

“FALDER. IKKE. TIL RO.”

Musikalsk-sproglig betydningsdannelse (hos) Under Byen

JAKOB SCHWEPPEHÄUSER

*Inquietum est cor nostrum*¹

Augustin

Ind-fald

Er man af den opfattelse, at lyrikken næsten er forsvundet ud af horisonten i dag, at den udelukkende spiller en rolle i snævre akademiske kredse og litteraturmiljøer, ja, så kan det muligvis skyldes, at man har den *skriftlige* lyrik i tankerne. I virkeligheden, som ikke kun er skriftlig, har lyrikken måske aldrig fyldt mere, end den gør i dag: Den *lydlige* lyrik, den form for sprogkunst, som opfanges med ørene, spiller, i modsætning til den skriftlige, en uhyre central rolle i såvel mediebilledet som i de fleste menneskers dagligdag – nemlig i form af først og fremmest sang- og raptekster. “Lyrikken – forstått som sanglyrikk – [er] vår tids dominerende diktart” (Karlsen 2013, 2), slår nordisten Ole Karlsen fast i forordet til en antologi, som netop behandler “forholdet mellom musikk og lyrikk”. Til sang- og rapteksterne lægger en række andre mundtlige litterære udtryk sig: digtoplæsningen, poetry slams, samarbejder mellem digtere og musikere, lydbøger etc. Disse tegner til sammen et billede af en samtidslitteratur, der i stadig større grad (også) orienterer sig mod lyden og mundtligheden (se Gioia 2003 samt Mønster 2012). Problemet er nu, at samtlige akustiske lyrikformer omvendt spiller en udpræget perifer rolle i den *videnskabelige* verden – antologier som den nævnte er et sjældent fund. Der er så godt som ingen grænser for, hvor fintmærkende litteraturvidenskaben kan være, når den beskæftiger sig med lyrik i den skriftlige tradition: Med et stort, mangefacetteret og sig konstant udviklende begrebsapparat og vokabular kan den skriftlige lyrik beskrives, analyseres og fortolkes med største præcision og på adskillige måder. Til gengæld er der snart sagt ikke andet end grænser for litteraturvidenskabens præcision i beskrivelsen, analysen og fortolkningen af den lydlige lyrik. Der er altså tale om et betragteligt misforhold:

på den ene side et utroligt forfinet apparat til at beskrive et fænomen, der lever en ofte beskeden tilværelse, på den anden side mangler et kvalificeret apparat til at beskrive et fænomen med enorm udbredelse – så vidt den ubalancerede forskningsmæssige tilstand. Men den hørbare lyrik er ikke blot kvantitativt fremtrædende: Nogle af de mest interessante lyriske udgivelser de seneste år har kunnet opfanges med ørerne; over de følgende sider vil det forhåbentlig fremgå, hvorfor det danske post- eller art-rock-orkester Under Byen kan opfattes som ophavsmænd og -kvinder til én af disse.

Under Byens tekstforfatter og forsanger, Henriette Sennenvoldt, figurerer som næsten-fraværende på det litterære danske landkort. Det kan der være tre grunde til: 1. Teksterne er ikke vellykkede/interessante 2. De synges 3. De indgår i en større musikalsk sammenhæng. Mens den første grund må karakteriseres som tvivlsom, er de sidste to til gengæld særdeles plausible – selv om det for en umiddelbar betragtning måske ikke synes at være grund nok til at lade Sennenvoldt-teksterne ude af litteraturkritisk syne. Ikke mindst når man betænker, at lyrikken oprindeligt ikke blot var sang,² den var også, som etymologien bevidner (λυρική, lyrik, lader sig spore tilbage til 'lyrikos', adjektivdannelsen til *lyra*), ledsaget af musik, forekommer grund nr. 2 og 3 at være dårlige argumenter. Som litteraturkritiker, -teoretiker eller -formidler er man imidlertid ikke nødvendigvis rustet til at begå sig udi stemme- og musikstudier – og frem for alt ikke udi den interdisciplinære knude, ordene binder med disse to felter; dette kan meget vel være en medvirkende faktor. Rustet til tænderne behøver man imidlertid heller ikke nødvendigvis at være. Germanisten Guido Naschert argumenterer således for, at litteraten i omgangen med sangtekster kan placere sig på et niveau mellem "eine[r] harte[n] musikwissenschaftliche[n] Analyse" og den "reine[n] Intuition" (2006, 118) Andre problemer end litteraturvidenskaben har populærmusikkritikken, i hvilken Sennenvoldt og Under Byen ellers aldrig er blevet forsømt: Behandlingen af tekstlige aspekter – og teksternes samspil med musikken – er i mange tilfælde mangelfuld, og den er sjældent fuldt udfoldet. Et karakteristisk eksempel på begge dele stammer fra det i øvrige dybdeborende og intellektuelle (men ikke videnskabelige) musiktidsskrift *Geiger*: I en anmeldelse af det næstnyeste Under Byen-album, *Samme stof som stof* fra 2006, citeres en påfaldende passage fra titelnummeret: "Sirupsbetrukne er insekterne. De danner karavaner af vaner og man bruger dem« [...]. Måske betyder det ikke en

skid, men man kan alligevel ikke lade være med at fundere” (Mortensen 2006). Man kan, og bør, dog heller ikke lade være med at fundere over, hvilke konsekvenser det har, at anmelderen dels afbryder passagen midt i den syntaktiske helhed – fortsættelsen følger nedenfor – dels, ved en forvandling af “instinkterne” til “insekterne”, fejlciterer den ganske håndfast. Begge er det indgreb, som rigtignok befordrer den hævdede potentielle meningsløshed, men som dog må siges at være en lidet ædruelig måde at underbygge udsagnets tese på.

Sandt er det, at den citerede ordfølge angiveligt ikke denoterer det måske alligevel, i denne kontekst, lidt uinteressante fænomen ‘en skid’; mere interessant er det imidlertid at fokusere på, hvad ordene betyder, nemlig: “SIRUPSBETRUKNE ER INSTINKTERNE / DE DANNER KARAVANER AF VANER OG MAN BRUGER DEM” (Under Byen 2006)³ – hvilket jo slet ikke er så lidt endda, og endnu mindre når den overhuggede sætnings afhuggede del ikke forment adgang til citatet: “TIL AT FÅ TIDEN TIL AT GÅ OG GÅ I STÅ” (ibid.). Det allermest interessante spørgsmål må dog være, hvad disse ord betyder, når de opfanges akustisk, indvævet i et stoffigt lydteppe – hvorved nemlig en endnu righoldigere og kompleks betydningsdannelse finder sted. Her sætter nærværende tekst ind med det ønske at forsøge at åbne en sprække ind til de mangfoldige mekanismer og strukturer, der er i spil – men hvordan?

Fremgangsmåden knytter i særlig grad an til den form for litteraturvidenskabelig metode, som orienterer sig mod *nærlæsningen*, og som i høj grad er formalistisk og værkororienteret. Denne metode har traditionelt set udelukkende beskæftiget sig med den skriftlige lyrik, men transporteres her ind på lydets territorium, hvorved nærlæsningen i stedet bliver en *nærlytning*: en værkororienteret, formalistisk funderet nærlytning med hovedfokus på den tekstlige betydningsproduktion (jf. Naschert-overvejelserne ovenfor). Idet denne betydningsproduktion i analyseobjektet fungerer sammen med en musikalsk betydningsdannelse, suppleres den beskrevne fremgangsmåde med iagttagelser på et musikanalytisk niveau. Endelig suppleres den yderligere med en metodisk dimension, som kan kaldes fænomenologisk: iagttagelser gjort med analytikerens lyttende øre, som i højere grad bygger på oplevelsen af den flygtige lyd (herfra hidrører, i beskrivelsen af det hørte, den jævnlige anvendelse af formuleringer som ‘X synes at X’, der rummer et implicit subjekt (men grammatisk betragtet et

indirekte objekt!): ‘X synes mig at X): lytteoplevelser forsøgt beskrevet ved sprogets hjælp – samt forsøgt omsat til, og fæstnet i, statiske visuelle repræsentationer – bogstaveligt talt mhp. at anskueliggøre dem og blotlægge strukturer, som er vurderet vigtige for analysearbejdet og forståelsen.

