. Propp gjør således en paradigmatisk oppstilling av eventyrenes ulike syntagmatiske kjeder.⁹⁶

1. A.....C.....G
2.B.....D..E.....G
3. A..B.....E..F.....

Propp sammenfatter slik:

A...B...C...D...E...F...G

Vi ser at de tre eventyrene har svært forskjellige syntagmatiske komponenter, men at de alltid kommer i samme rekkefølge. Denne modellen er analog med tilsvarende modell for suiteene i forrige kapittel, der det ble gjort en paradigmatisk oppstilling av suiteenes satser. Om vi skal sammenfatte disse strukturene til en syntagmatisk struktur, vil det bli slik:

Prelude-allemande-courante-sarabande-gavotte-intermezzo-menuett-finale.

⁹⁵ Tarasti 1977: 55

⁹⁶ Se ibid.

På samme måten som modellen som er skissert ovenfor, er ikke denne sammenfatningen ensbetydende med noen av suitenes faktiske syntagmatiske kjeder, men alle suitenes syntagmatiske strukturer korresponderer med denne sammenstillingen.

Myten kan manifesteres både analogt med musikken, som et supplement til musikken, eller musikken kan være et supplement til myten. En Wagneropera kan se slik ut:

MYTE: A...B...C...D...E...F...G

MUSIKK: A`..B`..C`..D`..E`..F`..G`

Slik følger musikken intimt mytens struktur, slik at de blir parallelle størrelser. I semiotisk forstand blir de dermed ikoniske, slik at de gir akkurat den samme semantiske forståelse av det narrative forløpet. Myten og musikken kan også ha forskjellige funksjoner langs en syntagmatiske kjede. Griegs musikk til Peer Gynt og Ibsens skuespill kan ha en slik komplementær struktur:

MYTE: A...B.....D.....F

MUSIKK:C.....E.....

Som musikalske eksempler på verk der det mytiske og musikalske har et nærmest ikonisk forhold, kan nevnes Wagners *Ring des Niebelungen*, Sibelius *Kullervosymfoni* og Liszts *Faustsymfoni*. Nevnes må også at Tarasti 77 gir en analyse av Stravinskij's opera *Oedipus Rex*, som handler om den tidligere nevnte Ødipusmyten. I alle disse stort anlagte verkene er det en indre sammenheng mellom det musikalske uttrykket og det semantiske innholdet. Mest kjent for en slik symbiose av syntaks og semantikk er vel Wagner og hans musikalske gestaltning av personene og hendelsene i sine operaer, der hver person og hendelse har sitt eget musikalske motiv.

Den mest berømte mytiske fortellingen i vår tid er vel kanskje den engelske forfatteren J.R.R. Tolkiens trilogi *Ringenes herre*, som spesielt på grunn av Peter Jacksons filmatisering har nådd et stort publikum. Djevelen Sauron har all makt i Midgard, men han mangler den magiske ringen. Denne ringen blir funnet av Bilbo, som gir sin nevø Frodo i oppdrag å føre ringen til tilintetgjørelse i dommedagskløfta, slik at Saurons makt skal bli brutt. Han får med seg blant andre trollmannen Gandalf som sin gode hjelper på sin lange og farefulle reise der

fiender lurte bak hvert hjørne. Gjennom lange og harde prøvelser lykkes det til slutt Frodo å ødelegge ringen og Saurons makt over Midgard.

Analogt med Greimas aktantmodell ser vi her helten Frodo som er sendt av Bilbo med oppdraget å føre ringen til sitt bestemmelsessted ved hjelp av hjelperen Gandalf, som møter motstand av Saurons menn, og klarer å tilbakekalle verdensordenen med sitt oppdrag.

Som sammenligning kan nevnes myten om Kullervo slik den fremstår i Sibelius symfoni:

1. Introduksjon – helten blir presentert, en person med en sterk karakter.
2. Kullervos ungdom – heltens utvikling til modenhet som hyrde og en slave utenfor samfunnet.
3. Kullervo og hans søster – helten erobrer en jomfru, en funksjon som henter mytisk næring fra det tidligere nevnte incestmotivet.
4. Kullervo reiser til slaget – heltens avreise.
5. Kullervos død – heltens tilbakekomst og død.

