

I PRAKSIS

BRUTT ERFARING? MEDFØRER DEN MODERNE MUSIKKENS RADIKALE OMVELTNINGER OGSÅ EN ENDRING AV SELVE DEN MUSIKALSKE ERFARINGEN?

Av Emil Bernhardt

I møte med den moderne kunstmusikken – i Norge i dag gjerne kalt «samtidsmusikk» – kan vi ha en opplevelse av å støte mot noe uvant og fremmedartet. Det er en følelse av at noe har skjedd i forhold til den mer tradisjonelle, klassiske musikken; vi kunne si at vi på en eller annen måte erfarer en avgjørende endring i musikkens – det musikalske språkets eller uttrykkets – utvikling. Spørsmålet jeg skal forfølge i denne teksten er om det ikke også – i møte med den moderne musikken – er snakk om en endring i selve erfaringen.

For å forstå hva som står på spill i dette spørsmålet, er det nødvendig dels å gå nærmere inn på hva som rent faktisk har skjedd i musikken, musikkteoretisk betraktet. Her vil det såkalte tonalitätsbruddet være uomgjengelig. Dels er det nødvendig å se nærmere på erfaringsbegrepet, og da primært i et estetikkteoretisk perspektiv. Til grunn for problemstillingen ligger dermed spørsmålet om i hvilken grad det er mulig å se for seg en sammenheng mellom de musikalske fenomenene, utlagt innenfor en teoretisk ramme på den ene siden, og vår erfaring av dem når vi lytter til konkrete verk, verk der disse fenomenene er gestaltet – fortrinnsvis vellykket – på den andre. Samtidig må man si at ettersom spørsmålet om erfaringens mulige endring overhodet melder seg, skyldes det en fornemmelse av endring, primært i den musikalske substansen. Selve endringen er med andre ord sentral, også for formuleringen av

spørsmålet, og det kan virke nærliggende å tenke seg at den nye musikken innebærer et brudd med den klassiske tradisjonen.

Her er vi imidlertid straks på usikker grunn, for påstanden om at den moderne musikken skulle utgjøre et brudd, altså en radikal forandring som markerer en grunnleggende, kvalitativ forskjell i forhold til tradisjonen, blir gjennomgående imøtegått fra ulike faginstanser: I innledningen til boken *Transformations of Musical Modernism* foreslår redaktørene, Erling E. Gulbrandsen og Julian Johnson, begge professorer i musikkvitenskap ved universitetene i henholdsvis Oslo og London, å forstå den musikalske modernismen som en holdning, «an attitude of musical practice» (Gulbrandsen/Johnson 2015:1). De vektlegger elementet av transformasjon og understreker at «there is no violent break, no simple rupture with the past but rather processes of gradual transformations taking place from within» (Gulbrandsen/Johnson 2015:2). Den tyske filosofen og Adorno-eleven Albrecht Wellmer spør innledningsvis i boken *Versuch über Musik und Sprache* om ikke den høymodernistiske musikken, her representert ved serialismen, innebar en definitiv avskjed med referanser utover det rent klanglige, egenskaper som gjorde det mulig, på en eller annen måte, å tolke musikk som språk.¹ Wellmer gir imidlertid tydelig uttrykk for mistro overfor en slik antakelse.² Selv om den atonale serialismen kunne

sies å innebære en radikal utspørring av de tradisjonelle musikalske uttrykksmidlene, kommer vi ikke utenom et språklig nivå i den kompositoriske henvendelsen til verden som verket innebærer.³ I artikkelen «Nasjonsløs i industri-samfunnet: om Arne Nordheims musikk», setter den norske sosiologen Dag Østerberg på sin side spørsmålsteget ved hele betegnelsen «modernisme»: «For såvel romantikk [som modernismen eventuelt skulle bryte med, EB] som modernisme har trekk av både syntetiserende og fragmenterende virksomhet.» (Østerberg 1997:157f). Verdt å nevne er også forholdet til refleksjon, noe den tyske filosofen Georg W. Bertram ettergår med utgangspunkt i den Hegel-inspirerte tanken om den moderne (eller, for Hegel, romantiske) kunstens refleksive overvekt. I artikkelen «Ästhetische Erfahrung und die Modernität der Kunst» vil Bertram vise at «estetisk refleksjon ikke kan forstås uavhengig av estetisk erfaring»⁴, med andre ord at den intensiverte refleksjonen ikke kan forstås som noe kvalitativt nytt i moderne kunst, men snarere som noe som er konstitutivt for kunst overhodet («Die konstitutive Modernität der Kunst» (Deines/Liptow/Seel 2013:264f)).

Det er altså mye som taler for at påstanden om et brudd – forsøksvis uttrykt i forholdet mellom klassisk tradisjon og (kontemporær) modernisme – er problematisk. Likevel: Etter mitt syn vil det å avvise bruddtanken fullstendig innebære en innsnevring av diskusjonen, i alle fall for kunstmusikkens del, av to grunner: For det første blir bruddet tydelig om vi tar utgangspunkt i en mer rendyrket musikkteoretisk refleksjon, sentrert rundt det såkalte tonalitetsbruddet. Betydningen og konsekvensene dette skulle få kan selvsagt diskuteres, men selv mener jeg at tonalitetsbruddet, med dets radikale følger, generelt er blitt for lite vektlagt og diskutert, særlig i den norske debatten om musikalsk modernisme. For det andre er det vanskelig å komme utenom erfaringen. Med «erfaring» sikter jeg ikke bare til mønstre av formidlete opplevelser, for eksempel som i utsagn av typen «all erfaring tilsier at det har foregått et brudd» eller lignende. Snarere, og ganske særlig, sikter jeg til min egen spesifikt *estetiske erfaring* i møte med sentrale, nyere verk, fra modernismens gjennomslag på 50-tallet og frem til vår tids heller sprikende uttrykk, verk som kan kalles atonale – etterhvert i vid forstand. Den estetiske erfaringen i møte med disse verkene er riktignok både subtil og vanskelig å gripe, men den har samtidig – i det minste tidvis – en særegen, karakteristisk kvalitet, et trekk som, i alle fall tilsynelatende, vitner om at «noe har skjedd». Jeg kan