Den sennenvaldske udspændthed

Henriette Sennenvaldts Under Byen-tekster kan på et formelt niveau anskues som udspændte mellem to traditioner: den modernistiske skriftlige lyrik og sangteksten (pop-/rockteksten). Et konkret formelt eksempel herpå statueres af den omstændighed, at teksterne generelt rummer flere gentagelsesfigurer, på flere niveauer, end førstnævnte tradition almindeligvis gør, men færre end sidstnævnte. Det gælder også for teksten til den sang, der her skal på dissektionsbordet, “Tindrer” (findes på *You Tube*: <http://www.youtube.com/watch?v=uBYDn9pPWuw>): et af de i alt tre på *Samme stof som stof*, som Katrine Stochholm, der forlod Under Byen i 2004, har komponeret. Stochholm var hovedkomponist på albummet *Kyst* og blandt orkesterets grundlæggere. “Tindrer” er på mange måder karakteristisk for Sennenvaldts lyrik: sangen er strofisk (men med brud på strofeformen), den rummer genkommende sproglige figurer, og den rummer klanglige virkninger i rigt mål. Omvendt er teksten, ved første øjekast, hverken rimet eller metrisk, og den rummer ikke egentlige omkvædslignende gentagelsesfigurer. Netop omkvædet må tælles blandt sangtekstens mest karakteristiske formelle træk; musikskribenten og forfatteren Ole Rosenstand Svidt noterer således i forbindelse med Anne Linnets første Tove Ditlevsen-album *Kvindesind*: “Er Ditlevsens tekster strofiske, rimede og med mere eller mindre fast metrum, så mangler de dog noget, der gør dem helt oplagte til omstigning til rock: Omkvæd” (Svidt 2005, 28). Den anden sangtekst-kategori udgøres ifølge Svidt af tekster, som er “strofiske, hvor strofe efter strofe gentages efter hinanden uden større variation – som det f.eks. ofte høres hos meget tekstorienterede sangskrivere” (ibid.). Men heller ikke her passer Sennenvaldt-teksterne ind: nok er de undertiden strofiske, men er de det, er det, som f.eks. i “Tindrer”, med stor variation stroferne imellem. Én indgang til Under Byens kunstneriske univers kan være at anskue det som bl.a. et udslag af denne sennenvaldtske udspændthed mellem sangteksten og den modernistiske digtning, mellem gentagelsen og variationen. Teksten til “Tindrer” gengives her, som den tager sig ud i forhold til de musikalske strukturer:

	I. strofe 1 - 2 - 3 - 4	II. strofe 1 - 2 - 3 - 4	III. strofe 1 - 2 - 3 - 4	IV. strofe 1 - 2 - 3 - 4
x.	vi			
a.	tindrer vi	gale [hø-hø-hø] og	mister hin-	tabes be-
b.	raser vi	fine	anden	graves i
c.	glødervi	skøre som glas	+	fremmede byer
d.	falder ikke til		og kan ikke	men husk vi er
e.	ro		klare det	stadig i live
f.		som		vist er vi
g.	slår os ikke	parfumeret pa-	og vi kommer	det
h.	ned	pir	aldrig over det	
i.	vi*	vist vi	[suk] for-	

Figur 1: Ordmaterialets fordeling i forhold til akkordsekvenser og takter

Skønt lydbølger når det menneskelige øre successivt, sammenfattes de af bevidstheden og bliver form (jf. f.eks. Vagn Holmboe (Pedersen 2004, 123)). Den musikalske form i “Tindrer” kan beskrives som følger: Efter en indledning bestående af 4 akkordsekvenser à 4 takters varighed – som også samtlige følgende sekvenser er det – følger 4 strukturelt ensartede strofer, hvoraf den III. skiller sig ud ved at rumme 8 sekvenser, mens de øvrige rummer 9. Ordmaterialet fordeler sig forskelligt over disse sekvenser og udfylder, som det fremgår af figur 1, ikke hele det tidsligt-musikalske skema. Den vertikale bogstavrække betegner sekvenserne, og det er 3. sekvens i III. strofe, som bortfalder. Den horisontale talrække betegner takterne, og taktarten er 4/4.

Sjælens cello & stemmens instrument

Et karakteristisk træk ved “Tindrer” er den måde, hvorpå sangstemmen og musikken forholder sig til hinanden, og mere specifikt: hvordan forholdet er mellem den sunge melodi og instrumenternes melodier. Stemmen fremstår som ét blandt mange musikinstrumenter i lydbilledet, hvorfor det også virker logisk, at den efter en klokkespilslignende indledning (0:00-0:14; tidsangivelserne herefter henviser alle til “Tindrer”), netop ingen *ord* synger, men ikke-denotative lyde, idet den nænsomt glider ind: “mm-mm-mm” (0:14-0:18; Under Byen 2006. Der citeres her efter det hørte – ikke efter den i omslaget optrykte tekst, da sådanne ikke-denotative stemmelyde, som det er kutyme, ikke er inkluderet her). Og den gør det ikke alene: den følges ad, helt synkront, med lyden af en sav – et instrument, der ligesom stemmen har andre funktioner end musikalske,

men som *synger* her. Stemme og sav er forskudt med en oktav: de spiller hver på sin måde, inden for hver sit register, men melodien er den samme. Efter denne nynnende indledning falder de første denotative ord: “vi tindrer” (0:19; en egentlig gennemgang af nummeret følger om få sekunder). Også her ledsages stemmen tæt af instrumenter, nu et klaver, i nogen grad et klokkespil og en organisk lydende synthesizer. Klokkespillet har dog også en anden dagsorden: i fællesskab med synthesizeren lægger det små, ‘tindrende’ markeringer ind i de huller i det musikalske skema, som ordene ikke udfylder (fig. 1/str.I/takt3&4/sekv.a&b); i resten af strofen ligger klaveret helt tæt op ad stemmen. Der sker nu det interessante i næste strofe, som rummer færre stavelser end første, at den melodilinje, som i første strofe var knyttet tæt til ordene “falder ikke til ro”, i stedet spilles af en cello, dette sjælfule instrument (‘sjælo’) (1:23-1:37, fig. 1/str.II/sekv.d&e). Virkningen er den, at celloen i en vis forstand – og til en vis grad – ‘denotiseres’: Den opfattes som en denotativ henvisning i lighed med verbalsproget. Idet instrumenterne har været knyttet så tæt til stemmen, som artikulerer denotativ betydning, synes det som om, celloen her begynder at *sige noget* – på et grundlæggende, umiddelbart forståeligt sprog. Hos Arthur Schopenhauer hedder det om musikken generelt, at den “wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm *verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache*, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft” (Schopenhauer 1988, 339 (§52); mine kursiver). Omtrent således ‘taler’ celloen, som efterfølgende også netop knyttes sammen med vokalen – frem til “vist” (1:48), hvor den igen ‘taler’ selv: Fra det Eb, den sammen med stemmen lander på i sidste del af “papir” (1:43), går stemmen med “vist” *ned* på D, mens celloen går *op* på F (fig. 1/str.II/sekv.i/takt1-4). Dermed etableres et rankt, fortrøstningsfuldt alternativ til den lettere opgivende gestus, der ligger i stemmens kvalitet og tonale bevægelse – der fremsættes to ‘udsagn’ på samme tid.

Umiddelbart herefter synes især tubaens ‘kommentarer’ til “vi mister” (1:53), “hinanden” (1:58) og “og vi kommer aldrig over det” (2:18-2:26, fig. 1/str.III/sekv.a,b&c/takt3&4) påfaldende betydningsbærende, ‘sproglige’, ligesom savens bemærkning efter “og kan ikke klare det” med sin tuden og sin faldende, haltende rytme folder et helt sjæleligt landskab af melankoli ud (2:10-2:15, fig. 1/str.III/sekv.e). I IV. strofe står stemmen indledningsvis næsten alene, den “fortabes” (2:34), og i num-

merets slutning gentager de øvrige instrumenter så melodiske passager, som fra tidligere strofer synes at trække vokalen med som en skygge eller et ekko – som *mimer* melodierne teksten; de synes, på en helt basal måde, at artikulere de følelser, værket beskæftiger sig med: kærlighedens. Disse er blot få blandt talrige eksempler på en sådan instrumental mimen hos Under Byen.

Hvert instrument, herunder stemmen, har sit udtryk, sin karakter – hver fortæller sin historie i sangens store historie; forskellige aktører træder skiftevis, og samtidigt, ind på den akustiske scene. Man fornemmer gruppens arbejdsmetode i sangskrivningsprocessen: Alle medlemmer deltager og lader sangene vokse organisk frem (jf. Friis 2005, 50); der består i høj grad et ahierarkisk forhold mellem lydene i lydbilledet. Et synligt udtryk for dette udgøres af det forhold, at forsanger Sennenvoldt ikke optræder som frontfigur ved orkesterets koncerter, men i stedet trækker sig tilbage på scenen (Et eksempel herpå findes på www.youtube.com/watch?v=vE-cN7swzYk0) – og det samme gælder for Under Byens visuelle udtryk i det hele taget: på plakater, i musikvideoer, på og i albumomslag. Den sennenvoldtske sangteknik kan ligeledes tænkes i forlængelse heraf: Det er påfaldende, hvor vanskeligt forståelige ordene er. Det skyldes dels, at sprogreglerne jævnlige udfordres, dels, og hovedsageligt, at enkeltordene i fremførelsen bøjes og udstrækkes til næsten-ukendelighed; der finder en *underliggørelse* sted – mere herom senere.