Alle de ovenfor nevnte eksemplene er verk som har et narrativt korrelat i nedarvede myter, og intenderer via musikalsk gestaltning å relatere seg ikonisk til det mytiske programmet. Klaversuitene fra 1900-tallet har ingen slike myter å referere til. Mitt spørsmål er derfor om man allikevel kan finne slike mytiske strukturer i det musikalske materialet i suitene. Kan man sammenfatte dem i en syntagmatisk kjede og trekke ut slike mytiske strukturer fra dem? I det følgende skal jeg vise hvordan dette kan gå til.

Mytiske strukturer er, både hos Propp og hos Levi-Strauss, nært knyttet opp til forholdet mellom subjekt og objekt⁹⁷. Vi har tidligere sett på Propp/Greimas' såkalte aktantmodell, som går ut på at et subjekt tar et objekt, blir sendt til en mottaker via en hjelper som skal kjempe med en motstander. Jeg skal først konsentrere meg om subjektet som tar et objekt. Tarasti hevder at en musikalsk tekst alltid er orientert henimot et subjekt eller et objekt. Den musikalske diskursen kan være et subjekt eller objekt i seg selv, og kan være rettet mot henholdsvis et subjekt eller objekt.

Sammenhengen mellom subjekt og objekt er det primære språklige paradigme med hensyn både til syntaktisk og semantisk språkforståelse. Analogt med Jakobsons funksjonsanalyse av forholdet mellom sender og mottaker konstitueres meningsfulle

⁹⁷ Tarasti 1994: 109

språklige ytringer i forbindelsen mellom subjekt og objekt. Som vi har sett, består syntaktiske diskursive strukturer av modale verb (*being, doing, will, can, must, know*). Hensikten med å beskrive disse syntaktiske diskursive strukturene er dermed å forsøke å danne forbindelseslinjer mellom det musikalske subjektet og objektet.

Det store spørsmålet blir da: Hvor er disse subjektene og objektene? Et musikalsk objekt er kanskje ikke så vanskelig å forestille seg, da den musikalske strukturen lett kan inndeles i objekter. Det musikalske subjektet kan derimot være vanskeligere å få øye på. I den musikalske diskursen må det nødvendigvis være jeg – personen. Vi kan kanskje tenke oss hovedtemaet i Strauss *Till Eulenspiegel* som et subjekt, eller Berlioz' *idée fixe* tema i *Symphonie Fantastique* – kunstneren som kommenterer episoder i sitt liv.

Tarasti poengterer at noen ganger kan man ikke finne det musikalske subjektet noe konkret sted i den musikalske teksten, men det er der hele tiden, akkurat som alle føler Tartuffes nærvær i de to første aktene av Molières stykke, selv om han ennå ikke har gjort sin entre.

Suitenes narrative program

Jeg skal i det følgende redegjøre for de narrative strukturene som man kan dra ut fra suitene, men før jeg presenterer dette, er det viktig å presisere at like betydningsfullt som å sammenfatte suitene til en enhetlig narrativ struktur, like viktig er det å poengtere at suitene har ulik funksjon og betydning, som beskrevet i forrige kapittels analyser.

Som det framgår av analysen, er det hevet over tvil at Schönbergs suite skiller seg fra Ravel og Schönbergs suiter i større grad enn de sistnevntes innbyrdes forskjeller. Mens Ravel og Nielsen holder seg til det tonale system, er Schönbergs suite antitonal. Denne suiten mangler viktige satser for at det skal kunne betraktes som en klassisk suiteform – han mangler *allemande, courante* og *sarabande*, og mens Ravel og Nielsen har stor grad av dramaturgisk utvikling i suiten, er Schönbergs mer selvrefleksiv og fraktalt oppbygd.

Det fraktale prinsipp⁹⁸ fremstår ofte som sentralt i dodekafon komposisjon, der temaets struktur gjenspeiles nærmest ikonisk i understrukturene. Man kan således dele tolvtonetemaet i mindre enheter, og oppleve de samme strukturene på et mindre plan. Fraktaliteten hos Schönberg ligger ikke bare på det tematiske plan, men også på det sykliske. Som vi har sett er intermezzoet det balansemessige midtpunkt, og på hver side befinner Gavotte-musette og Menuett-trio seg, todelte satser der spesielt Musettens forhold til gavotten

⁹⁸ Kruse: 76

ble beskrevet med en grafisk figur i forrige kapittel. Musetten har samme form som gavotte-musette-gavotte tilsammen, bare på et mer komprimert plan. På samme måte som sats 2 og 4 refererer til hverandre, refererer sats 1 og 5 til hverandre med sin utadvendthet og formmessige tredeling.