Etter mitt syn vil det å avvise bruddtanken fullstendig innebære en innsnevring av diskusjonen

for eksempel ikke unngå å bemerke at møtet med en stryketrio av Schönberg, på en helt avgjørende måte er, eller i alle fall under særskilte omstendigheter *kan være*, vesentlig forskjellig fra møtet med et verk for samme besetning av eksempelvis Mozart.⁵ Spørsmålet om det er noen sammenheng mellom denne forskjellen (eller dette bruddet) utlagt fra en musikkteoretisk synsvinkel, primært knyttet til tonalitetsbruddet i bred forstand, og min egen estetiske erfaring, som i og med dette bruddet muligens er endret, ja, det er hva jeg skal forsøke å forfølge her.

Musikkteoretisk vinkel – fra tonalitet til atonalitet

Uttrykket «tonalitetsbrudd», som betegner overgangen fra tonalitet til atonalitet, er etablert i tradisjonell musikkteori, noe som gjør det mulig å snakke om et brudd – en radikal overgang som markerer en grunnleggende, kvalitativ forskjell – innenfor denne rammen. Nå kunne man si at musikkteori omfatter langt mer enn bare spørsmålet om tonalitet, særlig om man med det siste primært forstår tonehøyder, skalatyper, harmonikk, akkorder osv. Med et sånt utgangspunkt kan spørsmålet om tonalitet virke snevert, ikke minst med tanke på den diskusjonen jeg har lagt opp til her. Imidlertid vil jeg hevde at spørsmålet om tonalitet i musikk ved nærmere ettersyn innebærer mye mer enn bare tonehøyder og akkorder i snever forstand, ja, at det faktisk kan tenkes å berøre samtlige av musikkfenomenets aspekter, ikke bare harmonikk og rytme, men i tillegg alt fra forløp og form til mer vidtfaende og abstrakte elementer som retorikk, språklighet, meningsdannelse, materialdefinisjon osv. Man kunne også hevde at tonalitetsbegrepets vidtrekkende omfang i særlig grad blir eksponert, om enn negativt, i og med overgangen fra tonalitet til atonalitet. Det kommer altså i en viss forstand til syne i og med selve bruddet. Hva er så tonalitet?

Innenfor en klassisk, vestlig ramme, kan tonalitet i musikk forstås som en struktur som muliggjør et forhold av likhet og forskjell gjennom hierarkisk organisering av de fire såkalte parametrene: tonehøyde, tonelengde, tonestyrke og klangfarge, hvorav de to første – tonehøyde og tonelengde – i første omgang er de viktigste, gitt en tonal ramme. Tonehøyde omfatter alt som har med harmonikk å gjøre (vertikalt), mens tonelengde tilsvarer det rytmiske planet (horisontalt). Harmonisk er den tonale musikken grunnleggende basert på skalaer (i dur og moll), som igjen består av bestemte mønstre av hele og halve trinn (jf. forskjellen på dur og moll); vi sier at de tonale skalaene er diatoniske. Hver skala

har en grunntone, for eksempel C i C-dur, mens de øvrige trinnene står i forhold til grunntonen med ulike grader av spenning. Basert på dette dannes videre akkorder, også de med ulike spenningsgrader ut fra grunnformen dominant-tonika: En dominant akkord har en ledende spenning mot en tonikalsk grunntoneakkord, som i sin tur innebærer en avspenning og gjenoppretter stabilitet.

Dette skjemaet gjenfinnes på det rytmiske planets forhold mellom tung og lett impuls, og blir videre differensiert eksempelvis i en fireslagsformasjon der første slag er tyngst, andre slag nest lettest, tredje slag nest tyngst og fjerde slag lettest med ledefunksjon til neste ener. Dette skjemaet blir selvsagt endevendt og variert på uendelige måter, som når en såkalt lett takttid (det fjerde slaget) blir uventet aksentuert, eller ved at hovedimpulsene forskyves til underdelinger av de fire grunnslagene, såkalte synkoper – for bare å nevne noen helt basale eksempler. Hele tiden dreier det seg om en struktur som muliggjør et raffinert spill av spenning og avspenning, dypere sett identitet og forskjell, der grunntonens (eller den tunge takttidens) stabilitet utgjør rammen innenfor hvilken ulike grader av forskjell (spenning) utspiller seg. Dette gir hint om hvilke enorme konsekvenser tonaliteten har for organiseringen av musikken, altså langt utover de enkelte tonehøydene og akkordene. Som antydning, kunne vi for eksempel snakke om en «tonal rytmikk», hvor rytmisk identitet og forskjell blir regulert gjennom tung og lett (ledende til tung) impuls. Et mer utviklet nivå er forløpet i den wienerklassiske sonatesatsformen, som grunnleggende sett er basert på den tonale strukturens regulering av spenning og avspenning, både harmonisk og rytmisk. Dette viser hvordan tonaliteten også har et grunnleggende dramaturgisk element, ja hele tonalitetens organisering av tid blir viktig for erfaringen av den tonale, klassiske musikken. Vi kunne snakke om en tonalitetens formdannende kraft.

