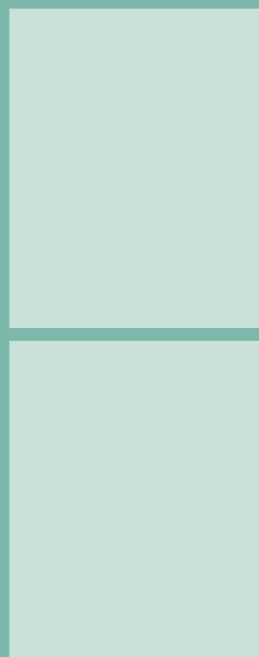


Henrik Holm

## Musikkens Logos

*Et hermeneutisk forsøk  
over Wilhelm Furtwänglers  
interpretasjonskunst*



Norges  
musikkhøgskole  
Norwegian Academy  
of Music

NMH-publikasjoner  
2017:6

**Henrik Holm**

**Musikkens Logos**

**Et hermeneutisk forsøk over  
Wilhelm Furtwänglers  
interpretasjonskunst**

Avhandling for Ph.D.-graden  
Norges musikkhøgskole, Oslo 2017  
NMH-publikasjoner 2017:6

NMH-publikasjoner 2017:6  
© Norges musikkhøgskole og Henrik Holm

ISSN 0333-3760  
ISBN 978-82-7853-229-4  
Norges musikkhøgskole  
Postboks 5190 Majorstua  
0302 OSLO

Tel.: +47 23 36 70 00  
E-post: [post@nmh.no](mailto:post@nmh.no)  
[nmh.no](http://nmh.no)

Trykk: 07 Media, Oslo, 2017

«SÅ ER DET SLIK MED ETHVERT SANT KUNSTVERK  
AT SOM OM DET FINNES EN UENDELIGHET AV  
HENSIKTER I DET, SÅ HAR DET OGSÅ EVNEN TIL EN  
UENDELIG FORTOLKNING I SEG [...].»

TYSK ORIGINAL: «SO IST ES MIT JEDEM WAHREN  
KUNSTWERK, INDEM JEDES, ALS OB EINE  
UNENDLICHKEIT VON ABSICHTEN DARIN WÄRE,  
EINER UNENDLICHEN AUSLEGUNG FÄHIG IST [...].»

Schelling 2000, s. 291.



# Forord

«Forståelsen av musikk er et menneskes livsytring.»<sup>1</sup> Ludwig Wittgenstein

Før leseren gir seg i kast med denne avhandlingen er det noen ting jeg gjerne vil si på forhånd:

Denne avhandlingens form, tankegang og innhold er et resultat av egen tenkning. Avhandlingen er ikke en bibliografisk samling av ny, nyere og nyeste litteratur innen musikkforskning. Drivkraften i avhandlingen er spørsmålsstillingen.

Jeg har per dags dato ikke funnet lignende avhandlinger eller monografier. Derfor er avhandlingen et forsøk på å tenke nytt. Forsøket er et forslag. Mitt håp er at forslaget kan gi et bidrag til en grunnleggende debatt om det jeg vil kalle virkelighetsdimensjonen i musikalsk interpretasjonskunst.

Den beste måten å lese denne avhandlingen på er først å lytte lenge til Furtwänglers interpretasjoner. Deretter lese min tekst, og så lytte til opptakene og kanskje lese noe av Furtwängler. Slik forestiller jeg meg at den optimale forståelsen av min tankevei kan se ut.

---

<sup>1</sup> Wittgenstein 1980, s. 550. På tysk: «Das Verständnis der Musik ist eine Lebensäußerung des Menschen.»

Avhandlingen er skrevet på norsk fordi jeg etter å ha skrevet mye på tysk hadde et sterkt ønske om å skrive på mitt morsmål. I tillegg vil jeg at norsk skal bevares som akademisk språk. Jeg elsker engelsk og har den dypeste respekt for dette rike språket. Likevel er jeg ingen tilhenger av at all akademisk forskning skal være på engelsk, skrevet av slike som meg som ikke har engelsk som morsmål.

Jeg har oversatt de fleste sitatene. Der hvor det ikke er tilfelle, er det notert. Oversettelsene er ment som hjelpe-oversettelser. Enkelte av sitatene forekommer meg nærmest umulig å oversette til ordentlig norsk. Her er det et bevisst valg fra min side å la oversettelsene skurre litt på norsk. Noen ganger har jeg lagt mest vekt på at meningen, slik jeg forstår den, skal komme frem. Andre ganger har jeg oversatt noe mer direkte og ordrett. Å oversette Furtwängler er spesielt vanskelig fordi han arbeider med så mange ufullstendige setninger.

Jeg har ikke tatt i bruk noteeksemplar fordi partiturene til den musikken jeg behandler er meget lett tilgjengelig.<sup>2</sup>

Og helt til slutt har jeg et hermeneutisk anliggende: Til dels prøver jeg i avhandlingen å la saken tale for seg selv gjennom det som blir sagt. Det betyr ikke at jeg har mistet den kritiske sans. Det er heller et uttrykk for at jeg vil formidle det jeg skriver om på en inviterende måte: Leseren kan ta del i en felles tankegang der det Furtwängler står for og det jeg skriver har inngått i en indre relasjon der det er umulig å holde dem absolutt adskilt. En absolutt adskillelse er heller ikke ønsket fordi den fører til isolasjon. Og å lære noen som bor på isolat å kjenne er vanskelig. Av den grunn har jeg heller våget skrittet å gå inn i Furtwänglers (musikalske) hus. At jeg oppholder meg svært så gjerne her i enkelte av kapitlene, ser jeg på som en forutsetning for å kunne utvikle et språk om hans interpretasjonskunst.

En stor og hjertelig takk går til min veileder Erling E. Gulbrandsen for meget grundig, konsis og kunnskapsrik veiledning. For alle former for støtte, kommentarer og inspirasjon ønsker jeg spesielt å rette en varm takk til (i alfabetisk rekkefølge): Emil Bernhardt, Morten Carlsen, Solveig Christensen, Bendik Fredriksen, Nina Nielsen, Are Sandbakken, Tore Simonsen, Lasse

---

2 Jeg har for det meste brukt følgende standardutgaver: Ludwig van Beethoven (2007): *The nine symphonies*, Bärenreiter Urtext, Studienausgabe, Kassel: Bärenreiter Verlag og Johannes Brahms (2013): *The four symphonies*, Urtext Ausgabe, Studienausgabe, München: Henle Verlag.

Thoresen, Øivind Varkøy og Ståle Wikshåland. En stor takk går også til Biblioteket ved Norges musikkhøgskole!

En hengiven takk til min familie!

Oslo, mars 2017

Henrik Holm





## Norsk sammendrag

Den tyske dirigenten Wilhelm Furtwängler (1886–1954) er en av de mest berømte dirigenter fra det forrige århundret. Gjennom plateopptak fascinerer han mange også i dag. Plateopptakene gir lytteren en sjelden estetisk erfaring. Forskningsspørsmålet i denne avhandlingen er: Hvordan skal man tenke om det som skjer musikalsk i Furtwänglers interpretasjonskunst?

Målet med avhandlingen er å utvikle en hermeneutisk-filosofisk forståelse av Furtwänglers væren i musikken. Hvordan formidler Furtwängler virkeligheten i musikken? Hva er den filosofiske bakgrunnen i hans fortolkninger av Beethoven og Brahms? Etter min mening egner Furtwängler seg som eksempel på hvordan man kan utvikle et språk om musikalsk interpretasjon.

Min tese er at Furtwängler gir lytteren muligheten til å ta del i hvordan musikken følger sin iboende ekspressive Logos: Den estetiske erfaringen av Furtwänglers interpretasjonskunst, slik den blir gitt gjennom opptakene, har med hvordan Furtwängler følger musikkens meningssammenheng å gjøre.