Slik får suiten enhet og sammenheng på det fraktale og symmetriske plan, og selv om den strenge tolvtoneteknikken på denne måten gjennomsyrrer både stil og form, kan den konsistente og symmetriske formen referere til klassiske idealer.

Denne beskrivelsen av Schönbergs suite baserer seg på suitens languestrukturer, men la oss forsøke å se denne musikken fra en parolevinkel, et interpretatorisk ståsted der Schönberg ikke betraktes som sivilisasjonens redder, men sees på lik linje med de andre suiteene. Jeg skal nå sammenfatte de tre suiteenes narrative strukturer i en syntagmatisk kjede med et narrativt program.

Immanent i suiteene er det musikalske subjekt, vår helt som vi skal følge gjennom suiteen. De to første satsene av suiteene orienterer seg fra det musikalske subjektet henimot objektet ved hjelp av indeksikalitet, og gjennom de syntaktiske diskursive strukturene oppnås en musikalsk og logisk teleologi intendert mot andre sats. Om man tenker i makrostrukturer, kan man beskrive det som lett-tung, eller i semiotisk terminologi som *being-doing*. Første-satsene har mye *will* som "aktoraliserer" det musikalske subjektet. Helten utkrystalliserer seg og ser fram til sitt oppdrag.

Dette oppdraget påbegynnes i 2. sats, som har *doing*-karakter. Helten handler, og fokuset flyttes fra det musikalske subjektet til objektet. Denne oppgaven som helten skal gjøre, krever åpenbart ikke så mye narrative strukturer sammenlignet med neste eksistensielle sats. Her er det stor forekomst av diskursive strukturer, og det musikalske subjektet orienterer seg mot en mangefasettert virkelighet. Det skapes forbindelse mellom helten og hans manndom,⁹⁹ hans kunnskap¹⁰⁰ og hans beslutsomhet.¹⁰¹ På denne måten blir helten konfrontert med seg selv, og må tenke over sin situasjon. Imidlertid blir han klokere av slike eksistensielle spørsmål, men denne refleksjonen blir også en fare for ham. Heltens selvrefleksjon, og man kan kanskje si selvopptatthet, blir samtidig hans antagonist. Denne usynlige motstanderen fjerner heltens fokus på den oppgaven som han er satt til.

Vår helt går deretter inn i en eksistensiell krise, og må i moderne språkbruk ta en time-out. Dette kan beskrives i Schönbergs intermezzo. For å få styrke må han gå til den

⁹⁹ isotopiene maskulinitet - femininitet

¹⁰⁰ isotopien akademisk

¹⁰¹ isotopien ubetenksom

trascendentale virkelighet i menuetten, der han møter en esoterisk og opphøyd virkelighet. Han blir konfrontert bl.a med isotopiene *visdomsfull* og *himmelsk*, og han spør seg: Har jeg kommet fram til Gud? Her må han forberede seg på den avsluttende kamp. Dette må han gjøre gjennom erkjennelse av sin visdom, sin praktiskhet, og klarsynthet¹⁰²

I siste sats ser vi at helten kjemper kampen mellom det gode og det onde, lys og mørke. Til slutt vinner lyset og håpet, og helten fullfører sitt oppdrag med glans. Men hva var oppdraget, og hvem var egentlig helten? Kanskje det egentlig ikke er så viktig, kanskje er denne narrative strukturen bare et uttrykk for de indre krefter og kampen hos det musikalske subjektet med seg selv?