Hva gjelder de øvrige parametrene, tonestyrke/dynamikk og klangfarge (en trompet har en annen klangfarge enn en fiolin), er forholdet mer komplisert. Men om vi tar utgangspunkt i klassisk harmonilære, er den grunnleggende regelen at flertallet av stemmene i et ensemble spiller grunntonen i akkorden, såkalt grunntonedobling, selvsagt koblet med kompositoriske overveielser hvor også de ulike instrumentenes klangfarge spiller inn og underordnes eller definerer seg i relasjon til tonalitetens hierarki. Man kan dessuten merke seg at det også innenfor de fire parametrene dannes en orden, der tonehøyde og tonelengde, som antydning, kommer øverst. Dette har å gjøre med at den

tonale harmonikken er organisert i funksjoner (en såkalt dominant- eller en tonikaakkord, tilsvarende en spenning eller en avspenning) som kan spilles av – eller «oversettes» mellom – ulike (kombinasjoner av) instrumenter, uten at funksjonen i seg selv blir endret eller oppløst. Den tonale funksjonen bare *representeres* i et annet klangmedium og med en annen dynamikk. Slik blir det fullt mulig å kjenne igjen en klavertranskripsjon av for eksempel en Beethoven-symfoni, selv om et slikt verk selvsagt er skrevet med symfoniorkesterets klanglige finesser i tankene. Kort sagt utgjør tonaliteten et strukturerende system som de

musikalske hendelsene fra harmonikk og rytme til klangfarge, dynamikk osv. på ulike måter forholder seg til.

Om vi nå går til begrepet atonalitet, som direkte betyr en negasjon (jf. prefikset «a-») av tonaliteten, er det nettopp dette systemet, og dermed det strukturerende forholdet, som brytes opp eller negeres. Og slik tonalitetsbegrepet viste seg strukturerende langt utover det harmoniske området i snever forstand, medfører også atonaliteten en dominoeffekt som i sin ytterste konsekvens drar med seg alle tonalitetens parametriske reguleringer.

Det kan virke nærliggende å knytte atonaliteten til den østerrikske komponisten Arnold Schönbergs såkalte tolvtoneteknikk, men dette vil igjen vise seg som en inn-snevring og bare delvis riktig. Tolvtonebegrepet viser til skalaens såkalte kromatisering, som vil si at skalaen nå utelukkende består av halve trinn – det vil si alle, både svarte og hvite, tangenter på et piano innenfor en oktav (= tolv ulike tonehøyder). Denne inndelingen er imidlertid en konstruksjon (såkalt temperering) skapt for å muliggjøre harmonisk transposisjon innen tonaliteten, hvor oktaven blir å forstå som omfanget til en toneart (for eksempel C-dur). Men fordi atonaliteten, som antydning, innebærer et brudd, bl.a. med musikkens organisering i tonearter, vil det være utilfredsstillende å forstå oktaven på denne måten. Tolvtonestrukturen, eller kromatiseringen, må derfor forstås prinsipielt, det vil si: Fordi alle trinnene er halve, dannes det ingen grunntone, og dermed heller ingen struktur av spenning og avspenning, hvilket igjen gjør det meningsløst å operere med en oktav i betydningen toneart (for eksempel C-dur). I motsetning til en tonal, diatonisk skala, vil en atonal, kromatisk skala på et temperert piano riktignok være «fullstendig» innenfor en oktav, men med hensyn til et stabiliseringspunkt, vil den derimot være uendelig, noe som videre – prinsipielt sett – vil gjelde for atonalitetsforhold til tonehøyde. Den vil aldri kunne definere et

Det handler med andre ord om å gjøre refleksjonen til en gjenstand for erfaring



Illustrasjon: Lana Svirjeva

utgangspunkt (jf. grunntone), ettersom den strukturende spenningsimpulsen i hierarkiet mellom hele og halve trinn er opphevet. For tonehøydeparameteren, innebærer atonaliteten dermed at alle trinn, alle tenkelige tonehøyder over alle tenkelige omfang, også utover den tempererte skalaen (altså også *mellom* de svarte og hvite tangentene), er likeverdige. Og i sin ytterste konsekvens betyr dette at atonaliteten innebærer en prinsipiell åpning for musikkens parametre i *alle* retninger. Det vil gjelde på det akkordiske så vel som på det rytmiske plan, innenfor klangfarge, form osv., ja, i sin ytterste konsekvens vil det faktisk innebære en utfordring av alle disse begrepene overhodet. Hva er en musikalsk tonehøyde? Hva er en overskuelig rytme? Hva er en akkord? Hva er et konsistent forløp? Osv. osv.