I sine skrifter redegjør Furtwängler blant annet for sitt syn på musikalsk interpretasjon og for sin forståelse av Beethoven og Brahms. Furtwänglers skrifter gir et fabelaktig innblikk i nettopp hvordan Furtwängler tenker om musikk. For å kunne utvikle en hermeneutikk om Furtwänglers interpretasjonskunst er det nødvendig å trekke inn det Furtwängler skriver. Jeg ser på Furtwänglers skrifter og opptakene som en enhet. Furtwänglers tanker regulerer den musikalske utviklingen. Med en slik innfallsvinkel

intenderer avhandlingen å komme på innsiden av hva som skjer i Furtwänglers interpretasjonskunst.

I innledningen legger jeg fundamentet i min tilnæringsmåte til forskningsgjenstanden: Furtwänglers interpretasjonskunst slik den foreligger som skrift og fonogram. Jeg plasserer avhandlingen i en kunstfilosofisk og musikkfaglig kontekst. I denne sammenheng går jeg, i tilslutning til noen viktige modeller i Wittgensteins filosofi, særskilt inn på metodiske spørsmål omkring musikk og språk. I avhandlingens kapittel to setter jeg Furtwängler inn i en historisk kontekst. Her trekker jeg frem sider ved hans biografi, tenkning og historiske situasjon som jeg anser som viktige for å kunne forstå hans interpretasjonskunst. I kapittel tre presenterer og fordypet jeg Furtwänglers begrep om musikalsk interpretasjon. Kapittel fire prøver å komme på innsiden av Furtwänglers væren i musikken med hjelp av noen sentrale tanker fra Heideggers filosofi. I kapittel fem beskriver jeg hvordan Furtwänglers interpretasjonskunst formidler virkelighetsrelasjonen i Beethovens musikk. Kapittelet begynner med en drøfting av Furtwänglers Beethoven-forståelse, for så å presentere noen utvalgte eksempler fra opp-takene. Deretter beskriver jeg, ved hjelp av Schellings kunstfilosofi, det jeg velger å kalle Furtwänglers idealrealistiske fortolkning av Beethoven. I kapittel seks tar jeg opp Furtwänglers Brahms-fortolkning. Det siste kapittelet, kapittel syv, setter avhandlingens tankegang inn i en bredere kontekst for å kunne muliggjøre et punktum hos leseren.

Resultatene i avhandlingen er selve tankegangen i avhandlingen. En slik form for musikkestetisk tenkning over en konkret skikkelse i musikkhistorien er en ny form for akademisk-hermeneutisk tilegnelse av musikalsk interpretasjonskunst. Avhandlingens intensjon er å åpne for en filosofisk forståelse og dialog om musikalsk interpretasjon. Furtwängler er en svært god begynnelse på en slik diskusjon.

## English Summary

*The Logos in the Music. A hermeneutical investigation of Wilhelm Furtwängler's art of musical interpretation.*

The German conductor Wilhelm Furtwängler (1886–1954) was one of the most famous conductors in the last century. Even today, he fascinates through recordings and brings forth monumental listening experiences. These recordings offer the listener exceptional aesthetic experiences. My main research question is: How might we think about what happens musically when Furtwängler conducts?

My aim is to develop a hermeneutical-philosophical understanding of Furtwängler's being in the music. On which concept of reality does Furtwängler's art of interpretation rely, and how does he convey it? What is the philosophical background of his interpretations of Beethoven and Brahms? In my view, Furtwängler provides a suitable example of how we might develop a language to describe musical interpretations.

My thesis is that Furtwängler provides the listener with the possibility to take part in how the music follow its inherent expressive Logos: The aesthetic experience of Furtwängler's art of interpretation, as we can grasp it through the recordings, has something to do with how he follows the relational meaning in the music.

In his writings, Furtwängler presents his view on musical performance and his understanding of Beethoven and Brahms. Furtwängler as a writer gives a

remarkable insight into his thinking about music. In order to develop a hermeneutical approach of Furtwängler's art of interpretation, it is necessary to take his writings into consideration. I see his writings and the recordings as a unity. His thinking regulates the musical development. With such a perspective, I intend to probe into what's happening in Furtwängler's art of interpretation.

In the introduction, I establish a foundation of my approximation to Furtwängler's art of interpretation as it exists as texts and recordings. I also situate my monography more generally in a context of philosophy of art and musicology. In this context, I consider methodological questions about music and language in connection with essential patterns in the philosophy of Ludwig Wittgenstein. In chapter two, I look at the historical background of Furtwängler; thereby I present perspectives about his biography, thinking and historical situation, which I regard as crucial in order to understand his art of interpretation. In chapter three, I present and deepen Furtwängler's concept about musical interpretation. Chapter four investigates Furtwängler's being in the music with help from some essential thoughts in Heidegger's philosophy. In chapter five, I describe how Furtwängler conveys reality conception in Beethoven's music. The chapter starts with a discussion about Furtwängler's understanding of Beethoven, and then presents some examples from the recordings. I proceed by describing, with concepts from Schelling's philosophy of art, what I suggest calling Furtwängler's ideal-realistic interpretation of Beethoven. In chapter six, I consider Furtwängler's Brahms-interpretation. The last chapter, chapter seven, takes a broader perspective on the whole way of thinking in order to allow the reader to conclude.

The results of the monography are its ways of thinking. Such a form of aesthetic thinking about one concrete person in the history of music is a new kind of academic and hermeneutical understanding of the art of musical interpretation. My intention is to open up for a philosophical understanding and dialogue about musical interpretation. Furtwängler is an excellent starting point for such a discussion.

# Innhold

	<b>Forord</b>	v
	<b>Norsk sammendrag</b>	ix
	<b>English Summary</b>	xi
1	<b>Innledning: Vitenskapsteoretisk ramme og metode</b>	1
1.1	Preludium: Mitt personlige ståsted	1
1.2	Avhandlingens problemstilling	5
1.2.1	Hermeneutisk problemstilling	5
1.2.2	Skrift og tone som indre enhet og avhandlingens forskningsinteresse	8
1.2.3	Litteratur om Furtwänglers interpretasjonskunst	11
1.2.4	Avhandlingens skrivestiler	13
1.3	Avhandlingens estetiske ståsted	15
1.3.1	Fonogrammet som kilde	15
1.3.2	Filosofisk essayistisk stil som avhandlingens stil	19
1.3.3	Individualitet som premiss	23

1.4	Musikkens ekspressive Logos som erkjennelsesledende tese	25
1.4.1	Logos	25
1.4.2	Musikkens ekspressive Logos som avhandlingens mulighetsbetingelse	27
1.5	Metode og metaforisk språkstil	33
1.5.1	Intensjonalitet	33
1.5.2	Eksempelens ontologiske status	36
1.5.3	Umålbar evidens	37
1.5.4	Musikk og språk	40
1.5.5	Familielikheter i tonespillet	42
1.5.6	Forgrunn og bakgrunn	44
1.5.7	Å si noe og å vise noe	46
1.6	Musikkens værenssammenheng	47
1.6.1	Verk og performance: en kritisk vurdering	47
1.6.2	Heideggers kunstfilosofi og musikkens værenssammenheng	51
2	<b>Furtwängler i sin samtid</b>	61
2.1	Biografisk bakgrunn og tradisjon	62
2.1.1	Barndom og oppvekst	62
2.1.2	Furtwängler i Berlin	64
2.2	Furtwänglers tonalitetsbegrep	65
2.2.1	Hva er tonalitet?	65
2.2.2	Tonalitet versus atonalitet	68
2.2.3	Tonalitet og connaturalis	69
2.3	NS-tiden: Konsensus og opposisjon	72
2.4	Furtwängler i skyggen av Richard Wagner	75
2.5	Thomas Mann og Furtwängler	79
2.6	Furtwängler i en oppføringspraktisk dirigent-tradisjon	84
2.6.1	Furtwängler som syntese av von Bülow og Nikisch?	84
2.6.2	Espressivo-dirigent etter slutten på espressivo-tradisjonen?	86
2.6.3	Furtwängler versus Toscanini?	87
2.6.4	Furtwängler og arven fra Wagner som dirigent	88