Subjektets transcendentale reise

Om vi følger denne tankegangen videre, er vi på full fart ut av det mytiske univers og inn i den eksistensielle verden. Vi husker fra analysen av Ravels forlane at det musikalske subjektet gjennomgikk en transcendentale reise i forbindelse med sin subjektive mening og bestemmelse, etter Tarastis modell.¹⁰³ Når vi går fra det mytiske univers med fokus på subjektets orientering mot objektet, kommer vi tilsynelatende til et annet paradigme i Tarastis transcendentale virkelighet – eller uvirkelighet. Både Sartre og Heidegger poengterer subjektets forhold til det transcendentale værensbegrep som viktigere enn forholdet til objekter i verden – forholdet til objekter er sågar Peirces empiriske utgangspunkt. Som kjent har ikke eksistensialismen og empirismen hatt noe godt forhold til hverandre, spesielt ikke i Heideggers oppfatning av forholdet. Det finnes imidlertid tangeringspunkter; Heidegger hevder at objekter i verden får sin mening ut fra det innholdet mennesket legger i dem, noe som rimer med Peirces teori. Forskjellen er bare at mens Heidegger ser dette som en del av metafysikken, ser Peirce det som en del av metodelæren.

Det transcendentale subjekts indre reise ble tatt opp i forbindelse med analysen av Ravels forlane. Men kan det samme gjelde for det musikalske subjekts tilsynelatende transcendentale reise i suitene som helhet?

Om vi ser på vår helt med Heideggerske/Tarastiske briller fratrar vi helten hans mulighet til å se sansbare objekter i verden. Men det essensielle i min framstilling var jo at helten gjorde en indre reise? I så fall går helten først inn i Intet, og har fjernet seg fra seg selv og sitt opphav. Deretter kommer han tilbake for å erfare at objektene i den virkelige verden nå

¹⁰² jfr. disse isotopier

¹⁰³ Tarasti 2001: 10

har skiftet mening ved hjelp av et transcendentalt *Dasein*. Siden går han inn i det meningsfulle, og vinner tilbake sin menneskelige verdighet og integritet.

Men da har vi kanskje fjernet oss fra musikkens narrative potensiale. Om man skal se musikken som en narrativ struktur må man ha evnen og vilje til å godta at musikken forteller en historie, og denne historiens dramaturgi kan vanskelig fortelles uten å ha skjæringpunkter mellom subjekter og objekter. Siden eksistensialismen avviser skillet mellom subjekt og objekt som meningsfullt slik det er vanlig i cartesiansk tradisjon, står bare værensbegrepet tilbake. I østerlandsk filosofi, spesielt buddisme, står tankegangen om ”det ene” sterkt, og har sin vestlige musikalske protagonist i bl.a John Cage.

Tarasti har beveget seg fra en metodisk utvikling av en generativ teori som omhandler a posteriori meningsresepsjon av musikalske subjekter og objekter til en eksistensiell fornemmelse av aprioriske tegn erkjent som begreper. Den tradisjonelle konflikten mellom eksistensialisme og empirisme har sine røtter tilbake til middelalderens universalistrid der man diskuterte om hvorvidt verden består av begreper eller objekter. For Tarasti er dette uttrykk for et statisk verdensbilde, representert ved moduset *being*, og han siterer Kierkegaards ord om at det finnes ikke noe vanskeligere for et subjekt enn å eksistere. ”*He can never entirely be it, he can only aim for it.*”¹⁰⁴

Både Kierkegaard og Heidegger bruker begrepet angst for å beskrive menneskets eksistensielle utfordring. Mens cartesiansk filosofi betrakter menneskets væren ut fra objektive kriterier (*cogito, ergo sum*), betrakter eksistensialistene mennesket ut fra subjektive kriterier. Eksistensialistene ser derfor mennesket som løst fra den objektive verden, og at det derfor føler angst. Tarasti ser dette ut fra Greimasiansk terminologi: ”*anxiety is a state in which a subject has been disjuncted from its value object.*”¹⁰⁵

Slik ser vi at angsten oppstår når subjektet og objektet har mistet forbindelsen med hverandre. Tarasti nevner *Parsifal* som eksempel der hovedpersonen lever i angst og søker forsoning med sitt objekt, som først skjer i den avsluttende Graal-scenen. Et musikkverks subjekts teleologi er derfor å gjennom en eksistensiell prosess søke forbindelse med sitt objekt. På denne måten kan vi se at Tarasti søker en forsoning mellom eksistensialismens ideal om den subjektive væren, ”jeg, her og nå”, og empirismens søken etter de sansbare objekter.

¹⁰⁴ Tarasti 2001: 6

¹⁰⁵ *ibid*: 78

”Becoming” – modalitetenes paradigmeskifte?