Også udtalen af ordene afviger fra danske normer – i “Tindrer” skyldes eksempelvis en i-lyd ind efter a’et i “fortabes”: [fʌ'tæibəs] (2:34). Ordene klanglige potentiale udvides, klangen fortolkes frit, og dermed vanskeliggøres den normalsproglige kommunikation, sproget bliver *utydeligt*. Hos intermedialitetsforskeren Birgitte Stougaard Pedersen hedder det: “Den modernistiske digtning søger at transcendere sproget i retning af dets grænser og orienterer sig i den forstand mod musik” (Pedersen 2004, 18). Det gør Sennenvoldts digtning også, men i modsætning til de modernistiske digtere hovedsageligt i kraft af foredraget. En konsekvens heraf er, at stemmen bevæger sig i musikinstrumentets retning, i retning af at blive et musikinstrument på lige fod med de øvrige. Ordene tenderer mod at blive lyde i lydbilledet på samme niveau, i samme kategori, som de øvrige lyde – ordene bliver lyde, som utydelige brokker af denotativ betydning klæber til. Denne omstændighed potenseres kun yderligere i kraft af den

andenstemme, som hyppigt blander sig, og hvis materialitet og musik-instrumentkarakter bl.a. fremhæves af en tremoloeffekt. I disse tilfælde, grænsetilfælde, i denne akustiske dunkelhed kan lytteren vælge at famle efter genkendelig betydning og eventuelt tage skriftlige tekstudgaver til hjælp. Men hun kan også lade være og i stedet lade lyd være lyd: lyden af parallelle hestehalehår mod en sav, lyden af en luftstrøm gennem foldet messing, lyden af en kølle mod udspændt skind – og lyden af stemmelæber moduleret af svælg, mund og næsehule: alt sammen svingninger i luften, opfanget af høresansens komplekse neurobiologiske system. Måske kan Under Byens internationale anerkendelse også begribes i dette lys. Kompositionerne fungerer *også* uden en aktivering af sprogets denotative funktion, som lydværker. Stemmen er i sig selv særdeles *stemt*, *stemningsfyldt* – f.eks. emmer den undertiden “af undertrykt vrede”, med kulturskribenten Torben Sangild (Sangild 2006), og den rummer intimitet, hengivelse, sensualitet, sorg, skrøbelighed. Skriftmediet, ikke mindst maskinskriften, er forbundet med en relativ anonymitet: “Written discourse has been detached from its author” (Ong 2002, 77), skriver oralitetsforskeren Walter J. Ong. Anderledes med stemmen, som er knyttet direkte til et *menneske*, og som rummer dette menneskes køn, alder, geografiske herkomst, levevis m.m. i sig – uanset hvilket sprog der synges på. Med Roland Barthes’ formulering: “Il n’y a pas de voix neutre” (Barthes 1982, 247). Er man i den privilegerede situation, at det danske sprog ikke fremstår som en eksotisk, nordisk skratten, er der dog alligevel al grund til ikke at negligere den rent sproglige betydningsdannelse, hvilket den følgende gennemgang af “Tindrer” forhåbentlig kan tjene som belæg for. Den er opdelt efter tekstens fire strofer og kronologisk fremadskridende via eksemplariske nedslag.

Tindrende uro: En nærlytning

I. strofe: Metafor & metamorfose

“Tindrer” åbner som nævnt med en klokkespilslydende lyd, som sangtitlen etablerer en ramme for fortolkningen af: De fine toner opfattes umiddelbart som akustisk ‘tindrende’. Der er ingen *bund* i lydbilledet, ingen dybe frekvensområder berøres, det er lyst og fint: det *tindrer*. Stemmen glider, som tidligere beskrevet, forsigtigt ind, hvorefter første strofe begynder med ordene: “vi tindrer”. Men hvordan skal det nu forstås? At “skin-

ne smukt og vedvarende med skiftende styrke” hævder ODS; “funkle”, “glimte” og “stråle” anføres som synonyme verber. Er mennesker (som det lyriske jeg formodes at repræsentere et eksempel på) i stand til at udsende sådanne elektromagnetiske lysbølger, jf. “vi tindrer”? Kun på én måde lader det sig gøre at tindre som menneske: den metaforiske. Som nu eksempelvis Jesus Kristus: “Jeg er verdens lys” (Joh 8,12). Det samme gælder for lydbølger (som f.eks. et klokkespil udsender): heller ikke de kan tindre på andre måder end overførte. Allerede “Tindrer”s åbningsreplik kan således siges at anspore til en metaforisk tænkning; en tænkning, der viser sig givtigt at fastholde nummeret igennem. I fællesskab med klokkespillets – metaforiske – ‘tindren’ føjer nu også tekstens i’er sig onomatopoetisk til denne tindren – metaforisk – ligesom stemmens femininitet og markante erotiske respiration – metaforisk – lader sig begribe som del af den gennemgribende tindren: alting tindrer! Idet de øvrige elementer – lydproduktionen, instrumenteringen, stemmen – fortsætter deres tindren, synes det ikke videre brudfyldt, da den sprogligt-*denotative* tindren umiddelbart efter slår om i det, der nærmer sig sin modsætning: “vi raser”. Raseriets indfældethed i samme metriske gentagelsesfigur, amfibrakken: $\cup - \cup$ (‘ \cup ’ markerer sænkingsplads og ‘-’ hævningsplads), tilnærmer udsagnet det tidligere sungne yderligere. Det radikale ved denne umærkelige glidning er, at netop ingenting, metaforisk, ‘raser’ i lydbilledet, alt ånder fortsat fred og tindren; det akustiske udtryk modsvarer ikke det tekstlige indhold, de to er tværtimod spændt ud mod hinanden.

Så ændrer den rytmiske figur sig lidt: “vi gløder vi” (0:30; amfibrakken udvides med nok en afslutningsvis sænkingsplads – opfattet som samlet, tetrasyllabisk fod kaldes den nu 2. pæon). Det har to bemærkelsesværdige konsekvenser: Den første er den, at det følgende ord, “falder” (0:35; det skal her bemærkes, at linje 3 og 4 står i omvendt rækkefølge i de skriftlige versioner – implikationerne af denne forskellighed mellem skrift og sang skal snart behandles mere indgående) i modsætning til de foregående forløb, rammer 1-slaget uden optakt (som i figur 1 ville have været placeret i sekv.c/takt4), hvilket virker voldsommere og (metaforisk!) ‘tungere’. Den anden er den, at enjambementet (“vi | falder”⁴) med sit hårde brud på syntaksen opbygger en forventning hos lytteren om det kommende, ikke mindst fordi bruddet ledsages af en cæsur i musikkens strøm, som om den holder vejret: ‘Hvad gør vi ud over at gløde?’ Al lyt-

teropmærksomheden er rettet mod dette spørgsmål, der klinger i pausen, i stilheden – med god grund, skal det vise sig, for med den følgende passage gennemløber lytteren på få sekunder en højkompleks, tværæstetisk følelsesrejse:

Med “falder” ‘falder’ lytteren – metaforisk – ned i det syntaktiske hul, enjambementet åbnede. Brat og pludseligt, midt i ‘gløden’, graves hullet i sætningen – og lyden – og åbner dermed muligheden for faldet. Med “falder” ‘falder’ melodien også tonalt – fra E til A – sådan som det fremgår af notationen i figur 2:



Figur 2: Notation af et udsnit af melodistemmen

Der er her tale om det centrale fænomen *tonemaleri*: “musik (tonesammensætning), der virker malende ell. illustrerende ved at fremkalde visse (forestillinger om) fænomener i den ydre verden olgn.” (jf. ODS). Den kognitionsorienterede musikvidenskabsmand Lawrence M. Zbikowski understreger, at tonemaleri “not so much [is] about imitating some naturally-occurring sound [eksempelvis lyden af en galoperende hest, JS] as it is about providing sonic analogs for various dynamic processes” (Zbikowski 2009, 365); det kunne eksempelvis være den dynamiske, almenmenneskeligt erfarede proces ‘fald’. Det er her afgørende at være opmærksom på, at sådanne musikalske passager ikke *symboliserer* (som sproget) eksempelvis ‘faldet’; i stedet forholder det sig sådan, at “the phenomenal properties of these passages are such that they *can serve as* analogs for the process of descent” (ibid. 364, min kursiv). De ville altså også kunne tjene som sidestykker til andre dynamiske processer: “Our understanding of this analog is structured by the accompanying text” (ibid. 365). Zbikowski eksemplificerer nu et sådant tonemalerisk fald med credoet fra Palestrinas Marcellus-messe fra 1567, i hvilken førnævnte Kristus “descendit de caelis”, drager fra himlen herved. Med ordet ‘descendit’

begins a scalar descent. Christ's descent from heaven is thus represented with a cascading fall through musical space, a series of overlapping movements 'down' the musical scale. This representation exploits the common construal of musical pitches as situated in vertical space, a construal that follows from the characterization of pitches as 'high' or 'low' with respect to one another (ibid 360).⁵

Denne "almene opfattelse" bygger på en overføring ("mapping") af ét vidensområdes strukturer (forholdet mellem punkter på en vertikal akse) til et andet (forholdet mellem tonehøjder); en overføring, som atter bygger på den begrebslige grundmetaforik "PITCH RELATIONSHIPS ARE RELATIONSHIPS IN PHYSICAL SPACE" (ibid. 361). Derfor kan det i en berømt pinse-salme hos Grundtvig også hedde: "Opvaagner, alle dybe Toner, / Til Pris for Menneskets Forsoner!" (Grundtvig 1944-64, 266), for nu at forblive i emnekredsen. Den bagvedliggende logik kan yderligere præciseres med metafor-teoretikerne Lakoff & Johnson: "GODT ER OP" (Lakoff & Johnson 2002, 27 – et eksempel på en såkaldt orienteringsmetafor).

Tilbage til det første fald, "Tindrer"-faldet: Melodien *repræsenterer* (med et 'sonisk sidestykke' til en faldende proces) – metaforisk – det sprogligt-denotative udsagn om at falde, tonemalende, hvorved den dels *legemliggør* faldet, dels *præciserer* det: 'Sådan falder vi'. Samtidig kan melodien og instrumenterne siges at *udvide* den samlede betydning: I kraft af tonemaleriet metaforicitet kommer foregangen 'fald' til at omfatte flere begrebslige områder i en blanding ("conceptual domains" i et "blend") og dermed får faldet en mere almen karakter: 'Alt falder på alle måder'. Og andre, i denne forstand basalt metaforiske, fald følger sig til: Lydbilledet 'falder', idet klokkespillet i det øverste frekvensområde, som åbner lydbilledet 'opefter', forsvinder. Stemningen 'falder' – humøret 'daler' – med harmonierne, idet den 'lyse' dur afløses af den 'mørke' mol. Stemmens kvalitet forandres, den bliver hæs, dens vokale 'tindren' forsvinder: også et stemningsmæssigt 'fald'. De fine, hurtige toner erstattes af dobbelt så lange (som det fremgår af noderne i figur 2): et agogisk 'fald'. Som det ligeledes kan iagttages i figur 2, er faldet et 'fald' for hele melodiforløbet: Efter "falder" når den højeste tone i det efterfølgende melodiske forløb end ikke op til den laveste tone i de foregående. Fra en tindrende himmel til et hæst helvede falder

vi – ikke. Hele faldet negeres øjeblikket efter: “ikke” (0:38). Og det ikke blot tekstligt-denotativt, også harmonisk og melodisk: Møl slår om i dur igen, og de ‘stiger op’, de faldne toner. Musikken ‘kravler’ sammen med ordene op af ‘hullet’, faldet afløses af et ikke-fald: et lydligt sidestykke til foregangen ‘at stige’, en tonemalende stigen i tonehøjde. Også det vokale ‘stemningsfald’ slår om i sin modsætning, bliver en metaforisk ‘stemningsstigning’, idet stemmens hæshed igen forsvinder, og den bliver mildere. Men faldet *har* fundet sted tidligere, det annulleres ikke (eller kun til en vis udstrækning) retrospektivt med negationen. I stedet etableres et både-og, der om noget er *menneskeligt* – ikke-sort-hvidt, komplekst, flertydigt. Bevægelsen sanseliggør og giver dybde og liv til den kærlighedshistorie, som tematiseres i teksten.

Her hører betydningsmetamorfosen imidlertid ikke op: Efter “falder | ikke” følger nok en drejning: “til ro” (0:40); “vi falder | ikke | til ro”, og samtidigt skælver klaveret *uroeligt* med en tremoloeffekt. Den sproglige bevægelse involverer den såkaldte *garden path*-virkning: vildledning i den syntaktiske haves stisystemer. Lytteren troede sig på vej mod én destination, men erfarer nu, at stien førte et andet sted hen. Når manøveren overhovedet lader sig gennemføre, og lytteren ikke aner uråd allerede ved “falder”, skyldes det bl.a. en unaturliggørelse af den naturlige sprogrytme: “falder” indgår i en tryktabsforbindelse, men taber hos Sennenvaldt ikke sit naturlige hovedtryk, som det ‘burde’: ‘at falde til ro’. Uden dette kunstgreb havde flertydigheden haft langt mindre gunstige arbejdsbetingelser. Med metrikeren Eva Lilja kan forholdet formuleres sådan, at flertydiggheden begünstiges af en reduktion af “relationstalet”:

ett mått på det kvantitativa förhållandet mellan frasens starka och svaga positioner. Relationstalet 1 betyder, att samtliga stavelser i frasen är betonade, 2 att hälften är betonade [...] Normalprosans relationstal ligger mellan 2 och 3” (Lilja 2013, 105).

Sennenvaldts sangstil “medför att det blir tätt mellan prominenserna eller [...] ett oväntat lågt relationstal” (ibid. 87) for nu at overføre Liljas iagttagelse af digteren Marie Silkebergs oplæsningsstil til den nærværende problemstilling. I “Tindrer” reduceres relationstallet i overgangen fra skrift

til lyd med omtrent 1,4, hvilket svarer til ca. 41 procent – med andre ord: meget markant.

Buen fra tindre over raser og gløder til fald og ikke-fald beskrives så at sige overordnet med denne ikke-falden-til-ro, hvorved også hele “Tindrer”s – og generelt Under Byens – urolige kerne kommer til udtryk. Ligesom betydningen ikke falder til ro, gør “vi”, de elskende, det heller ikke – men: det gør melodien til gengæld! Frem for at præsentere et lydligt sidestykke til den dynamiske proces ‘ikke at falde til ro’ / ‘uro’, som ville ækvivalere det tekstligt-denotative udsagn, opstiller melodien her et sidestykke til en kontrastiv proces, nemlig netop en ‘falden til ro’ – i kraft af en tilbagevenden til grundtonen. Mekanismen er ganske kompleks: Ved at imødegå uroen med ro indstiftes en uro på et højere niveau. Kaster vi et blik tilbage i musikhistorien lå det i en periode Richard Wagner på sinde, at musikken skulle “spejle teksten, forstærke og uddybe denne som en loyal og trofast *ancilla dramaturgica*, dramaets tjenestepige” (Nebelung 2004, 69) med Wagner-eksperten Henrik Nebelongs formulering. Eller med en anden Wagner-ekspert, Friedrich Nietzsche, opfattede Wagner “[d]ie Musik als Mittel zur Verdeutlichung, Verstärkung, Verinnerlichung der dramatischen Gebärde und Schauspieler-Sinnenfälligkeit” (Nietzsche 1999, 419).⁶ Wagner ændrede holdning – Under Byen har givetvis aldrig haft den. Det rækker ikke at kalde orkesterets musik “[e]n perfekt sonisk illustration af Sennenvaldts lyrik” (Pedersen 2002),⁷ som en anmelder har gjort det. I “Tindrer”, og i andre numre, finder en langt mere dynamisk, mere spændings- og brudfyldt udveksling mellem ord og musik sted, end begrebet ‘illustration’ giver udtryk for; således også i det videre “Tindrer”-forløb:

På “slår” (0:52) *slår* trommeslageren for første gang på sit *slagtøj* og kan dermed siges på ét niveau at (gen)oprette en ækvivalensrelation (i litteraturen benyttes adskillige synonyme og næsten-synonyme termer til at beskrive dette forhold, f.eks. korrelation, korrespondance, strukturel parallelisme og isomorfi) mellem ord og musik, idet det lydligt sidestykke til den dynamiske proces ‘at slå’ modsvarer det sprogligt-denotative udsagn. Denne passage er struktureret på samme måde som den foregående med pauseringer, der gennemhuller syntaksen og leder lytteren på afveje: “Slår os | ikke | ned” (0:52-0:58): Først slår vi os, så slår vi os tværtimod ikke, og endelig slår vi os ikke *ned*. Atter kan dobbelttydigheden takke gene-

robringen af et tabt prosodisk tryk for at levere sin mulighedsbetingelse: denne foruden havde “slår os” været opslugt i tryktabsforbindelsen ‘at slå sig néd’. Og atter korresponderer melodien med den sprogligt-denotative bevægelse: Tonehøjden stiger indtil “ned”, hvor melodien netop præsenterer et lydligt sidestykke til den dynamiske proces ‘at bevæge sig ned’ – mens teksten denotativt samtidig negerer dette “ned” (med “ikke ned”) og derved fastholder den komplekse, dobbelte spænding.