3	<b>Musikalsk interpretasjon som innlevelse</b>	91
3.1	Furtwänglers interpretasjonsbegrep	91
3.1.1	Furtwängler om musikalsk interpretasjon	92
3.1.2	Improvisasjon som sann musisering	95
3.1.3	Furtwänglers interpretasjonsforståelse satt i perspektiv	99
3.2	Furtwänglers kunstneriske innlevelse som formgivende kraft	101
3.2.1	Innlevelse	102
3.2.2	Kjærlighet og kunstnerisk erkjennelse	103
3.2.3	Furtwängler i lys av Schelers emosjonelle apriorisme	106
3.2.4	Eksempel fra Furtwänglers prøvearbeid	108
3.3	Innlevelse og musikkens tidsdimensjoner	111
3.3.1	Opplevd tid	111
3.3.2	Furtwänglers «tempodramaturgi»	112
3.3.3	Den estetiske erfaring av Furtwänglers tidsdimensjoner	115
4	<b>Interpretasjonskunst som tenkningens væren i musikken</b>	119
4.1	Furtwängler og Heidegger	119
4.1.1	Å la ting være det de er	120
4.1.2	Musikk og tenkning hos Furtwängler	122
4.2	Furtwängler i musikkens væren	124
4.3	Lytteren og musikkens Logos	132
4.3.1	Heidegger om å lytte sett i lys av musikalsk interpretasjonskunst	133
4.3.2	Historiske (lytte)perspektiver	136
4.4	Furtwänglers begrensning	138



5	<b>Virkeligheten i musikken: Om Furtwänglers Beethoven-interpretasjon</b>	143
5.1	Det universelle i det konkrete som uttrykk for musikkens Logos	143
5.2	Bakgrunnen i den klanglige forgrunnen: Beethovens musikk som organisme	146
5.2.1	Furtwänglers Beethoven-interpretasjon i en musikkhistorisk tradisjon	146
5.2.2	Beethovens musikk som lov	150
5.2.3	Furtwänglers organismebegrep	153
5.2.4	Organismebegrepet som problem	158
5.3	Arkitekturen i Beethovens femte symfoni som estetisk erfaring	163
5.3.1	Furtwänglers tankegang	164
5.3.2	Aspekter ved Furtwänglers fremføring	169
5.4	Ekspressivitet og uutgrunnelighet i Furtwänglers interpretasjon av Beethovens niende symfoni	172
5.4.1	Furtwängler om Beethovens niende symfoni	172
5.4.2	Furtwängler fremfører Beethovens niende symfoni	175
5.4.3	Furtwängler i kontekst av andre opptak	179
5.4.4	Musikkens Logos og mangfoldet av interpretasjoner. Om Furtwängler i en interpretatorisk sammenheng	184
5.5	Furtwänglers Beethoven som idealrealistisk interpretasjon	189
5.5.1	Idealismen i Furtwänglers Beethoven	189
5.5.2	Furtwänglers Beethoven i lys av Schellings kunstfilosofi	193
5.6	Skjønnheten i Furtwänglers Beethoven-interpretasjon	197
5.6.1	Skjønnhet i Furtwänglers Beethoven	197
5.6.2	Skjønnheten i Furtwänglers Beethoven i lys av Schellings kunstfilosofi	201
5.6.3	Antropologiske implikasjoner i Furtwänglers Beethoven	203
5.6.4	Erotisk skjønnhet i Furtwänglers interpretasjonskunst?	206

6	<b>Furtwänglers Brahms-interpretasjon</b>	211
6.1	Helhetsinntrykket av Furtwänglers Brahms	212
6.2	Musikkens refleksjonsnivåer og Brahms som «selvbesinnelsens og samlingens komponist»	215
6.2.1	Furtwängler dirigerer Brahms: Musikkens refleksjonsnivåer i Brahms' 2. symfoni, 2. sats	216
6.2.2	Furtwängler dirigerer Brahms: Musikalsk selvbesinnelse	218
6.2.3	Virkeligheten i Furtwänglers Brahms	219
6.2.4	Den folkelige Brahms i Furtwänglers interpretasjon	221
6.3	Furtwänglers tenkning om Brahms	223
6.3.1	Furtwängler taler og skriver om Brahms	223
6.3.2	Furtwänglers skriftlige Brahms-fortolkning satt i perspektiv	228
7	<b>Punktum. Om Furtwängler i sammenheng</b>	231
7.1	Furtwängler i en kummerlig tid?	233
7.2	Musikk og tenkning	234
7.3	Furtwängler som skrivende dirigent, en impuls til kunstnerisk forskning?	237
7.4	Musikkens frie tidsrom som avhandlingens punktum	239
	<b>Litteratur og kilder</b>	243
	Kildetekster av Furtwängler	243
	Diskografi med Furtwängler	243
	Sekundærlitteratur	244
	Sekundær-diskografi	255



# 1 Innledning: Vitenskapsteoretisk ramme og metode

«Det finnes *ingen allmenn gyldig måte* å lese på i vanlig forstand. Lesning er en fri operasjon. Hvordan jeg leser og hva jeg skal lese kan ingen diktere meg.»<sup>3</sup>

## 1.1 Preludium: Mitt personlige ståsted

Før jeg begynner tankegangen i avhandlingen er det nødvendig å si noe om mitt ståsted. Jeg kommer fra en vitenskapstradisjon der det å bevisst trekke inn forfatteren i akademiske tekster er uvanlig. Å reflektere over de subjektive betingelser er her noe som tilhører forarbeidet og ikke selve forskningsarbeidet. Jeg synes det et skritt i riktig retning om man i dag til dels bryter med en slik tradisjon. Det gjør forskningsarbeidet og avhandlingen ærligere og argumentasjonen mer transparent. Likevel har tradisjonen jeg kommer fra en berettigelse: Den er et forsøk på å la saken tale. Den inviterer til en saklig diskusjon der det ikke er så viktig hvem man er. Ved å trekke aktivt inn det personlige ståstedet, kan tekstens krav om å være et bidrag til en felles sak, fort bli relativisert. Å relativere en tekst ved å henvise til tekstens kontekst eller til det personlige ståstedet til forfatteren er å immunisere seg selv fra å tre inn i en kritisk dialog med teksten.

---

3 Novalis, i Uerlings 2000, s. 192: «Es gibt kein *allgemeingeltendes Lesen*, im gewöhnlichen Sinn. Lesen ist eine freie Operation. Wie ich und was ich lesen soll, kann mir keiner vorschreiben.»

Jeg har valgt å løse denne spenningen slik: Før jeg begynner avhandlingen henvender jeg meg direkte til leseren ved å si noe om ståstedet jeg skriver fra. Avhandlingen i seg selv er ikke fri for henvisninger til meg som det skrivende subjekt, men jeg har skrevet på bakgrunn av et ideal om at teksten skal være selvtalende. Kort sagt: Man trenger ikke vite noe om meg for å forstå teksten. Derfor arbeider jeg med en heuristisk distinksjon mellom meg og teksten. Etter min mening er det nettopp en slik distinksjon som gjør teksten akademisk. I avhandlingen prøver jeg å la saken tale, teksten er en fremstilling av en sammenhengende tankegang, der jeg belyser Furtwänglers interpretasjonskunst ut fra forskjellige perspektiver. Likevel er enhver setning preget av den som skriver. Hvis en annen hadde skrevet om det samme, hadde avhandlingen sett annerledes ut. Det ligger i sakens natur. Dette preludiet handler om de subjektive betingelser for avhandlingens forløp.

### **Mitt forhold til Furtwängler**

Fra og med barndommen har jeg lyttet til opptak med Furtwängler. Forskningsgjenstanden sitter dypt i min bevissthet. I tiden som musikkstudent fant jeg tilfeldigvis i en bokhandel Furtwänglers skrifter. Jeg kjøpte dem og begynte å lese. Jeg leste dem ikke den gang med en akademisk interesse, men synes de alltid var spennende å lese. Forholdet mellom tekst og tone hos Furtwängler har derfor vært et kjent fenomen for meg. I studietiden møtte jeg titt og ofte på musikere som hadde Furtwängler som sitt store forbilde. Jeg så også opp til Furtwängler og lyttet stadig vekk til opptakene med ham på dirigentpulten. Likevel merket jeg at disse musikerne overgikk meg i deres entusiasme. Jeg har aldri vært en Furtwängler-entusiast (de finnes det mange av – det har jeg skjønt bedre etter å ha forsket på Furtwängler i noen år), men jeg har stadig vekk blitt grepet av hvordan han fortolker musikken.