Følgelig vil det også være umulig å «oversette» en

atonal akkord ut fra begrepet om funksjon – både harmonisk dominant/tonikalsk og rytmisk lett/tung – ettersom atonalitetens prinsipp nettopp består i å oppløse den strukturen som gjorde slike funksjoner mulig. Prinsipielt forstått er dermed en akkord *xyz*, spilt på et klaver, en annen enn en akkord bestående av de samme tonene, spilt av eksempelvis en klarinett, en fiolin og en cembalo. (Dette poenget blir tydelig når vi med en «atonal akkord» like gjerne kunne tenke oss samklangen av en dør som lukkes og en lysbryter som slås på. Disse lydene er nettopp ikke oversettbare.) Det siste kan synes spissfindig og snevert. For rent faktisk, i alle fall gitt at vi opererer med såkalt toniske klanger, det vil si akkorder utelukkende bestående av tonehøyder (ikke støy), ville det være mulig å kjenne igjen akkorden, også dersom den ble gjengitt på et annet instrument. Tilsvarende

kunne man innvende at det også vil være mulig å nærme seg hierarkiske strukturer, som eksempelvis akkorder med spenning og avspenning i forhold til hverandre ved bruk av kromatiske skalaer/atonale akkorder. Men slike innvendinger vil samtidig gå glipp av, eller nettopp misforstå atonalitetens negative poeng, nemlig hvordan det faktisk at den hierarkiske strukturen blir oppløst, brutt, åpner opp for en fundamental annerledes tilnærming til musikken. Det siste er helt vesentlig og peker direkte mot det vi kunne kalle atonalitetens potensial, et potensial jeg mener det er mulig å spore følgene av, også i dagens grensesprengende musikalske uttrykk, selv om det kan være mer eller mindre bevisst fra komponistens side.

Overgang

Så langt om tonalitetsbruddet, musikkteoretisk utlagt. Følgene er naturligvis mange og omfattende. På et klanglig plan kan man si at en klanghendelse ikke lenger forstås i henhold til et hierarkiserende system; en atonal akkord har for eksempel ingen funksjon av spenning eller avspenning. Dens klanglige egenskaper står ikke i et representerende forhold til slike funksjoner, derimot står dens klanglige egenskaper i et forhold bare til seg selv, det vil si til det som klinger, rent faktisk. Lyden av vann som helles i en bølge, et egg som knuses, eller rett og slett ingenting (ingen bestemt intendert handling), har ingen (eksempelvis dominant) funksjon, den er nettopp lyden av vann (eller egg, eller tilfeldige omgivelser). Man kunne si at de klanglige egenskapene er emansipert. Dette åpner igjen for en radikal nyorientering mot hva som overhodet kan sies å kvalifisere som et musikalsk materiale. I og med atonaliteten kan dette nå, prinsipielt sett, bestå av alt som klinger, og ikke klinger. For komponisten vil det ikke lenger være et spørsmål om å variere ulike etablerte funksjoner eller formler, eksempelvis for spenning og avspenning i alt fra harmoniske kurver til rytmiske figurer og formdannelser. Ettersom det strukturerende systemet for denne typen funksjoner er oppløst, vil oppgaven snarere gå ut på – i vid forstand – å tenke over hva musikk overhodet kan være, og her er det nærliggende å vise til refleksjonsmomentet, som Bertram var inne på: Den nye musikken er ikke henvist til en *anvendelse* av en struktur, tonaliteten, for disposisjon av identitet og forskjell, men derimot, via atonaliteten, til en *refleksjon* over hva en slik struktur overhodet har å si for musikalsk organ-

isering av klanghendelser. I dette ligger det et brudd, et kvalitativt sprang. For atonaliteten er slik ikke bare en særlig raffinert videreføring, eksempelvis av et element som harmonisk spenning eller lededefunksjon; den er ikke en videreføring av et forhold mellom en struktur og en artikulering, der førstnevnte organiserer forholdet mellom identitet og forskjell. Der tonaliteten innebærer å operere i henhold til en slik struktur, en struktur som vel å merke åpner for et uhyre mangefasettert repertoar av mulige løsninger, innebærer atonaliteten derimot å reflektere over et slikt forhold som sådan.

Nå kunne man innvende at oppløsningen av den hierarkiske strukturen, som riktignok rommer et emansipatorisk potensial, like fullt kan forstås som en fragmentering eller en splittelse, noe Østerberg er inne på, en oppløsning eller destruksjon av muligheten for å samle klanghendelser av ulike slag i konsistente utsagn – eller synteser, for å bruke Østerbergs begrep (Østerberg 1997:157). Klangobjektene blir frie, javisst, men også løse, abstrakte, uhåndgripelige, flertydige, inkonsistente osv. – kunne man tenke seg. Mot

Det handler med andre ord om å gjøre refleksjonen til en gjenstand for erfaring

dette kunne man imidlertid igjen innvende at atonalitetens negasjon, i alle fall i sin kjerne, har en bestemmelse, hvilket litt forenklet betyr at negasjonen, eksempelvis av den tonale akkorden, ikke forkaster ethvert begrep om akkorder, noe som igjen er antydning ved refleksjonen. Å negere, bestemt, den funksjonelle akkorden – eventuelt å gå fra en anvendelse av en slik funksjonell akkord, til en refleksjon over hva en akkord eller en funksjon overhodet er – innebærer ikke å forkaste begrepene, hverken om akkord eller funksjon, men derimot å tenke over og nærme seg dem på en grunnleggende, radikalt annerledes, ja, reflekterende måte. Og nettopp her forekommer det meg at også forbindelsen til Wellmers språkbegrep kan skimtes: For selv om atonaliteten innebærer en vesensforskjellig – og altså refleksiv – tilnærming til elementer som akkord, funksjon, spenning osv., er det naturligvis langt fra likegyldig, men tvert imot helt avgjørende, hvordan komponister velger å artikulere eller gestalte (språkliggjøre) denne refleksjonen. Det er med andre ord ikke tilstrekkelig ganske enkelt å fremlegge muligheten for et reflekterende, analytisk arbeid fra lytterens side, snarere må det dreie seg om å gestalte refleksjonen, og det på en slik måte at den også *møter* lytteren, som igjen, som mottagende, kan ta del i den. Det handler med andre ord om å gjøre refleksjonen til en gjenstand for erfaring.