II. strofe: *Version & værkbegreb*

Apropos spænding: en sådan indfinder sig også på et andet niveau, nemlig mellem de skriftlige og mundtlige tekstversioner. Som tidligere strejft kan en række uoverensstemmelser mellem det synlige og det hørbare registreres, hvilket giver anledning til at overveje det indbyrdes forhold imellem disse to sproglige manifesteringsformer (i nummeret “Palads”, også fra *Samme stof som stof*, forefindes sågar “ALSKENS INSEKTER” udelukkende i den skriftlige tekstudgave – dog, jf. den tidligere citerede anmelder, stadig uden sirupsbetæk). På et grundlæggende plan er det værd først at overveje, hvilken ontologisk status, den skriftlige hhv. mundtlige udgave af “Tindrer” overhovedet kan tilskrives: Er den skriftlige den primære og mest autoritative? Er den ‘værket’, sådan som forholdet mellem digt og oplæsning oftest forstås? Eller udgør omvendt den akustiske udgave ‘originalen’, sådan som forholdet mellem sang og sangtekst, optrykt i et albums omslag eller teksthæfte, oftest forstås? At Sennenvaldts tekster, herunder “Tindrer”, foruden at være manifesteret som sang og tilhørende optrykt sangtekst, også er udkommet som *bog* (*Mesterværket var en bog lavet af sne 23 gange 27 centimeter*, 2006), ansporer til at gå en tredje vej – som eksempelvis avantgardedigteren og -teoretikeren Charles Bernstein har gjort det. Hos Bernstein forstås ‘værket’ som en sig fortløbende konstituerende sum af forskellige versioner eller manifestationer, hvoraf ingen kan kaldes den primære, kan kaldes ‘digtet selv’ (jf. Bernstein 1998, 8ff.). Bernsteins tankegang kan nu suppleres med en anden digtorteoretikers, Niels Lyngsø, sådan som den formuleres i det poetologiske essay “De poematum natura” fra *Morfeus*: Ingen af de forskellige tekstmanifestationer (hos Lyngsø: ‘konkretiseringer’) kan i sig selv rumme hele ‘værket’ (hos Lyngsø: “det virtuelle værk”); i stedet kan de, med deres respektive mediale egenskaber, hver især indfange forskellige *delaspekter* af det (Lyngsø 2004, upag.; især afsnittene

“Værkets slør” og “Poetiske slør”). Med et sådant mere dynamisk værk-begreb – som i det hele taget kan være meningsfuldt at operere med i (nutidig) litteraturanalytisk sammenhæng – kan skrift- og lydudgaverne af “Tindre” tænkes som ligeværdige versioner, der udfylder forskellige funktioner og rummer forskellige egenskaber.

Før det skal handle om forskellene mellem synligt og hørbart, kan det således også bemærkes, hvordan de to skriftlige versioner – dvs. som teksten tager sig ud i teksthæftet til *Samme stof som stof* samt i *Mesterværket var en bog lavet af sne 23 gange 27 centimeter* – adskiller sig markant fra hinanden. Skønt skydning og skrifttype samt -størrelse er (næsten) identiske, fremstår skriftbillederne vidt forskellige: Det ene er centreret, sort tekst på hvid baggrund, det andet er hvid tekst på en sort og rød – fuglefyldt – baggrund opsat med lige venstremargin. Den ene version står på en lille kvadratisk bogside, den anden er sat op over for andre tekster i et cd-teksthæfte (og i vinylpladeomslaget tager de visuelle omgivelser sig atter anderledes ud) – alt sammen aspekter, som naturligvis også *betyder* noget.

Tilbage ved uoverensstemmelserne optræder der – i II. strofe af “Tindrer” – et ord i den skriftlige udgave, som ikke optræder som lyd (a), og omvendt optræder i en lydlig passage senere i teksten et ord, som ikke optræder på skrift (b):

(a) “VI ER GALE” står der i strofe II, vers 1, men sunget lyder linjen således: [ˈvi ɡælə] eller altså: “vi’ gale” (1:07). Der er i sig selv intet påfaldende ved, at et sådant “ER” glider ud i dansk talesprog – men senere i “Tindrer” (2:54, str. IV,) glider et tilsvarende “ER” netop *ikke* ud i en helt parallel konstruktion. Hvorfor nu denne inkonsekvens? Årsagen er ganske enkel og ser således ud: ◡ – ◡. “er” bortfalder, ved elision, for at ordfølgen kan indpasses i den musikalsk-metriske ramme, som er knyttet til de kommende tre toner Eb-Bb-G. Alle strofernes første to vers følger samme faste mønster uden afvigelser. Ikke blot stavelsesantallet er ens, også den prosodiske fordeling af hoved- og svagtryk er det, hvorfor de amfibrakiske slagrækker realiseres aldeles utvunget:

1. vi tíndrer / vi ráser	U – U / U – U
2. vi' gále / og fine	U – U / U – U
3. vi míster / hinánden	U – U / U – U
4. fortábes / begráves	U – U / U – U

Figur 3: Lydlig metricitet i strofernes første 2 vers

Det er nu værd at bemærke, at denne metricitet imidlertid ikke fremgår umiddelbart af de *skriftlige* versioner af “Tindrer”; stavelsesfordelingen i de to trykte udgaver af “Tindrer” er relativt ujævn (figur 4; i forhold til figur 1 repræsenterer den vertikale bogstavrække her verslinjer i stedet for akkordsekvenser,⁸ mens de horisontale romertal fortsat repræsenterer strofer):

	I.	II.	III.	IV.
a.	6	4	3	3
b.	4	3	3	3

Figur 4: Stavelsesfordeling i de skriftlige versioners første 2 vers

Stavelsesfordelingen stroferne imellem i den *hørbare* version tager sig derimod anderledes ud (figur 5):

	I.	II.	III.	IV.
a.	3	3	3	3
b.	3	3	3	3

Figur 5: Stavelsesfordeling i den lydige versions første 2 vers

Det fremgår her, at fordelingen i de første to sekvenser (som den vertikale bogstavrække igen repræsenterer, som i figur 1) i alle fire strofer er identiske; konsekvensen heraf skal drages om et øjeblik. Nu til den anden uoverensstemmelse:

(b) “OG KOMMER ALDRIG OVER DET”, står der i strofe III, vers 3, men *sunget* optræder i stedet denne ordfølge: “og vi kommer aldrig over det” (2:18-2:26, fig.1/sekv. g&h). I det skriftlige tilfælde er der tale om et implicit subjekt, vi’et, som netop har optrådt i “VI MISTER / HINANDEN”

i de forudgående vers. Igen må inkonsekvensen bemærkes: Talrige steder i teksten forbliver dette “vi” implicit under den akustiske artikulation – hvorfor ikke her? Og igen lyder svaret: af metrisk-melodiske – amfibrakiske – årsager. Uden det kun hørbare “vi” ville ordfølgen fattes en stavelse på denne plads – for at kunne realisere det rytme- og melodiforløb, som er skemalagt til at udfolde sig på dette punkt samme sted i alle fire strofer.