Jeg har aldri sett på Furtwängler som den eneste gyldige dirigent. Det er andre dirigenter som utgjør min personlige preferanse i mange tilfeller. (Lesere som deler interessen for dirigenter er selvfølgelig nysgjerrig på hvem disse er, så la meg nevne noen: Eugen Jochum, Carlo Maria Giulini, Giuseppe Sinopoli og Valerij Gergiev). Interessen for dirigenter har alltid vært stor. Derfor er forskningen på Furtwängler et resultat av en dyp og gløddende interesse. Min intensjon om å forske på Furtwängler er ikke å bevise at han er den beste dirigenten. Dog kan jeg ikke legge skjul på at forskningen har styrket meg i følelsen av at Furtwänglers interpretasjoner av Beethoven

og Brahms er forbløffende dype. La meg foregripe litt av avhandlingens tankegang: Intensjonen min er å finne svar på hva lytteren egentlig tar del i når han eller hun lytter til Furtwängler. Jeg vil til virkeligheten i musikken. Og fordi Furtwängler har skrevet så mye dyptgripende om musikk, tror jeg at man kan besvare disse spørsmålene ved å konsentrere seg om helhetsinntrykket. (Mer om det i 1.2 «Avhandlingens problemstilling»).

### **Mitt historiske ståsted i forhold til Furtwänglers**

Jeg mener å ikke mangle den nødvendige distansen for å forske på Furtwängler. Å forske på dirigenten Valerij Gergiev synes jeg for eksempel hadde vært vanskelig, rett og slett fordi jeg er for oppslukt av hvordan han fortolker det russiske kjernerepertoaret. Jeg mangler en distanse som jeg heller kanskje ikke vil opprette. Hos Furtwängler har jeg også vært oppslukt, men uten å miste en viss (sunn?) distanse. Å forske over musikalsk interpretasjon forutsetter en slik følelse av å ha vært oppslukt. Uten en slik erfaring kunne jeg vanskelig ha skrevet om Furtwänglers interpretasjonskunst som estetisk erfaring. Man må stå i erfaringen selv for å kunne uttale seg om den. Det er et hermeneutisk premiss i denne avhandlingen. Et premiss som jeg tror de færreste synes det er vanskelig å dele. Fordi jeg så lenge har hatt et forhold til Furtwängler har erfaringen vokst med hvordan jeg har modnet og blitt til den jeg er. Denne modningsprosessen muliggjør en kritisk distanse. For å sette det litt på spissen: Man krenker ikke meg ved å uttale seg negativt om Furtwängler. Og jeg utelukker ikke at Furtwängler-kritikere kan være gode mennesker.

Før jeg går videre ønsker jeg å ta opp en innvending som kan rette seg mot min fortolkning av Furtwängler. Man kan formulere innvendingen slik: søker jeg bare en bekreftelse av min egen oppfatning? Nei. Jeg søker å forstå. Forståelse er bare mulig hvis man innlater seg på noe. Før-refleksivt er jeg berørt av Furtwängler. Det er begynnelsen på forståelsen og ikke et hinder for forskningen. Avhandlingen er et forsøk på å forstå hva som ligger i denne fascinasjonen som ikke bare er min, men som jeg deler med svært mange. Derfor snakker jeg om interpretasjonskunst som estetisk erfaring. Hvis jeg bare søkte en bekreftelse av meg selv, hadde avhandlingen sett annerledes ut: Da kunne jeg unnvært en filosofisk metodikk. Den filosofiske metodikken er i seg selv «beviset» på at jeg søker alt annet enn en subjektiv bekreftelse av mine egne preferanser. Filosofien søker det universelle i det konkrete, det samlende i de forskjellige fenomener. Avhandlingen er forsøket på å tre inn

i musikken som oppholdssted for tanken. At jeg gjerne oppholder meg her, er en forutsetning for tankegangen. I avhandlingen forutsetter jeg ingen universell forståelse av hva musikk er. Jeg begrenser meg til musikken slik den kommer til uttrykk i Furtwänglers interpretasjonskunst.

Jeg mener at lytting forutsetter personlig delaktighet. Erfaring utelukker ikke kritisk sans. At man kan bli berørt av noe, skaper en forståelsesmulighet. Når jeg lytter til Furtwängler, lytter jeg altså ikke ved å utelukke min egen person. Det er umulig, og også umulig å tilstrebe. Og når jeg skriver om Furtwängler, skriver jeg på bakgrunn av mine lytteerfaringer, skriveerfaringer og alt jeg har lest. Alt jeg har lest og tilegnet meg om det jeg skriver er med på å forme et helhetsinntrykk. Det er lite fruktbart å abstrahere musikken fra tankens liv hos et skrivende menneske.

Jeg mener Furtwängler har noe å gi samtiden. Denne meningen er en motivasjon for forskningen. Opptakene og skriftene er aktuelle. De kan være et kritisk korrektiv til en orkesterpraksis i dag som trues av standardiserte fremføringer. Som ivrig konsertgjenger er det sjelden jeg blir positivt overrasket over hvordan en Beethoven eller Brahms-symfoni oppføres. Et unntak er Nikolaus Harnoncourt. Jeg hadde i mange år gleden av å oppleve ham live foran Berliner Philharmoniker. Selv om hans fremføringer til dels provoserte meg den gang, merket jeg at det her er noe nytt jeg bør reflektere over. Her vekkes musikken til et uhyre interessant liv, noe han kanskje har til felles med Furtwängler. Hvorfor og hvordan Furtwängler er aktuell i dag, kommer jeg tilbake til i kapittel syv «Punktum. Furtwängler i sammenheng». Denne motivasjonen gjør at jeg ikke bare har en historisk interesse, men en nåtidig interesse i å skrive om ham.

Jeg bruker Kant, Schelling, Heidegger og Wittgenstein som teoretisk grunnlag for mange av tankene i avhandlingen. Det betyr ikke at jeg er en kantianer, schellingianer, heideggerianer eller wittgensteinianer. Med disse tenkerne prøver jeg heller å åpne opp med begreper hva jeg mener ligger i Furtwänglers interpretasjonskunst. Personlig står jeg til dels filosofisk et annet sted enn disse tenkerne, selv om jeg har lært svært meget av dem og gjort mange av deres tanker til min egne. Men når jeg for eksempel fortolker Furtwänglers Beethoven i lys av Schelling er det overhodet ikke slik at Schelling liksom er min stemme. Det dreier seg derimot om at jeg synes Schellings kunstfilosofi gir Furtwänglers interpretasjonskunst et tilsvarende og passende språk.

Tankegangen i avhandlingen er en smakebit. Ethvert kapittel kunne bygges ut til egne avhandlinger.<sup>4</sup> Og la meg her få presentere et oppføringspraktisk ønske: Jeg ønsker meg oppføringspraktisk forskning som kunne undersøke hele Furtwänglers samtid og samtidige dirigenter (og kanskje også generasjonene før) på bakgrunn av den samme metodikken og tilnæringsmåten som jeg legger opp til i denne avhandlingen. Oppføringspraktisk forskning trenger å la seg bli beriket av filosofiske tilnæringsmåter. Musikalsk interpretasjon impliserer filosofisk begrepsdannelse og tilnærming. Slik som jeg i det følgende prøver å tenke meg inn hva som skjer musikalsk i Furtwänglers interpretasjonskunst, slik skulle jeg ønske å gjøre det samme med dirigenter som levde omtrent på samme tid som Furtwängler, for eksempel Klemperer, Karajan, Walter, Toscanini etc. Med det må forbli en fremtidig oppgave. For nå skal det dreie seg om Furtwängler. Et slikt personlig preludium var dog nødvendig for å ta opp noen mulige og kanskje sannsynlige spørsmål leseren ønsker å stille til forfatteren på forhånd.