Det sentrale spørsmålet kommer nå til syne, nemlig hvorvidt det er mulig å tenke seg noen sammenheng, eller

noe forhold mellom tonalitetsbruddet, teoretisk utlagt, og erfaringen av det vi må kalle vellykkede atonale verk, det vil si verk som kan sies å ha lyktes med kompositorisk å gestalte emansipasjonen av klangen, eventuelt fragmenteringen av det tonale, hierarkiske systemet. Hva er det vi *erfarer* i møte med disse verkene, og er denne (estetiske) erfaringen tilsvarende forskjellig fra den vi gjør i møte med tonal, klassisk musikk? Hvordan er det overhodet mulig å gjøre fragmentering og emansipasjon til gjenstander for erfaring?

Estetikkteoretisk vinkel – erfaring, refleksjon, distanse, tidsrom

Ved nærmere ettersyn er det to spørsmål som er i spill her: for det første spørsmålet om hvorvidt det er mulig å gjøre fragmentering og emansipasjon til gjenstander for erfaring, altså hvorvidt det er mulig å *erfare* disse fenomenene, noe som altså er noe annet enn bare å utlegge dem teoretisk. For det andre spørsmålet om – så fremt vi antar at en slik erfaring er mulig – hvorvidt den er vesensforskjellig, eller om mulig bare gradforskjellig, fra annen erfaring, her av den tonale, eller syntesebaserte, musikken. Disse spørsmålene er omfattende, og jeg har ingen pretensjon om å svare uttømmende på dem innenfor rammen av denne teksten; særlig det andre vil i stor grad måtte bli stående åpent. Likevel vil jeg forsøke å peke på noen implikasjoner og noen begreper jeg anser som sentrale for å sirkle dem inn.

Det første er naturligvis selve erfaringsbegrepet, som jeg såvidt berørte innledningsvis. Det er selvsagt både sentralt og omfattende i filosofien, og innen estetikken, eller estetikkteorien, har det fått sin særegne tapning i spørsmålet om den spesifikke estetiske erfaring. Dette er igjen kontroversielt, generelt i møtet mellom estetisk og annen (teoretisk eller moralsk) erfaring, og spesielt hos en sentral tenker som Kant, hvor erfaringsbegrepet teknisk sett forutsetter både anskuelse og begrep. Hans estetiske smaksdom – som muligens kommer nærmest det jeg har kalt en estetisk erfaring – utmerker seg derimot blant annet ved å felles *uten* begrep, forenklet fremstilt, og Kant snakker da heller aldri om noen «estetisk erfaring». ⁶ Uten å fortape meg ytterligere hverken i kantiansk begrepsbruk eller erfaringsbegrepets omfang, ⁷ vil jeg si at jeg med «erfaring» i denne sammenhengen tenker på en estetisk erfaring, og da som et møte med et kunstverk i en situasjon hvor verket, i overført betydning, «taler» til meg, delvis uavhengig av en eller annen systematisk fortolkende utled-

ning, teoretisk, historisk eller på andre måter. Hvorvidt et slikt møte overhodet er mulig, er et spørsmål jeg lar ligge; poenget er heller å peke på overgangen fra den teoretiske utlegningen av tonalitetsbruddet, til forholdene rundt vår *erfaring* av en musikk som på en vellykket måte setter disse endringene i verk. Det er riktignok vanskelig å se bort fra at en teoretisk orientering vil påvirke denne erfaringen, eller muligheten for å erfare disse verkene *estetisk*, men samtidig er det forskjell på å utvikle og overskue den teoretiske innebyrden, og å *erfare* de kunstneriske resultater som eventuelt måtte bygge på og komme ut av den. Å sette en gjenstand for erfaring er ikke nødvendigvis det samme som faktisk å erfare den. Eller sagt på en annen måte: Den gjenstand som det teoretiske rammeverket setter, er ikke nødvendigvis det som i sin tur blir *gjenstanden for erfaring*. Ja, man kunne spørre seg om det – så lenge «gjenstandene» vi opererer med er emansipasjon eller fragmentering – overhodet er mulig å gjøre dem til *gjenstander for erfaring*? ⁸

Som antydnet, er begrepet om refleksjon sentralt i denne sammenhengen, nærmere bestemt forholdet mellom refleksjon og erfaring. Umiddelbart kan det synes å være flere former for, eller nivåer av, refleksjon i spill, i det minste innledende og analytisk betraktet: Ett nivå kommer til uttrykk i overgangen fra tonalitet til atonalitet, ved at

Å sette en gjenstand for erfaring er ikke nødvendigvis det samme som faktisk å erfare den

et begrep som eksempelvis «akkord» i den tonale musikken blir *anvendt*, mens det i den atonale musikken blir *reflektert*. Denne refleksjonen innebærer en distanse fra anvendelsen og tar til idet begrepet om en akkord ikke lenger er fylt med et bestemt innhold, her i form av en funksjon som inngår i et større nettverk av hierarkiske strukturer; vi kunne si at akkordens innhold, som funksjon, går opp i anvendelsen. Ved refleksjon, blir dette innholdet snarere til et spørsmål: Hva er overhodet en akkord? Dette kan i første omgang fremstå som en ytre, distansert intellektuell operasjon. I det hele tatt å arbeide med spørsmålet forutsetter også andre teoretiske begreper, og det ville være nærliggende å tenke at den samme evnen til involvering i refleksjonen via begreper, vil forutsettes av lytteren. Denne «ytre», eller eksterne, refleksjonen kan riktignok være givende og lærerik, men den er ingen garanti for, og den er heller ikke nødvendigvis identisk med, den estetiske erfaringen.