I både (a) og (b) er der tale om indføringer af *gentagelser*: gentagelser, som ikke findes på skrift. I forbindelse med digte konciperet som lieder beskriver germanisten Dieter Burdorf, hvordan “Figuren der Wiederholung” generelt er “charakteristisch für diesen Angleichungsprozeß an musikalische Strukturen” (Burdorf 1997, 25). Det er denne tilnærmelsesproces, man bemærker ved sammenligning af Sennenvaldts sang og skrift: De musikalske strukturer er metriske og regelmæssige (med enkelte undtagelser), det er de skrevne tekster ikke nødvendigvis, ikke konsekvent – men som sang *nærmer* teksterne sig denne metricitet, mindsker antallet af stavelser og betoninger, som skurrer mod de musikalske rammer. Det betyder imidlertid ikke, at de sungne tekster dermed altid fremstår strengt metrisk regulerede – og: det behøver de heller ikke for at kunne passe ind. “If rap were a written form of poetry, its complex syncopation would frequently push the meter to a breaking point. A reader would not always know exactly where the strong stresses fell” (Gioia 2003, 14f.), bemærker digteren og litteraten Dana Gioia i rapsammenhæng, og dette kan tilsvarende gøres gældende for Sennenvaldts tekster. Heller ikke i sangtekster kan metret nødvendigvis fornemmes – på skrift. Med Burdorf igen: “[D]ie musikalische Komposition eines Liedes [gibt] für sich genommen bereits einen festen Rahmen vor (Takt- und Strophenstruktur), der durch den Text nicht notwendigerweise durch strenge Regelmässigkeit in Verslänge und Metrum erfüllt werden muß, sondern auch frei umspielt werden kann” (Burdorf 1997, 25). Det er netop dette, der finder sted hos rappere, hos Sennenvaldt og Under Byen – og hos adskillige andre. Teksterne kan ‘tillade’ sig en mere naturlig, mindre strengt reguleret rytme, *fordi* musikken er strengt metrisk reguleret, og ordene derfor kan læne sig op ad den – modsat den bundne skriftlige digtning, hvor metret må fornemmes *i* ordene for at være opfattet for læseren. Sangen kan bevæge sig relativt frit omkring musikkens faste pulseren, med denne som holdepunkt. Men som beskrevet: Den rytmiske frihed rækker kun til et bestemt punkt, ordene er også ‘forpligtede’ over for

de musikalske takter og sekvenser, må nærme sig dem, og derfor adskiller ordlyden i de sungne og skrevne versioner sig flere steder fra hinanden hos Under Byen.

Tilbage i teksten følger nu, efter II. strofes 3. vers (fig.1/sekv.d,e&f), den melodilinje, der som tidligere bemærket i I. strofe var knyttet til ordene “falder | ikke | til ro”, men som i denne anden strofe ikke længere er knyttet til en ordfølge – i stedet ‘synges’ den af celloen. Et andet aspekt, et tidsligt, kan nu fremdrages af dette forhold, af denne tekstlige pause: Mellem ordene “skøre som glas” (1:17-1:23) og “som parfumeret papir” (1:37) forløber 14 sekunder (12 takter, 3 sekv. à 4 takter; i fig.1, str. II: fra takt4/sekv.c til takt4/sekv.f) – *det gør der ikke i de skriftlige versioner*. Uanset hvor langsom en læser, man end måtte være, anvender man under blot nogenlunde normale omstændigheder ikke 14 sekunder på at bevæge blikket tre centimeter mod venstre og fire millimeter ned. I lyden etableres en meget voldsom adskillelse af sætningens dele – de to citerede ordfølger hører syntaktisk sammen som led i en opremsning, men de opsplittes lydligt-tidsligt. En sådan adskillelse mellem sætningsled kan udelukkende etableres over en temporal akse, og en sådan forløber det lydige sprog langs – det kan skriften også gøre, eksempelvis som lysavis eller rulletekst eller i den digitale (internet)litteratur, men ikke som traditionel papirbog. Temporalt kan pausen *fremtvinges*; lytteren eller læseren er her i en vis forstand pacificeret, ude af stand til at gribe ind i værkets fremadskriden. Med lingvisten Per Linell er talen “a *dynamic*, ephemeral behavior distributed in time; it proceeds continuously [...] as one goes on, one can no longer observe that which was produced earlier” (Linell 2005), mens “[a] written text and its components parts [...] have the character of *objects*; they are *persistent* and *static* (atemporal) (spatially but not temporally organized). Considerable sections may be scanned (almost) *simultaneously* or at least *repetitively* (in principle as many times as required)” (ibid.; Linell synes her at overse ikke-fikserede, foranderlige skriftformer som de nævnte). I lydets efemere strøm kan det, der tidligere skete, ikke længere høres, og det er ikke muligt at opholde sig ved en bestemt passage. Med Ong: “There is no way to stop sound” (Ong 2002, 32). Og: Man kan heller ikke fremskynde den, hvilket skal være en pointe her. *Langsomheden* er afgørende hos Under Byen, også for teksterne. En på skrift hurtigt læst, sprogligt set simpel linje – eller blot et ord – kan folde sig akustisk ud som en rig, mangetydig rejse

med skiftende betydninger og stemninger.⁹ Langsomheden skaber – metaforisk – ‘luft’ og ‘rum’ omkring ordene, så indfald og tvivl kan finde plads i lytterens bevidsthed – således også i de 14 sekunders semantiske svæven mellem skørt glas og duftende papir.

III. strofe: *Rim & ikke-versifikatorisk autonomisering*

Strofe II og III er hægtet sammen på en interessant måde: Det nævnes jævnligt, at Sennenvaldts tekster ikke *rimer* (f.eks. Sangild 2006a). At de, med Torben Sangilds ord, ikke er “bygget op omkring trætte rim, som det ellers synes at være lov inden for hele populærmusikken” (Sangild 2006b) er så sandelig korrekt og en vigtig iagttagelse, men at teksterne gebærder sig konsekvent urimede er kun en halv sandhed. De bogstav- og vokalrimer lystigt, og nu og da høres også et traditionelt rim. I “Tindrer” finder et utraditionelt rimpar hinanden på subtil vis: “*vist*”, som hænger alene mellem strofe II og III, og “*vi mister*” i begyndelsen af strofe III. Rimet slår en akustisk bro over den grafiske strofefuges slut i de skriftlige tekstversioner – og en 5 sekunder lang bro over lydbølgernes vande. Teksternes sparsomme og raffinerede rimanvendelse kan siges at være repræsentativ for Sennenvaldts generelle omgang med det danske sprog: Her kan man være både “FRUGTE[T]” (“Kyst”, Under Byen 1999) og “BEHANDSKET DETEKTIVISTISK” (“Alt er tabt”, Under Byen 2010); her slikkes på sjæle (“Lege-sag”, Under Byen 2006), mens “TIDEN ER SPRØD” (“Plantage”, Under Byen 2002). Sproget bøjes, vrides, vrides af led. Den tidligere nævnte *underliggørelse* – ostranenie, et poetikalsk kernebegreb hos de russiske formalister – er på færde: Det underliggjorte, afvigende (med et begreb fra den aristoteliske poetik) sprog, er ofte dominerende hos Sennenvaldt. I mødet med modtageren bevirker dette, at perceptionstiden forøges – underliggørelse er også vanskeliggørelse. Og da kunstperceptionen i sig selv er æstetisk værdifuld, er hermed et delmål nået. Vigtigst er imidlertid underliggørelsens evne til at udstyre læseren hhv. lytteren med friske øjne at se hhv. friske øren at høre med: “Mod vanens magt sætter kunsten formens vold. Mod vanesproget, mod den sædvanlige bevidstløshed sætter det poetiske sprog sine formkræfter ind, sine egne afvigende mønstre” (Kjørup 2003, 102), med poesiforskeren Frank Kjørups formuleringer. Som beskrevet forstærkes denne poetiske virkning markant hos Under Byen i Sennenvaldts formning af ordmaterialet, der vha. flere forskellige greb yderligere ud-

fordrer vanepceptionen. Også et *visuelt* sidestykke hertil etableres hos Under Byen, f.eks. i kraft af *Alt er tabt*-omslagets skriftlige tekstversioner: I en til lydbilledet svarende dunkelhed toner næsten-ulæselige, mørkt sølvfarvede bogstaver frem, (illusorisk) tredimensionelle og sidebelyste – *svære* at læse, underliggjorte.

Tilbage til “Tindrer”: Sidste del af fjerde vers i III. strofe er også interessant at hæfte sig ved: “og vi kommer aldrig over det” (2:18-2:26, fig.1/overgangen ml. sekv.g&h), lyder teksten her. I kraft af de omgivende lyde i lydbilledet deles sætningen i to: Efter “og vi kommer” reduceres instrumenteringen, og der skabes mere ‘rum’ omkring stemmen, hvorved ordene “aldrig over det” træder tydeligere frem. De foregående ord, “og vi kommer”, opnår også en vis grad af autonomi og kan dermed tendere mod det orgastiske – ikke mindst, for tredje gang, fordi “kommer” ikke taber sit tryk i tryktabsforbindelsen ‘at komme óver noget’, som det ‘burde’. Funktionen er således strukturelt beslægtet med den versifikatoriske isolation og deraf følgende autonomisering af ordfølger i et digt: ‘og vi kommer / aldrig over det’. Også uden et tekstligt (grafisk eller lydligt) *brud* med impliceret pausering segmenteres ordfølgen – med flertydighed som konsekvens. Frank Kjørup har muligvis ret, når han i sin store versstudie *Sprog versus sprog* hævder, at der igennem “den enjamberende verslinie [kan] passere billedannelser som ingen anden mental optik har mulighed for at opfange og tolke” (ibid. 225) – men mekanismer som den beskrevne turde i det mindste komme meget tæt på.