## 1.2 Avhandlingens problemstilling

### 1.2.1 Hermeneutisk problemstilling

Problemstillingen i avhandlingen vil jeg formulere slik: Hvordan skal man tenke om det som skjer musikalsk i Furtwänglers interpretasjonskunst? Erfaringen av den musikalske virkeligheten fører til et ønske om å forstå det som skjer i musikken når Furtwängler dirigerer. Musikken gir noe å tenke over. Men hvordan kan man tenke seg inn i det som skjer i musikken?

Tenkningen kan ikke være et oversettelsesprosjekt fordi musikken ikke kan uttrykkes på en annen måte enn gjennom seg selv.<sup>5</sup> Likevel vil man forstå

- 
- 4 Hvis leseren savner noe i form av «her kunne du for eksempel ha trukket inn X eller Y», så gir jeg leseren rett: Man kan trekke inn alt mellom himmel og jord. Dog at man savner noe er ikke nødvendigvis et argument mot noe. For å sette det litt på spissen: Hvis noen savner yndlingsforskeren eller yndlingsfilosofen sin, er det dypt beklagelig, men intet argument mot mitt valg.
- 5 Se Becker/Vogel 2007, s. 17–19. Musikken kan aldri reduseres til en bestemt mening. Det viser resepsjonshistorien av Beethovens niende symfoni tydelig. Steiner snakker derfor om at musikken «translates into antinomies» (Steiner 2011, s. 17): «The same Beethoven tune



hva som skjer ved å sette ord på det. Derfor er avhandlingen et hermeneutisk forsøk på å tenke seg inn i Furtwänglers interpretasjonskunst.

Nå er det ikke selvsagt hvordan denne hermeneutiske oppgaven skal løses. Hermeneutikk er i denne avhandlingen ensbetydende med forsøket på å tenke seg inn i musikken. For det er først ved å kunne å tenke seg inn i den musikalske hendelsen at en forståelse kan dannes. Det finnes forskjellige måter å tenke musikken på. Det er ikke gitt hva tenkning er i en slik sammenheng. Jeg har søkt etter en tenkning som kan tilsvare forskningsgjenstanden på forskjellige måter. De forskjellige kapitlene inneholder forskjellige tilnæringsmåter til Furtwänglers interpretasjonskunst.

Hermeneutikk betyr å forstå noe i sammenheng med annet. Å forstå meningen med et uttrykk ved hjelp av et annet uttrykk, er etter min oppfatning en god definisjon på hva hermeneutikk er i dette prosjektet.<sup>6</sup> Det ene er Furtwänglers interpretasjonskunst slik den foreligger i form av opptak og skrifter, og det andre er min tenkning over dette: slik vil jeg prøve å forstå meningen med Furtwänglers interpretasjonskunst med min tenkning. Jeg setter Furtwängler i relasjon til hans samtid, til hans filosofi om musikalsk interpretasjon, til hvordan man kan fortolke hans væren i musikken som tenkning, og ikke minst til virkelighetssynet jeg mener ligger til grunn for hans Beethoven- og Brahms-fortolkninger. Selv om kapitlene er forskjellige tilganger, har de likevel noen forutsetninger som er felles, og som jeg nå ønsker å si noe om. Disse forutsetningene dreier seg om hva prosjektet er og hva det ikke er. I det følgende vil jeg derfor presisere nærmere hva jeg legger i begrepet hermeneutikk.<sup>7</sup>

Forskningsinteressen i denne avhandlingen ligger i en hermeneutisk intensjon om å kunne utvikle en tankegang om Furtwänglers interpretasjonskunst. Man kan innvende at det jeg utvikler om Furtwängler er ren og skjær

---

inspired Nazi solidarity, communist promise and the vapid panaceas of the United Nations hymn.»

6 Her er jeg inspirert av Pieper 1995, s. 212–235.

7 I en norsk sammenheng tenker man først og fremst på Gadamer når man hører begrepet hermeneutikk. Gadamer har utøvd en enorm innflytelse på norsk forskning innenfor humaniora og kunsthøgskolen. Hermeneutikken i denne avhandlingen har mye til felles med Gadamer, men den er ingen gjennomføring av Gadamers tanker i *Wahrheit und Methode*. Etter min mening utvikler – noe han for øvrig også sier selv – ikke Gadamer noen bestemt hermeneutisk metode, men en hermeneutisk tenkemåte. Jeg har en annen referanseramme enn Gadamer i dette prosjektet fordi hermeneutikken springer ut av egen tenkning og tilnærming til forskningsobjektet med andre impulser enn fra Gadamer.

spekulasjon. Til en slik innvending er det følgende å si: Enhver hermeneutikk er spekulativ. Det gjelder også i dagliglivet. Når A søker å forstå hva B sier, må det A sier integreres i en helhetlig forståelsesprosess. Entydige resultater er ikke målet for en dialog der to ønsker å bli kjent og tilnærme seg hverandre. Språket og menneskelig gestikk bevarer alltid en utydelighet. Vi søker ikke etter empirisk evidens, men etter helhetlig forståelse. Det er også utgangspunktet for hermeneutikken av tekster. Et annet argument for en helhetlig hermeneutikk er at det empiriske ikke er gitt som en empirisk helhet. Vi kan ikke samle alt som er til en helhet. Det er bare tanken som har evnen til det. Samling av empiriske data fører ikke til kunnskap. Kunnskap impliserer derimot evnen til å kunne trekke slutninger. Kunnskap betyr å vite om betydning av noe i en helhetlig kontekst.<sup>8</sup>

En forskningsinteresse som ønsker å si noe om helhetsinntrykket Furtwänglers musisering gir, har en indre relasjon til hvordan kunst blir til. Dermed forstår jeg den hermeneutiske intensjonen som en mulighet til å kunne tenke seg inn i utgangspunktet for den kunstneriske prosess. Følgende tanke av den russiske filosofen Vladimir Solovjev er betydningsfull: All kunstnerisk tilblivelse står i en relasjon til en helhet.<sup>9</sup> Kunstnerisk aktivitet fremstår ikke som et sammensatt produkt av enkeltideer og refleksjon. Kunstverket fremstår heller som en enhet. Verken en ren sanselig, kroppslig eller en rasjonell tilnæringsmåte kan tilsvare kunstverket som enhet. Det er intuisjonen som fatter helheten i kunstverket. I intuisjonen får vi et slags glimt av helheten i verket.<sup>10</sup> Hermeneutikken i denne

---

8 Denne tanken har jeg fra Vladimir Solovjev. Han er i flere bøker inne på at enkeltfenomenet som enkeltfenomen ikke gir noen form for kunnskap. Det er først når vi kan integrerer enkeltfenomenet i en syntese med det vi allerede vet at vi kan snakke om kunnskap. Solovjev begrunner denne tanken i flere skrifter. Meget klart og poengtert kan man blant annet finne den på uttallige steder i Solovjev 2007.

9 Se Solovjev 2007, s. 117: «Anyone at all familiar with the process of artistic creation is well aware of the fact that artistic ideas and images are not complex products of observation and reflection, but appear to mental vision at once, in their inner wholeness [...], and the subsequent artistic work means merely their development and embodiment in material details.»

10 Ebd, s. 116. For Solovjev dreier ikke intuisjonen av helheten seg bare om kunstverket, men om virkeligheten som sådan. Spesielt i et religionsfilosofisk perspektiv er intuisjon av stor betydning. Intuisjonen er et erkjennelsesmiddel som fatter noe mennesket ikke kan fatte med sanser og begreper. Solovjev er her inspirert av romantisk tenkning (bl.a. Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel) fra Tyskland og dens resepsjon hos den engelske dikteren Samuel Taylor Coleridge.

avhandlingen søker etter å forstå hvordan helheten dannes i Furtwänglers musisering. Hermeneutikken blir en skapende tenkning idet den prøver å finne begreper som reflekterer den musikalske virkeligheten i Furtwänglers interpretasjonskunst.<sup>11</sup>

De hermeneutiske ideene i denne avhandlingen springer ikke ut av intet. De er heller ikke rent og skjært mine, men har en forankring i det Furtwängler selv sier om musikalsk interpretasjon. Det er nettopp det at Furtwängler har skrevet så utførlig om musikk som gjør det så interessant å forske over Furtwängler. Jeg står dermed ikke på bar bakke når jeg hermeneutisk vil trenge inn i Furtwänglers interpretasjonskunst.