Mens Greimas skiller mellom modalitetene *being* og *doing*, vil Tarasti ta oss et steg videre, og introduserer et nytt terminologisk paradigme: *becoming*. Verbet indikerer en reise fra en tilstand til en annen, noe som lett korresponderer med en transcendent reise fra et punkt til et annet. Dette begrepet indikerer også at både mennesker og kunstverk er i konstant utvikling, der målet er gitt, men at vi aldri vil komme helt fram. Tarasti siterer en samtale mellom seg selv og den amerikanske pianisten Charles Rosen:¹⁰⁶

Rosen: I would like to become a learned man

Tarasti: But you are already a learned man

Rosen: No, one can only *become* a learned man, never *be* it.

For å realisere målet om *becoming* i et musikkverk er man avhengig av at kunstverket ikke skal eksistere i et vakuum, at det skal bli framført. Derfor er interpretasjonen konstituerende for musikkverkets eksistens som et becomingprodukt, da det gjennom interpretasjon går over fra notasjon til musikk, og fra lydfigurer til mening. Interpretasjonen som prosess er således en transcendent handling.

Men hvilket forhold er det mellom interpretasjon og semiotikk? Jeg har tidligere nevnt Hjelmlevs påstand om at det alltid vil være et korresponderende system som vår sansbare verden refererer til. Dette stemmer overens med den velkjente dualismen mellom immanens og manifestasjon, men dette er ikke hos Hjelmlev bare et ontologisk faktum, det er også en epistemologisk sannhet. Den Hjelmlevske/Saussureske dualismen (*langue/parole*) kan appliseres på forholdet mellom notasjon og interpretasjon. Her kommer imidlertid et problem: Skal notasjonens objektivitet være årsak til den interpretatoriske subjektive vilkårlighet, eller skal interpretasjonens irreversible absolutthet være årsak til en hermeneutisk nytolkning av notasjonen? Hvem kom først: høna eller egget?

Med strukturalistiske briller kan vi hevde at notasjonen og interpretasjonen er gjensidig avhengige av hverandre for å være meningsfulle. Men dette er ikke nok! En strukturalistisk interpretasjon ville bare ha realisert languestrukturene i notasjonen, og man ville knapt kunne anskueliggjøre de syntaktiske diskursive strukturene. Dessuten ville det ha blitt veldig kjedelig å høre på! Disse strukturene er en del av de aprioriske delene av interpretasjonen, men for at de syntaktisk diskursive strukturene skal bli meningsfulle, må de

¹⁰⁶ *ibid*: 7

både virke i samhandling, og være klingende objekter. På denne måten skapes semantisk mening gjennom realisering av de syntaktisk diskursive strukturene.

Når et musikkverk blir godt interpretert, skjer det en dialektisk samhandling mellom moduset *being* og *doing* som resulterer i *becoming*. Verket antar da en transeental natur der man både som utøver og lytter blir sugd inn i en ukjent reise som verken har begynnelse eller slutt.

Hvordan skal man da tolke suiteene slik at de fremstår med det mytiske programmet som skissert ovenfor? Først og fremst må det betones at det ikke finnes normative måter å tolke musikkverk på, det viktigste er ikke om det er godt eller dårlig, men om det er bevisst eller ubevisst. Denne avhandlingen kan forhåpentligvis bidra til at de som vil framføre suiter vil ha mer kunnskap og bevissthet om suitestrukturen, slik at deres tolkinger kan få større karakter av fordypning.

Et grunnleggende semiotisk råd må være at utøveren kan evne å tenke på seg selv som et aktoralt subjekt, det vil si å være en jeg-person som aktivt kommuniserer med de syntaktiske diskursive strukturene. På denne måten plasserer man seg selv inne i den musikalske diskursen, og kan forsøke å få intim kontakt med det musikalske subjekt, i dette tilfelle vår helt. Det aktorale subjekt søker kontakt med det musikalske subjekt, som i sin tur søker en forbindelse til sitt objekt. Jo lenger det aktorale subjekt kan nå inn til det musikalske subjekt, jo mer troverdig vil denne lille historien om vår helt bli.

Slik kan den utøvende akt hjelpe utøvere - og tilhørere - til å søke subjektets forening og forsoning med objektet – eller den Andre, i Emmanuel Levinas terminologi.