IV. strofe: *Det sungne & måden hvorpå*

Og så et spring til “Tindrer”s slutning, hvor en sidste bemærkelsesværdig akustisk-sproglig betydningsdannelse er værd at dvæle ved: “vist | er vi det” (3:00). Stemmen har på dette sted ikke melodisk følgeskab af instrumenter og står fra “er vi det” næsten alene i lydbilledet – ligesom ordfølgen også står grafisk isoleret på verslinjen i de skriftlige tekstversioner. Som det fremgår af figur 1 (sekv.f) synges disse ord over en akkordsekvens, hvorover der ikke tidligere er blevet sunget (på nær et optaktisk “so”), og passagen befinder sig således i en særlig, udhævet position – hvilket kan tages som en anledning til at undersøge den nærmere.

Hvad synges fra denne særlige position? Det foregående udsagn bekræftes: “men husk vi er stadig i live” (2:50-2:58), ja, “vist | er vi

det” (3:00-3:07) – en isoleret set (denotativt-normalsprogligt) helt igennem positiv ytring. Måske kunne man forvente et vist gåpåmod, måske endda en djærv- eller munterhed, i forbindelse med denne vending, ‘vist er vi det’. Imidlertid er det modsatte tilfældet: Stemmen genvinder sin hæshed fra det tidligere ‘fald’ – og ‘falder’. Den synker ‘ned’, bliver dyster, indgår i en molakkord og kaster dermed et ‘mørkt’, *forstemmende* skær over udsagnet: Er det overhovedet glædeligt, at vi er i live? Musiksociologen Simon Frith har gjort opmærksom på, hvordan stemmens lyd så at sige overtrumfer det tekstlige indhold: “The voice is an apparently transparent reflection of feeling: it is the sound of the voice, not the words sung, which suggests what a singer *really* means” (Frith 1989, 90). Det er ikke det, hun synger “vist” – det er måden, altså, at hun synger “vist” på.

I det hele taget er denne dobbelt- eller spaltethed stemmens vilkår: den er *både-og*, både lyd og betydning, både krop og intellekt; stemmen sammenføjer en lang række modsætningspar. I den anden ende af kommunikationen, hos den, der lytter til stemmen, modsvares denne tvetungethed af to kognitivt betraget væsensforskellige perceptionsmodi – modi, som af den kognitionsteoretiske litterat Reuven Tsur er blevet benævnt *speech mode* hhv. *non-speech mode*: på den ene side registreringen af sproglyde, den semiotiske tegnafkodning, på den anden side registreringen af den lydlig materialitet, stemmens kropslighed (jf. Bernstein 1998, 18). Hos fænomenologen Jean-Luc Nancy kommer denne forskel til udtryk i sondringen mellem at *lytte* (*écouter*) og at *høre* (*entendre*) (også Roland Barthes opererer i essayet *Écoute* (1976) med denne terminologiske skelnen):

at lytte til denne stemme som sådan, for så vidt den ikke refererer til andet end sig selv: dvs. at lytte til det, som ikke allerede er kodet. Måske lytter [*écoute*] man aldrig til andet end det ikke-kodede, det, som endnu ikke er indpasset i et system af referentielle betydninger, og man hører [*entend*] ikke andet end det allerede kodede, som man afkoder. (Nancy 2002, 69 f. (min oversættelse))

Ifølge Tsur føjer *den poetiske lytning* – tilskyndet af poesiens genmaterialisering af sproget – imidlertid en tredje måde til, idet den forener disse to auditive indstillinger: Vi hører det, vi lytter til (efter Bernstein 1998, 18)

– ‘écouter!’ Og sådan lønner det sig at høre og lytte til Under Byen. “vist | er vi det”: Disse afsluttende ords betydning kan genovervejes i lyset af ovenstående, i lyset af lyden af stemmen: kan de også begribes i deres autonomi – i 3 sekunders hhv. en verslinjes afstand fra “vist” – som et spørgsmål: “er vi det”? Og “vist”, som er et flertydigt ord, følgende forstås ikke som ‘sikkert og vist’, men som en relativisering: ‘Vi er *vist* (nok) stadig i live?’ (Fristende er det i øvrigt at bemærke den – især visuelle – omstændighed, at det genkommende ‘vi’ er *indskrevet* i det genkommende ‘vist’: vi’et befinder sig i en *vist*-hed – som altså ikke er en entydig *vished*, men en *tvivl*!) Ikke så snart vinder muligheden af en sådan pessimistisk forståelse indpas, før melodien, med ædle cellostrøg og tindrende klokkespil, igen ‘rejser sig’, ‘glødende’ og håbefuld.

Havner vi da oppe eller nede, som døde eller levende? Eller som levende begravede “i fremmede byer”, måske *under* fremmede byer? Vi havner i både-og-heden, i spændingsfeltet, på tærsklen mellem tilblivelse og opløsning af betydninger så skøre som glas – omtrent dér, hvor livet finder sted. Vist gør vi det.

Ud-fald

Om end velmenende er tankegangen bag formuleringer som “Sennenvandts [sic] bedste tekster er lyrik i egen ret” (Sangild 2006a) og “et [...] tekstunivers af en støbning, der det meste af vejen var værdigt til at blive udgivet i bogform” (Pedersen 2002; udmeldingen lanceredes før *Mesterværket var en bog af sne 23 x 27 centimeter* så dagens lys) uheldig. Deres ophavsmænd – som, skal det bemærkes, ikke skriver inden for en videnskabelig kontekst – griber sagen an på en besynderlig, men karakteristisk, måde: I stedet for at forholde sig til det foreliggende, sammenhængende sprogligt-musikalske værk, isoleres den sproglige komponent og vurderes for sig. Som om dét afgørende kvalitetskriterium skulle kunne funderes på spørgsmålet om, hvorvidt denne også kan fungere autonomt, som manifesteret i lige præcis mediet ‘bog’. Vendt på hovedet ville besynderligheden træde tydeligere frem: ‘et musikalsk univers af en støbning, som var værdigt til at blive udgivet i instrumentalversioner’? Opgaven må være den modsatte: at forsøge at begribe, hvordan den akustiske betydningsdannelse ord og musik *imellem* etableres hos Under Byen – og generelt i sange, viser, lieder, rapnumre, arier, salmer osv. Det er ikke nogen nem opgave, for ofte

er et stort, næsten uoverskueligt antal elementer i spil, som alle bidrager til det samlede kunstneriske udtryk: de mange lyriske strukturer i sig selv, den måde hvorpå teksterne artikuleres lydligt, og den måde de tager sig ud på skrift, de mange musikalske strukturer og lydbilledets karakter og detaljer – samt endelig, og frem for alt, den måde, hvorpå denne mangfoldighed interagerer, syntetiseres. I tilfældet “Tindrer”: den ikke-til-ro-faldende. Analytikeren må, som altid, vælge og fravælge, hvilket naturligvis også denne analytiker har gjort – velvidende at talrige andre passager fra “Tindrer” kunne have fortjent en tilsvarende grundig granskning. Det gælder imidlertid også for de øvrige sange fra *Samme stof som stof* – og sangene fra de øvrige Under Byen-album – og sange fra åndsbeslægtede orkestre – og sange fra slet ikke åndsbeslægtede orkestre – osv.! Men ét sted skal man jo begynde. Med at lytte. Nært.

Litteratur

- Augustin, Sancti (1876 [397/398 e. Kr.]): *Confessionum Libri Tredecim*, i von Raumer, Karl (red.), Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag.
- Barthes, Roland (1982): *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Éditions du Seuil.
- Bernhart, Walter (2007): “Words and Music as Partners in Song: ‘Perfect Marriage’ – ‘Uneasy Flirtation’ – ‘Coercive Tension’ – ‘Shared Indifference’ – ‘Total Destruction’”, i Arvidson, Jens et al. (red.): *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Lund: Intermedia Studies Press.
- Bernstein, Charles (1998): “Introduction”, i Bernstein, Charles (red.): *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York: Oxford University Press.
- Bibelen. Den hellige skrifs kanoniske bøger* (1974), GT autoriseret 1931, NT autoriseret 1948, København: Det Danske Bibelselskab.
- Burdorf, Dieter (1997): *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Cook, Nicholas (2000 [1998]): *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press.