### 1.2.2 Skrift og tone som indre enhet og avhandlingens forskningsinteresse

Jeg trekker med andre ord inn opptak med Furtwänglers interpretasjoner og hans tekster. Det er dette jeg sikter til med begrepet «Furtwänglers interpretasjonskunst». Furtwänglers skrifter om musikk er ikke å forstå som teoretiske avhandlinger. Mange av dem er skriftlig gjennomarbeidede taler han holdt ved forskjellige anledninger gjennom hele livet. De er stort sett samlet i *Ton und Wort*.<sup>12</sup> Enkelte tekster er skrevet som mål i seg selv. Disse skriftene kan man betrakte som essays.

Furtwängler har en konsentrert skrivemåte. Derfor er hvert enkelt avsnitt en komprimert versjon av noe som kunne ha dannet grunnlag for større og mer omfattende tekster. I tillegg er notatene Furtwängler gjorde seg viktige. De fleste er samlet i *Aufzeichnungen*.<sup>13</sup> Resten finner man posthumt publisert i *Vermächtnis*.<sup>14</sup> Også her kan man treffe på kortere essays om forskjellige temaer. Furtwängler søker ikke tilslutning til musikkvitenskapelig litteratur, selv om man kan se at han har lest kjente forfattere som Hugo Riemann, August Halm og Paul Bekker. Men det er ikke resepsjonen av den musikkvitenskapelige litteraturen i hans samtid som er styrken i Furtwänglers

---

11 Begrepet «skapende tenkning» er inspirert av Solovjevs begrep om en skapende filosofi, se *ibid.*, s. 140.

12 Furtwängler 1994.

13 Furtwängler 1996.

14 Furtwängler 1975.

tekster. Styrken ligger heller i hvordan Furtwängler som dirigent tenker om musikalsk interpretasjon og musikk generelt.

I avhandlingen studerer jeg opptakene med Furtwänglers fremføringer og hans tekster som en enhet. Det gir liten mening å stille dem overfor hverandre og spille dem ut mot hverandre. Jeg ser på hans kunstneriske aktivitet og hans tenkning som begrunnet i den samme søken etter musikkens uttrykk. Tenkningen belyser praksisen, og praksisen belyser tenkningen. Men selv dette utsagnet kan misforstås dithen at jeg skiller mellom teori og praksis. Avhandlingen vil søke å unngå det idet den går ut fra tesen om at Furtwänglers musikkforståelse er en innlevelsens hermeneutikk. Avhandlingen vil åpne for en forståelse av Furtwänglers kunstneriske innlevelse i musikken. Innlevelsen har to former: skrift og tone.

I samspillet mellom kunst *og* vitenskap beveger avhandlingen seg i «og'et». Det er her tankeprosessen begynner. Og'et markerer en paradoksall begynnelse på den hermeneutiske prosessen. Sagt med andre ord: undersøkelsen av en oppføringspraksis trenger en filosofisk gjennomtrengning for å forstå hva som skjer i den musikalske interpretasjon. Den filosofiske tanken tenker seg inn i musikken og søker det levende i kildematerialet. Derfor vil jeg forsøke å beskrive *det levende uttrykk* i Furtwänglers interpretasjonskunst.

Jeg har valgt ut Beethoven og Brahms som eksempler fra Furtwänglers interpretasjonskunst fordi de spiller en stor rolle i Furtwänglers virke. Beethoven var, som jeg vil ta opp i Beethoven-kapittelet, utvilsomt den mest betydningsfulle komponist i Furtwänglers liv.<sup>15</sup> Jeg har også valgt ut Brahms fordi Furtwänglers Brahms-fortolkning i særlig grad er passende til å forstå enheten i Furtwänglers interpretasjonskunst og musikkfilosofi. Begge eger seg utmerket til å få tak i den ekspressive logikken i musikken, slik den fremstår for meg i dag gjennom Furtwänglers skrifter og opptak med hans fremføringer. En annen grunn for utvalget av disse to komponister er at Furtwängler har skrevet om dem i større utstrekning enn om andre. Wagner kan gjelde som et unntak, men å ta opp Furtwänglers Wagner-fortolkning

---

15 Furtwängler, i Krahnert 1997, s. 54: «For meg finnes det – til tross for all moderne musikk, til tross for Wagner, Berlioz, Bruckner, Brahms bare en musiker – en som ikke virker på meg, men som gjør meg fruktbar, utover sitt eget verk hvis du griper det rett: Beethoven.» På tysk: «Für mich gibt es – auch trotz aller modernen Musik, trotz Wagner, Berlioz, Bruckner, Brahms nur einen Musiker – nicht der auf mich wirkt, aber der mich befruchtet, über sein eigenes Werk hinaus hebt, wenn Du das richtig anfasst: Beethoven.»

ville ha vært en avhandling i seg selv. Dog kommer jeg enkelte steder inn på hans Wagner-bilde og Wagner-fortolkning.

Hermeneutikken i denne avhandlingen setter søkelyset på forholdet mellom enheten og mangfoldet i forskningsgjenstanden. Derfor trenger jeg et hermeneutisk enhetsprinsipp som jeg kan vende tilbake til i avhandlingen. Enhetsprinsippet utgjør avhandlingens tese. *Enhetsprinsippet i Furtwänglers interpretasjonskunst ligger i musikkens Logos*. Furtwängler lar lytteren ta del i musikkens Logos. Enhetsprinsippet blir frembrakt av Furtwänglers individualitet. Derfor er individualitet et hermeneutisk utgangspunkt i avhandlingen. Individualiteten og universaliteten utvikler seg vekselvis.<sup>16</sup>

Avhandlingen har med andre ord to fundamentet knyttet til intensjonen om å forstå Furtwänglers musisering som et helhetlig inntrykk: *den estetiske erfaringen av hans interpretasjonskunst og hans egne refleksjoner over musikk*. Som jeg vil komme nærmere inn på i underkapittel 1.3 «Avhandlingens estetiske ståsted», gjør opptaksteknikken det mulig å ta del i hans fortolkninger også i dag. Dermed kan man snakke om en estetisk erfaring av hans interpretasjonskunst. Disse to utgangspunktene danner grunnlag for å undersøke Furtwänglers interpretatoriske virke som en enhet.

Konsentrasjonen rundt disse to utgangspunktene fører til at jeg ikke legger vekt på en historisk sammenlikning av Furtwängler med andre dirigenter. Avhandlingen går heller ikke inn på orkesterklangen som sådan. Det dreier seg utelukkende om Berliner Philharmoniker eller Wiener Philharmoniker. Avhandlingen inneholder ingen videoanalyse av Furtwänglers bevegelser og slagteknikk. Som jeg vil begrunne nærmere i innledningens forløp, er min forskningsinteresse å beskrive musikkens Logos i Furtwänglers interpretasjonskunst. Det fører til at det ikke er klangen som klang som står i sentrum, men musikken som et livsuttrykk. En forutsetning i prosjektet er derfor at musikk er mer enn et spill med lyder, toner og klanger; på samme måte som en bok er mer enn bokstaver, papir og innbinding. Musikk står i en relasjon til virkeligheten. Fordi jeg med Wittgenstein ser på musikken som et livsuttrykk er jeg av den oppfatning at den har ånd i seg.<sup>17</sup> Musikk er en

---

16 Forholdet mellom individualitet og universalitet har Solovjev beskrevet treffende (Solovjev 2007, s. 154): «[...] the universality of a being is in direct relationship to its individuality: the more universal it is, the more individual it is; and therefore, the absolutely universal is the absolutely individual.»