...”*transcendence is the same as Otherness, l'autre, which one experiences as the negation of the Same – which psychologically can be something positive or “euphoric” – or as the affirmation of the Other, by the complete acceptance of Otherness*”¹⁰⁷

¹⁰⁷ Levinas 1971: 24-27, sit. i Tarasti 2001: 22

Litteratur:

Abbate, Carolyn: *In search of Opera*, Princeton University Press, Princeton 2001

Adorno, Theodor W: *Philosophy of Modern Music*, Shed & Ward, London 1973

Benestad, Finn: *Musikk og tanke*, Aschehoug, Oslo 1976

Bernstein, Leonard: *The Unanswered Question*, Harvard University Press, Boston 1976

Cook, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, Oxford 1987

Cooke, Deryck: *The Language of Music*, Oxford University Press, Oxford 1959

Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics*, Cornell University Press, New York 1975

Eco, Umberto: *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana University Press, Bloomington 1984

Fjeld, Arne: *Katolsk tro og kristenliv*, St. Olav, Oslo 1990

Groves Dictionary of Music, artikkelen om suiter

Gruber, Gerold W: *Arnold Schönberg Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 2002

Jørgensen, Harald: *Fire musikalitetsteorier*, Oslo 1982

Jørgensen, Keld Gall: *Semiotik En indføring*, København 1987

Keil, Charles/Feld, Steven: *Music Grooves*, University of Chicago Press, Chicago 1994

Klempe, Hroar: *Generative teorier i musikalsk analyse*, Spartacus, Oslo 1999

Kruse, Bjørn: *Den tenkende kunstner*, Universitetsforlaget, Oslo 1995

Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray: *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge 1985

Lippman, Edward: *History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, 1992

Little, Meredith & Jenne, Natalie : *Dance and the Music of J.S.Bach*, Indiana University Press, Bloomington 1991

Meyer, Leonard B: *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago 1956

Meyer, Torben & Schandorf-Pedersen, Frede: *Carl Nielsen, Kunstneren og Mennesket* bd. II, Nyt Nordisk Forlag, Kjøbenhavn 1948

Nationalencyklopedin, Stockholm 1993

Nattiez, Jean-Jacques: *Music and Discourse*, Princeton Paperbacks, Princeton 1990

Nielsen, Carl: *Levande musik*, Bo Ejeby Förlag, Göteborg 1991

Nöth, Winfried: *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1990

Osolsobe, Ivo: *Cours de theateristique generale*, Etudes litteraires 13, 1980

Orenstein, Arbie: *Ravel Man and music*, Dover Publications Inc, New York 1991

Ruusbrooc, Jan van; *Det åndelige bryllups smykke*, Solum, Oslo 1995

Schleifer, Ronald: *A.J.Greimas and the Nature of Meaning: Linguistics, Semiotics and Discourse Theory*, Croom Helm, 1987

Schaanning, Espen: *Modernitetens oppløsning*, Spartacus, Oslo 1992

Sillbiger et al.: *Keyboard Music Before 1700*, Duke University, Schirmer, New York 1995

Stigar, Petter: *Trond Kvernos Matteuspasjon – en semiologisk studie*, Universitetet i Bergen 2002

Stinissen, Wilfred, *Natten er mitt lys*, St. Olav, Oslo 1992

Sundberg, Ove Kr.: *Musikktenkningens historie I*, Solum, Oslo 2001

Tagg, Philip: "Kojak", *Fifty Seconds of Television Music*, Göteborg 1979

Tarasti, Eero: *Myth and Music*, Mouton Publishers, 1977

Tarasti, Eero: *Musical Semiotics in Growth*, bd I, Indiana University Press, Bloomington 1996

Tarasti, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1994

Tarasti, Eero: *Existential Semiotics*, Mouton & Gruyter 2001

Tarasti, Eero: *Signs in Music*, Mouton & Gruyter, New York/Berlin 2002

Wittgenstein, Ludwig: *Filosofiske undersøkelser*, Pax forlag A/S, Oslo 1997

Artikler:

Dahlstedt, Sten: *Enhet och sammanhang*, Artikkel i Svensk tidsskrift för musikkforskning, 1986

Noter:

Nielsen, Carl: *Suite op 45*, Wilhelm Hansen, ed. Mina Miller, København 1982

Ravel, Maurice: *Le tombeau de Couperin*, Durand S.A Editions Musicales, Paris 1918

Schönberg, Arnold: *Suite op. 25*, Universal Edition, Wien 1925