Imidlertid har vi på den annen side, og som Georg W. Bertram var inne på, en såkalt *estetisk refleksjon*, en refleksjon som ikke kan tenkes uavhengig av den *estetiske erfaringen*. I den estetiske erfaringen inngår (alltid) en form for refleksjon, sier Bertram, og den må følgelig være av en

annen, og (forsøksvis) intern art enn den ytre, eksterne og rent intellektuelle refleksjonen via begreper – som når vi reflekterer over for eksempel begrepet «akkord». Bertrams kobling av estetisk refleksjon og erfaring bringer tankene til Kants såkalte reflekterende dømmekraft, som hos ham ligger til grunn for den estetiske smaksdommen. I motsetning til hva som er tilfelle når dømmekraften brukes bestemmende, altså når den kobler anskuelse og begrep (innbilningskraft og forstand) i en teoretisk erkjennelse, innebærer den reflekterende dømmekraften at disse erkjennelsesevnene inngår i et såkalt fritt spill hvor de reflekteres som erkjennelsesevner overhodet. Man kunne si at smaksdommen, som et resultat av den reflekterende dømmekraftens refleksjon eller frie spill, innebærer en feiring av vår samlede erkjennelsesevne som sådan, men vel og merke uten å føre til noen faktisk, empirisk erkjennelse som resultat. Muligens kunne man føye til at vi her er vitne til et tilsvarende distansebegrep (mellom anvendelse og refleksjon), om enn innenfor det vi, analytisk betraktet, kunne kalle en erfaringsintern refleksjon.

Videre virker det fristende å se en parallell til atonalitetens refleksive moment, som også innebærer en utspørring (eller eventuelt feiring) av akkordfenomenet som sådan, uten å la det gå opp i en anvendelse gjennom funksjon. Samtidig ville det være fullstendig absurd å hevde at den reflekterende dømmekraften bare er virksom i møte med gjenstander som selv er reflekterende, eller har en form for refleksjon som sitt grunnlag, eller verre; at den kantianske smaksdom bare kan felles om atonal musikk (eventuelt refleksiv/moderne/romantisk kunst, jf. Hegel)! Selv om det synes å være en strukturell likhet mellom atonalitetens refleksjon og den såkalt estetiske refleksjon som del av den estetiske erfaring, er det altså – igjen – grunn til å spørre om det er snakk om to ulike former eller nivåer av refleksjon – eksternt som svarende til refleksjonen i tonalitetensbruddet (og Hegels romantiske kunst), og internt som kontinuerlig innlemmet erfaringen, og da selvsagt også av gjenstander (her: kunstverk) der emansipasjonen/fragmenteringen ikke er artikulert, som tilfellet er i tonale verk. Sammenholdt med det begrepet om estetisk erfaring som jeg antydte over, nemlig som et møte med kunstverket forut for, og delvis uavhengig av, en eller annen teoretisk fortolkende utlegning eller refleksjon, er det jo også slik at det kantianske frie spillet ikke er å forstå som et intellektuelt, reflekterende analytisk fortolkningsarbeid der erkjennelsesevnene holdes opp mot hverandre i en erfaringsekstern operasjon. Tvert imot inngår de i et fritt spill og står, riktignok på en kompleks måte, i forhold til det som er og blir den kantianske smaksdommens uomgienge-

lige kjernepunkt, nemlig følelsen av lyst.⁹

Hvis jeg nå skulle prøve meg på en nærmere beskrivelse av selve den estetiske erfaringens (av et atonalt verk) kvalitative særegenhet, er følelsen av lyst heller ikke til å komme forbi. Med andre ord dreier det seg om en estetisk erfaring i den betydningen jeg har skissert, og ikke bare om et eller annet sofistikert spill av intellektuelt og begrepslig adskilte elementer holdt opp mot hverandre. Ikke desto mindre forekommer det meg at det jeg, noe skisseaktig, kalte en erfaringsekstern refleksjon, i den atonale musikken – om ikke annet, så i alle fall i større grad enn hva som er tilfelle med den tonale musikken – blir *del av* selve erfaringen, at den med andre ord beveger seg mot å bli intern. Den estetiske erfaringen av den atonale musikken innebærer, slik jeg opplever den, en form for veksling mellom anvendelse og refleksjon, en erfaring av at objektene som spiller seg ut i det musikalske materialet hele tiden også har en annen, uvis, uferdig og/eller reflektert variant, med andre ord at forholdet til objektets funksjonelle anvendelse hele tiden også er utfordret, reflektert. Og dette er ikke bare nok en distansert, intellektuell og ekstern operasjon, tvert imot – om enn på en kompleks måte – må selve denne («eksterne») refleksjonen sies å inngå i erfaringen; følelsen av lyst knytter seg til erfaringen av objektenes uvisse, eller vordende, eksistens, man kunne eventuelt si vår måte å erfare dem på.