17 Se sitatet fra Wittgenstein i avhandlingens forord.

manifestasjon av menneskets åndelige evne til å organisere og forstå klang. Videre ser jeg det å fortolke musikk som en kunstnerisk aktivitet som åpner musikkens innhold for mennesket.

Som det fremgår av det som allerede har blitt sagt, søker jeg ikke å forklare fenomenet Furtwängler rent historisk på bakgrunn av hans samtid.<sup>18</sup> Samtiden spiller en viktig rolle, men forklarer lite om hvorfor Furtwängler interpreterer som han gjør. Jeg er her inne på distinksjonen mellom det å forstå opprinnelsen til noe, «Genesis» og hvilken verdi det har, «Geltung».<sup>19</sup>

Idet jeg søker etter å beskrive *det levende uttrykk* i Furtwänglers interpretasjonskunst trenger jeg begreper. Derfor er avhandlingen musikkfilosofisk. Furtwängler egner seg etter min oppfatning i særlig grad til å gjøre et forsøk på å trenge dypere inn hva musikalsk interpretasjon er og betyr. Det hersker ingen tvil om at hans interpretasjonskunst er noe spesielt.<sup>20</sup> Begeistring for hvordan han fortolker musikk varer fortsatt ved den dag i dag.<sup>21</sup> Det er også skrevet en del om Furtwängler. Derfor ønsker jeg å si noe om det som er skrevet om Furtwängler og om hvordan jeg forholder meg til det i avhandlingen.

### 1.2.3 Litteratur om Furtwänglers interpretasjonskunst

Det finnes flere beretninger om hvordan det var å musisere med Furtwängler. En rekke musikere, blant annet barytonsangeren, dirigenten og forfatteren Dietrich Fischer-Dieskau, har skrevet om opplevelser med Furtwängler som dirigent.<sup>22</sup> Avhandlingen er ingen forskning over disse skriftene. Den er et eget hermeneutisk forsøk som ikke baserer seg på litteraturen om Furtwängler som musiker i sin samtid. Fordi denne

---

18 Dette begrunner jeg nærmere in underkapitlene 1.3.1 og 1.4.

19 Dette er en distinksjon som har stor betydning i Dahlhaus' musikkvitenskapelige forfatterskap og viser tilbake til Arnold Schönbergs distinksjon mellom «wie es gemacht ist» und «was es ist».

20 Den berømte musikkritikeren Joachim Kaiser sier til og med at han anser Furtwängler for å være tidenes største interpret: <https://www.youtube.com/watch?v=TTLm8EsC2KU> (27.1.2016).

21 Haffner 2006, s. 10 skriver i innledningen meget treffende om Furtwänglers popularitet i dag.

22 Se for eksempel Fischer-Dieskau 2014, Flesch 1961, Höcker 1982, Krahnert 1997 og Stresemann 1981.

avhandlingen er ny i sin tilnæringsmåte søker jeg ikke etter å tilpasse avhandlingen til den eksisterende litteratur.

I den historiske Furtwängler-forskningen har man konsentrert seg mest om hans biografi og forholdet til Tyskland i krigsårene<sup>23</sup>. Som det fremgår av avhandlingens kapittel to «Furtwängler i sin samtid» har germanisten Hans Rudolph Vaget gitt et meget godt bilde av Furtwängler i sin beskrivelse av Thomas Manns forhold til Furtwängler.<sup>24</sup> Det finnes en meget grundig biografi, skrevet av Herbert Haffner, som sammenfatter tidligere biografiske fremstillinger.<sup>25</sup> Jeg kommer ikke i stor grad til å gå inn på biografiske spørsmål i mitt prosjekt. Avhandlingen er ikke om Furtwänglers liv og virke. I kapittel to skriver jeg om Furtwängler i sin samtid der jeg ikke gjenforteller livsforløpet hans, men prøver å tegne et bilde som kan tjene som en bakgrunn for resten av avhandlingen. Her setter jeg blant annet Furtwänglers tonalitetsbegrep i sentrum fordi det forklarer mye om hans kunstneriske virke.

Ellers finnes det noe litteratur om Furtwänglers dirigering og om opptakene, men de tar ikke opp hans fortolkning av enkelte komponister som eget tema slik som jeg vil gjøre det.<sup>26</sup> Joachim Matzner har samlet inntrykk og meninger om Furtwängler.<sup>27</sup> Her kommer dirigenter som Herbert von Karajan, Daniel Barenboim, Michael Gielen, Lorin Maazel og Wolfgang Sawallisch til orde. Disse beretningene er av stor verdi, men en drøfting av dem er ikke en del av avhandlingens innhold og tankegang.

I musikkvitenskapen finnes det noe forskning som har Furtwänglers interpretasjonskunst som forskningsobjekt. Wolfgang Auhagen og Nicholas Cook har med hjelp av digitale teknikker analysert enkelte opptak.<sup>28</sup> Problemet med deres forskningsresultater er at de ikke går utover å stadfeste empiriske kjensgjerninger. Man savner en fortolkning av kjensgjerningene. Hans-Joachim Hinrichsen analyserer derimot Furtwänglers

---

23 Lang 2012. Lang (Lang 2013) har også utgitt en bok med kildetekster om Furtwängler som komponist. Boken inneholder et essay om temaet av Lang.

24 Vaget 2012.

25 Haffner 2006. En grundig biografi på engelsk er Schönzeler 1990.

26 Se Ardoin 1994; Hunt 1999; Matzner 1998; Thärichen 1991.

27 Matzner 1986.

28 Auhagen 2005; Cook 1995.

Schumann-interpretasjon meget overbevisende.<sup>29</sup> Han stiller Furtwängler inn i en interpretasjonsetetisk kontekst. I løpet av avhandlingen kommer jeg inn på noe av den vitenskapelige litteraturen om Furtwängler, selv om den har en annen intensjon enn det jeg tilstreber å skrive om i denne avhandlingen. Det mest overbevisende som fra vitenskapelig hold er skrevet om Furtwängler er en artikkel av Peter Gülke.<sup>30</sup> Hvordan Gülke skriver om Furtwängler, mener jeg går i noe av det samme retning som jeg intenderer. I kapittel seks «Furtwänglers Brahms-interpretasjon» trekker jeg i stor grad inn Wolfgang Sandbergers fremragende artikkel om temaet.<sup>31</sup>

Denne avhandlingen er det første forsøket på en hermeneutisk innfallsvinkel til Furtwängler som eksplisitt prøver å fortolke hans interpretasjonskunst fra en filosofisk kontekst. Jeg har med andre ord ikke funnet noe litteratur som prøver seg på en hermeneutikk av Furtwänglers interpretasjonskunst. En hermeneutikk av Furtwängler finnes ikke. Jeg mener den behøves, ikke bare som et bidrag til Furtwängler-forskningen, men som et bidrag til musikkalsk interpretasjonsforskning som sådan. Samtidig mener jeg at en hermeneutisk fremgangsmåte kan gi en impuls til ethvert forsøk på å beskrive musikk. Her kan avhandlingen indirekte gi et bidrag til området Artistic Research. I mitt essay *Der hörbare Logos in der Musik* har jeg redegjort for mitt forsøk på en filosofisk tilnærming.<sup>32</sup> Denne boken er et forarbeid til avhandlingen som vektlegger den filosofiske tankegangen i mitt hermeneutiske forsøk over Furtwängler.

#### 1.2.4 Avhandlingens skrivestiler

Alle kapitlene er del av den samme hermeneutiske intensjonen. Derfor kan ikke kapitlene deles opp i analyse- og resultatkapitler. En implikasjon av det essayistiske i avhandlingen er at den tar i bruk forskjellige skrivestiler. I hovedsak dreier deg seg om tre stiler:

- (i) *En filosofisk-essayistisk stil.* Hermeneutikken i denne undersøkelsen frembringer ingen resultater som man kjenner dem fra empirisk

---

29 Hinrichsen 2005.

30 Gülke 2006.

31 Sandberger 2005.

32 Holm 2015.



forskning. Skrivestilen må derfor være annerledes. Etter min mening er en filosofisk-essayistisk stil passende. Dette vil jeg begrunne nærmere i 1.3.2 «Filosofisk essayistikk som avhandlingens stil» hvor jeg presenterer avhandlingens estetiske ståsted.