- Friis, Henrik (2005): "Ti år på kanten af eksistensen", i *Geiger*, nr. 11.
- Frith, Simon (1989): "Why do songs have words?", i *Contemporary Music Review*, vol. 5.
- Gioia, Dana (2003): "Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture", i *The Hudson Review*, vol. LVI, nr. 1.
- Grundtvig, N.F.S. (1944-64 [1843 & 1853]): "I al sin Glands nu straalere Solen" i *Grundtvigs Sang-Værk*, bd. III, København: Det danske Forlag.
- Karlsen, Ole (2013): "På med ørene!" i Karlsen, Ole (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk*, Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Kjørup, Frank (2003): *Sprog versus sprog*, København: Museum Tusulanum.
- Lilja, Eva (2013): "Ultral lyd och betydelse", i Kjerkegaard, Stefan & Unni Langås (red.): *Diktet utenfor diktsamlingen. Modernisme i nordisk lyrikk 6*, Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Linell, Per (2005): *The Written Language Bias In Linguistics*, i *The EServer*, internetpubl. (set d. 14/6 2014): <http://langs.eserver.org/linell/>
- Lyngsø, Niels (2004): *Morfeus*, København: Gyldendal.
- Mortensen, Mette (2006): "Under Byen: Samme stof som stof", i *Geiger*, internetpubl. (set d. 14/6 2014): <http://www.geiger.dk/anmeldelser/anmeldelse.php?id=2249>
- Mønster, Louise (2012): "Samtidslyrikkens tværmediale liv. Et rids over en genre i forandring", i *Kritik*, nr. 203.
- Nancy, Jean-Luc (2002): *À l'écoute*, Paris: Éditions Galilée.
- Naschert, Guido (2006): "Wider eine halbierte Lyrik. Überlegungen zu den Desideraten und Möglichkeiten eines textwissenschaftlichen Umgangs mit SongPoesi", i *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*.
- Nebelong, Henrik (2004): "Forholdet mellem tekst og musik i Wagners operaer", i *Spring*, nr. 21.
- Nietzsche, Friedrich (1999 [1889]): *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*, i Colli, Giorgio & Mazzino Montinari (red.): *Kritische Studienausgabe*, bd. 6, Berlin & New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter.
- Ong, Walter J. (2002 [1982]): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York: Routledge.

- Pedersen, Birgitte Stougaard (2004): *It don't mean a thing if it ain't got that swing – gestisk betydningsdannelse i litteratur og musik*, ph.d.-afhandling, Aarhus (udgivet i bogform som *Lyd, litteratur og musik – gestus i kunstoplevelsen* (2008), Aarhus: Aarhus Universitetsforlag).
- Pedersen, Steffen B. (2002): "Under Byen: Det er mig der holder træerne sammen", i *Geiger*, <http://www.geiger.dk/anmeldelser/anmeldelse.php?id=399>
- Sangild, Torben (2006a): "Under Byen: Samme stof som stof" i *Torben Sangilds weblog*, http://www.groveloejer.dk/sangild/2006/04/under_byen_samme_stof_som_stof.html
- Sangild, Torben (2006b): "[uden titel]" i *Open Space @ Dacapo Records* <http://archive.today/YBQN8#selection-333.551-333.558>
- Schopenhauer, Arthur (1888 [1859]): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich: Hafmanns Verlag.
- Schweppenhäuser, Jakob (2009): "Poetikens kunstformer. Om forholdet mellem poesi og poetik i Niels Lyngsøs *Morfeus*", i *K&K*, nr. 108.
- Sennenvaldt, Henriette (2006): *Mesterværket var en bog af sne 23 x 27 centimeter*, Aarhus: Morningside Records.
- Svidt, Ole Rosenstand (2005): "Rock og lyrik. En rundtur i populærmusikalske tonesætninger af danske digte – med særlig fokus på Anne Linnet og Lars H.U.G.", i *Standart*, nr. 2.
- Thomsen, Søren Ulrik (2001 [1985]): *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, København: Vindrose.
- Under Byen (1999): *Kyst*, PladeSelskabet Have A Cigar.
- Under Byen (2002): *Det er mig der holder træerne sammen*, PladeSelskabet Have A Cigar.
- Under Byen (2006): *Samme stof som stof*, Morningside Records.
- Under Byen (2010): *Alt er tabt*, A:Larm Music.
- Zbikowski, Lawrence M. (2009): "Music, language, and multimodal metaphor", i: Forceville, Charles & Eduardo Urios-Aparisi (red.): *Multimodal Metaphor*, Berlin: Mouton de Gruyter.

Noter

- 1 Augustini 1876 [397/398 e. Kr.], 1 (1. bog) ('uroligt er vort hjerte').
- 2 Jf. f.eks. antropologen C.M. Bowra: "Meningsløse lyde knyttes til rytme, hvilket skaber den primitive sang; når disse lyde erstattes af virkelige ord ses det første skridt mod poesi" (citeret efter Stougaard Pedersen 2004, 26).
- 3 Her citeres fra *Samme stof som stofs* vinylpladeomslag, "Samme stof som stof", Under Byen 2006. Senere citeres der undertiden hverken i majuskler (som ved citater som dette, dvs. fra de skriftlige versioner) eller med lydskrift indrammet i skarp parentes (som forsøger præcist at gengive den perciperede akustiske gestalt). Når dette er tilfældet, drejer det sig om det, der kan benævnes 'lydteksterne': de sungne/hørte ord. For at markere en væsensforskel til al den øvrige skrift på disse kanter er lydteksterne spatierede – en visuel luftighed, der forhåbentlig kan opleves som en pendant til en lydlig-tidslig udstrakthed. Endvidere opereres der i disse lydtekstcitater med tegnet '|', som repræsenterer en pausering (der af denne lytter opfattes som af signifikant varighed, dvs. som betydningsbærende) og svarer til den skråstreg (/), der pr. litteraturvidenskabelig konvention repræsenterer det grafiske linjebud.
- 4 I artiklens titel benyttes i stedet *interpunktionen*, nærmere bestemt punktet, som strukturel ækvivalent til disse akustiske pauseringer (som atter strukturelt ækvivalerer enjambementets optisk-spatialt forårsagede pausering); et greb, prosaen kan ty til, når den ønsker at enjambere, men ingen versgrænse har at styrte sætningen ud over: "[Poesiens praksis] er hverken »noget« eller »anti-noget«, den er simpelthen *ikke-noget*. Andet. End sig selv" (Thomsen 2001, 22), hedder det, punkteret, hos Søren Ulrik Thomsen i poetikken *Mit lys brænder*; en tekstgenre, der i sin moderne danske afart netop ofte geråder i en flagren mellem skøn- og faglitteratur (se evt. Schweppenhäuser 2009).
- 5 Tonehøjden udgøres, forenklet forklaret, af den auditive opfattelse af en tones frekvens, som betegner antallet af (lydbølgens) svingninger i sekundet; tonehøjde er med andre (umetaforiske) ord et spørgsmål om *hastighed*.
- 6 I Bernhart 2007 udfoldes denne problemstilling musikhistorisk.
- 7 Med mindre Pedersen tænker sig denne sammenhæng på et højere, overordnet kunstnerisk niveau. Musikologen Nicolas Cook kritiserer den udbredte tankegang, Pedersen her kan siges at følge: "When we talk about songs, we say that the composer highlights a poet's choice of words or underlines their meaning. But there is a danger in this terminology, widespread as it may be. When we use such terms to describe song, we imply that the music is supplementary to the meaning that is *already* in the words" (Cook 2000, 21). Men meningen er: interdependent.

- 8 Akkordsekvensen tænkes således her som strukturel *tidslig* pendant til verslinjens *rumlige* entitet (dvs. den udfyldte verslinje: 'rammen'). Som det fremgår af de skriftlige versioner af "Tindrer", distribueres strofernes ord over 4 verslinjer, men 9 sekvenser; årsagen til denne forskel må søges i den omstændighed, at ordene på papiret, modsat de i musikken indfældede, ikke må deles med andre elementer om pladsen: Som tidligere beskrevet optræder sangstemmen, og dermed ordene, som én ud af mange stemmer eller roller, som på skift træder ind på den akustiske scene.
- 9 Eksempelvis har ordet 'cykel' næppe tidligere slået sine vinger så majestætisk ud, som det gør på nummeret "Vindeltrappe" fra debutalbummet *Kjyst* (1999): dette sunde, så såre danske transportmiddel – hvis k hos Sennenvoldt undertiden udtales [k] – løfter sig sonisk-sfærisk for at svæve ca. 16 sekunder (1:16–1:32) højt over den musikalske landjord, før det graciøst lander ved et andet jordbundet transportmiddel: "bussen" – som følgende får omtrent samme særlige behandling.