En annen tilnærming kunne være å gå via det for musikkens del sentrale begrepet om tid, særlig med tanke på hvordan tidsstrekke artikuleres ulikt innenfor det tonale og atonale. Og musikkens tidsdisposisjon er muligens mer intimt forbundet med hvordan den erfares, enn det som er tilfelle for en (mer teoretisk forstått) utlegning av den tonale strukturens fragmentering, eller klangens emansipasjon. For den tonale musikkens del vender det hierarkiske systemet tilbake idet det regulerte spillet mellom identitet og forskjell gjør det mulig å forutsi et mulig tidsforløp, eller tenke det som inneholdt i en partikulær klanghendelse. Riktignok på storformplan, men også innenfor mindre enheter, organiserer tonaliteten formler (igjen selvsagt med et nærmest uendelig variasjonspotensial) som gjør det mulig å forutsi et tidsforløp. Et samspill mellom det harmoniske og det rytmiske er helt avgjørende her, fremfor alt eksemplifisert i begrepet om melodi, som kan sies å være en balanserende og utfyllende kombinasjon av hierarkiske strukturer, både rytmisk og harmonisk. Og mens tonaliteten slik strukturerer tidsopplevelsen, vil det atonale på sin side negere denne forutsigbarheten, hvilket igjen gjør det umulig å forutsi noen opplagt form eller forløp i atonale verk. Til gjengjeld vil vi ofte oppleve en økt vekt på mu-

sikkens romlige dimensjon, både forstått som lydildenes plassering i det fysiske fremføringsrommet, men også – og ikke minst – innad i verkene, i den betydningen som ligger i det fascinerende uttrykket «tidsrom». For idet de ulike klanghendelsene blir umulig å innordne i en type hierarkiserende struktur som sikrer et tidlig overskuelig forløp, skapes en oppmerksomhet på den romlige, eller «tidsromlige», distansen mellom dem. (Dette kan også tenkes å henge sammen med den emansiperte klangens referanse til seg selv, som jeg var inne på over.) Her er vi tilbake ved begrepet om distanse, som nok en gang kan knyttes til refleksjonsmomentet, og muligens kan det være enklere å forestille seg distansen som gjenstand for erfaring når vi tenker romlig – som en distanse mellom to, selvstendige, «emansiperte» objekter. Om dette stemmer, vil man kunne si at muligheten for atonalitetens refleksjon som gjenstand for erfaring, understøttes idet refleksjonens distanse får en ikke bare temporær, men også utpreget spatial dimensjon i den atonale musikken. Om jeg kan bruke min egen estetiske erfaring som holdepunkt her, vil jeg mene at en slik påstand gir mening; det vil i det minste være meningsfylt å bruke erfaringen av den romlige distansen som en pekepinn, eller en metafor (jf. uttrykket «tidsrom»), for den overgangen vi snakker om mellom refleksjon og distanse som intellektuelle, teoretisk baserte begreper på den ene siden, og den estetiske erfaringen av dem på den andre.

Henvisningen til distansen forstått som romlig kategori, en distanse som på den ene siden antyder (om enn muligens metaforisk) en forbindelse til refleksjonen, og på den annen side letter muligheten for å forestille en distansens erfaring, er også interessant som en mulig kobling til den språkligheten Wellmer var inne på. Til tross for negasjonen av det systemet som sikrer strukturen mellom forskjell og identitet, er det altså ikke snakk om en total avvisning av – eller et totalt brudd med – musikkens språklighet; tvert imot mener Wellmer at denne beholdes, også innenfor den atonale musikken. Det forekommer meg at vi med «språklighet» nærmer oss en mulig relevant forbindelse til erfaringen. For selv om det ikke nødvendigvis er en kobling mellom en teoretisk utlegning av et fenomen (her: musikkens tonalitätsbrudd) og den estetiske erfaringen, synes det meg mer rimelig å anta en forbindelse mellom muligheten for å gestalte dette fenomenet, og da i en eller annen «språklig» forstand på den ene siden, og det som blir en gjenstand for erfaringen på den andre. Det må med andre ord være rimelig å anta at dersom

En musikkpråklig artikulering av atonalitetens spesifikke negasjon og refleksjon [...] vil altså kunne tenkes å gjøre refleksjonen og negasjonen erfarbar

atonalitetens refleksjon og distanse, dens emansipasjon og fragmentering er mulig å gestalte språklig – det vil altså si «musikkpråklig», ikke nødvendigvis verbalt – ja, så er det også mulig å tenke seg disse fenomenene som gjenstand for erfaring. En musikkpråklig artikulering av atonalitetens spesifikke negasjon og refleksjon, det vil si en omsetning av disse fenomenene i en kompositorisk gestaltning, her eksemplifisert med et kanskje særlig tydelig eksempel i den tidsromlige dimensjonen, vil altså kunne tenkes å gjøre refleksjonen og negasjonen erfarbar.

Avslutning

Jeg vil altså foreløpig gå inn for muligheten av å erfare den atonale musikkens kvalitative forskjell som noe spesifikt og egenartet. Man kunne snakke om en form for intensivert refleksjon, intensivert nettopp idet refleksjonen står på terskelen til, og delvis går over i den estetiske erfaringens domene via en «språklig» gestaltning. På den annen side kunne man innvende at selv om denne erfaringen er særegen, så behøver ikke dette nødvendigvis å innebære en vesensforskjell i forhold til erfaringen av den klassiske, tonale musikken.

Det andre spørsmålet, altså om vi her faktisk snakker om en vesensforskjell (og ikke bare en gradforskjell) må derfor bli stående åpent. Imidlertid kan det være på sin plass, også for en mulig korrigerende av påstanden om brudd, å ettergå spørsmålet om hvordan erfaringen arter seg, også av den tonale musikken, og da ganske særlig på bakgrunn av det jeg over har utledet om erfaringen av den atonale.

Med atonalitetens spesifikt negative bevegelse som bakgrunn, ville det nemlig være lett å tenke seg den tonale komposisjons- og lytteprosessen som en ren teknisk beherskelse av de formler og funksjoner som tonaliteten, teoretisk forstått, riktignok stiller opp. Og jeg skal innrømme at dette er en fristelse jeg selv ofte har vært farlig nær å falle for. En slik tanke ville imidlertid innebære en reduktiv misforståelse, en misforståelse som overveiesen rundt det atonale på sin side, og i retur, muligens kunne tenkes å korrigere. Ja, kanskje må man spørre seg om ikke den refleksjonen som på sett og vis blir så sentral for den moderne musikken, også kan være viktig for den gamle musikken, og da estetisk og erfaringsmessig forstått. På bakgrunn av Bertrams insistering på refleksjonen som kontinuerlig forbundet med den estetiske erfaringen, burde ikke en slik påstand være særlig kontroversiell; for ham vil jo refleksjonen alltid være en del av den estetiske erfaringen. Men etter mitt syn er det da en dimensjon som

forsvinner, en dimensjon som også kan antydes om vi snur problemet på hodet: For kan det ikke tenkes at fordi det er mulig, i alle fall på et teoretisk nivå, å la den klassiske musikken gå opp i en utlegning av tonaliteten, vil dette samtidig skygge for implisitte estetiske nivåer som like sterkt gjør seg gjeldende her, selv om de altså først blir realisert – eller nettopp emansipert – i og med atonalitetens negasjon? Er det med andre ord slik at tonalitetens logikk (som det atonale er en bestemt negasjon av) er forførende på en måte som samtidig skjuler den tonale musikkens refleksive element, et element som ved nærmere ettertanke vil gjøre den nærmere beslektet med den atonale enn vi kunne forledes til å tro?

Slike spørsmål kunne på den ene siden lede til ytterligere skepsis mot påstanden om brudd enn den jeg refererte innledningsvis. På den annen side kunne man like gjerne tenke seg at de kompleksene som disse spørsmålene tross alt fører oss inn i, også kan si noe om hvordan påstanden om en ren og skjær avvisning av bruddet ikke er så enkel som den kan virke. For egen del vil jeg i alle fall holde fast ved at det å forfølge bruddets logikk, om enn aldri så sammensatt, åpner for et rikere og mer utfordrende tankesett enn hva som er tilfellet ved å overse eller bortforklare det.

LITTERATUR:

- Guldbrandsen, E. E. and Johnson, J. (ed.) 2015, Transformations of Musical Modernism, Cambridge University Press, Cambridge.
Wellmer, A. 2009, Versuch über Musik und Sprache, Carl Hanser Verlag, München.
Østerberg, D. 1997, Fortolkende sosiologi II, Universitetsforlaget, Oslo.
Deines, S., Liptow, J. und Seel, M. (hrsg.) 2013, Kunst und Erfahrung: Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Frankfurt am Main.
Kant, I. 1974, Kritik der Urteilskraft, W. Weischedel (hrsg.), Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Frankfurt am Main.
Kern, A. 2000, Schöne Lust: Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Frankfurt am Main.

NOTER

- ¹ »eine definitive Abkehr von der ‘Sprachlichkeit’ und vom Bezug auf Außermusikalisches« (Wellmer 2009:10)
² »Ich will gleich sagen, daß ich das nicht glaube« (Wellmer 2009:10, utheving i original)
³ Det er også verdt å merke seg at verkbegrepet stadig er intakt.
⁴ »ästhetische Reflexion nicht unabhängig von ästhetischer Erfahrung verstanden werden kann.« (Bertram i Deines/Liptow/Seel 2013:251)
⁵ Utlegningene her primært tenkt rent deskriptive. Jeg tar med andre ord ikke stilling til hvorvidt atonaliteten innebærer noen form for tap, eller om den, motsatt, innebærer et fremskritt i musikkens historie.
⁶ Begrepet «estetisk erfaring» forekommer riktignok hyppig i sekundærlitteraturen om Kants estetikk.
⁷ For en nærmere gjennomgang, se innledningen til Deines/Liptow/Seel: Kunst und Erfahrung.
⁸ Østerberg er inne på dette og skiller mellom sansning og persepsjon, parallellført med fragment og syntese. Han er imidlertid skeptisk til muligheten for å persipere (og slik «erfare» fragmenter): «Persepsjonen er en syntese av sansninger, kan vi si. Men vi må ikke derfra slutte at persepsjonen kan løses opp i atskilte sansninger (...). For sansningen som sådan er enten en tenkt eller illusorisk størrelse eller den grense som den sviaktende eller begynnende persepsjonen er i nærheten av.» (Østerberg 1997:159)
⁹ For nærmere utdyping av dette, se Andrea Kerns bok Schöne Lust, eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant.