- (ii) *En historisk-hermeneutisk stil.* Her presenterer jeg Furtwänglers tanker og skrifter. Jeg tar i bruk mange sitater, slik at leseren kan danne seg et eget bilde av de sentrale tankene jeg presenterer. Enkelte steder lar jeg Furtwänglers egen tenkning gi impulsen til mitt hermeneutiske forsøk. Ofte går jeg utover det Furtwängler selv har skrevet. Det er spesielt nødvendig når jeg forsøker å tenke Furtwänglers væren i musikken og når jeg prøver meg på en hermeneutikk av virkeligheten i hans Beethoven-interpretasjon.<sup>33</sup>
- (iii) *En metaforisk stil.* Eksemplene fra opptakene med Furtwängler beskriver jeg i en metaforisk språkstil. En metaforisk stil passer fordi avhandlingen tilstreber en hermeneutisk-språklig tilnærming til den estetiske erfaringen av Furtwängler. Begrunnelsen for dette gir jeg i metodekapittelet 1.5 «Metode og metaforisk språkstil».

I avhandlingen bruker jeg begreper som kanskje kan ha en fremmed effekt. Det dreier seg om begreper som Furtwängler bruker eller mine begreper. Begrepene sjel, ånd, organisme, det absolutte, kjærlighet, hengivenhet, Logos og sannhet har mistet noe av sin fortrolighet i samtiden. Men det gjør dem ikke mindre aktuelle. Tvert imot er jeg av den overbevisning at deres uaktualitet er svært så aktuell. De utgjør et korrektiv til samtiden og kan minne om det glemte i samtidens kultur. Mange av dem er grunnbegreper som har en historie som strekker seg over nesten 3000 års filosofihistorie. I samtiden vil nok mange forbinde dem med en teologisk kontekst. Det er på sett og vis riktig, men sier ingenting om begrepene betydning. Det er Heideggers fortjeneste å ha åpnet opp for enkelte av disse begrepene igjen. Derfor spiller Heidegger en stor rolle i avhandlingen. Når det er sagt, vil jeg ikke legge skjul på at jeg mener at nettopp disse begrepene er nødvendige for vår selvforståelse som mennesker. De er begreper som ligger til grunn for vår egen væren. De handler om og er sprunget ut av en tenkning over vår

---

33 Grunnleggende i min forståelse av historien og forskningen på et historisk kildemateriale er Nietzsches skrift: «*Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*». For Nietzsche må forskningen over fortiden skje ut i fra nåtidens kraft. Derfor må troen på at fortiden har noe å si til nåtiden være ledende. Med andre ord: Avhandlingen forutsetter min tro på at Furtwängler har noe å si oss i dag.

eksistens som mennesker. De forbinder oss med fortiden, preger vår samtid og åpner opp for fremtiden. Det dreier seg med andre ord om en metafysisk dimensjon som aldri er fastlagt men alltid må søkes. Denne søkingen heter tradisjonelt sett søken etter sannheten. Den metafysiske søken etter sannhet kommer spesielt til uttrykk i avhandlingens kapittel fem «Virkeligheten i musikken: Om Furtwänglers Beethoven-interpretasjon.»

Mye av det jeg til nå har utviklet og presentert, trenger en dypere begrunnelse som gjør rede for de hermeneutiske forutsetningene i avhandlingen. Begrunnelsen for det jeg har skissert i 1.2 «Avhandlingens problemstilling» vil jeg i underkapittel 1.3 «Avhandlingens estetiske ståsted» komme nærmere inn på. Her tar jeg blant annet opp metodiske spørsmål knyttet til Furtwänglers interpretasjonskunst som estetisk erfaring i dag. For hermeneutikken i avhandlingen behandler ikke Furtwängler kun som en historisk gjenstand, men som noe vi har tilgang på i dag gjennom bøker og opptak. I 1.4 «Musikkens ekspressive Logos som erkjennelsesledende tese» vil jeg fremlegge avhandlingens erkjennelsesledende tese om musikkens Logos. I 1.5 «Metode og metaforisk språkstil» gjør jeg rede for avhandlingens metodikk og begrunner med det det metaforiske språket jeg tar i bruk for å beskrive Furtwänglers interpretasjonskunst. I 1.6 «Musikkens værenssammenheng» setter jeg avhandlingen inn en større kontekst ved å ta opp musikkens værenssammenhenger. Her søker jeg i kritisk dialog med Nicholas Cooks praksisforskning tilslutning til Martin Heideggers kunstfilosofi.

### **1.3 Avhandlingens estetiske ståsted**

I dette underkapittelet presenterer jeg det estetiske ståstedet i avhandlingen ved å gjøre rede for hva jeg tenker om fonogrammet som kilde, hvordan avhandlingen krever en essayistisk skrivestil og hvorfor jeg anser det individuelle som et avgjørende premiss for avhandlingens tankegang.

#### **1.3.1 Fonogrammet som kilde**

Forskningsobjektene i denne avhandlingen er tekster og opptak. Når jeg trekker inn opptak og beskriver dem som en estetisk erfaring, må det

redegjøres for det estetiske ståstedet dette impliserer. Opptaksteknikken har ført til at man kan føle seg estetisk samtidig med en konsert eller et opptak som fant sted for over 70 år siden.

Muligheten for lagring og utgivelse av fremføringer har dermed skapt en ny historisk situasjon.<sup>34</sup> Vi er i dag i stand til å erfare en fremføring fra fortiden som nærværende. Samtidig viser opptakene frem en historisk-hermeneutisk avstand: Vi er ikke tilstede under selve fremføringen. Her står vi overfor en dobbelthet: estetisk samtidighet med et opptak ved lytting og historisk avstand til det man lytter til. I det følgende vil jeg si noe om avhandlingens ståsted i denne dobbeltheten.

Å gjøre opptak til en del av musikkforskningens gjenstand beriker forsøket på å gi den estetiske erfaringen av musikk et språk.<sup>35</sup> Her må man alltid ha to tanker i bakhodet:

- (i) Fonogrammet er fiksert og uforanderlig, men erfaringen av fonogrammet endrer seg igjennom tiden.
- (ii) Furtwänglers musisering kommer før fonogrammet fastlegges, men fonogrammet kommer før erfaringens frie fortolkning av det.

Det er viktig å ha disse tidsdimensjonene i bevisstheten når man lytter til et fonogram.

De fleste av opptakene jeg trekker inn er opptak av konserter. Her er det viktig å fastholde en distinksjon mellom konserten og opptaket, for erfaringen av opptaket er ikke nødvendigvis identisk med erfaringen av konserten. Fraværet av konsertens fremføring som reelt spilt blir gjennom opptaket til et nærvær. Opptaket fremkaller en musikalsk virkelighet. Man kan kanskje snakke om en egen form for deltakelse. For hos Furtwängler får man fornemmelsen av at originalen er i kopien. Et historisk forhold til originalen er brutt, men gjennom opptaket kan vi få en estetisk erfaring av originalen.

Ved å sette søkelyset på den estetiske erfaring av opptakene med Furtwänglers fortolkninger av Beethoven og Brahms mener jeg at man kan

---

34 En meget solid undersøkelse av fonogrammet som forskningskilde gir Simonsen 2008.

35 Day 2000, s. 256 skriver treffende: «The study of recordings may give particular assistance to the scholar who wishes to write history by presenting musical activity as existing in many different dimensions, at many intersecting levels simultaneously, and in so doing to suggest in different ways the richness and the complexity of musical experience such as we ourselves know it always to be.»

bevare noe av umiddelbarheten i erfaringen av fortidens fremføring. Det opphever på ingen måte en bevissthet om de horisontale tidsdimensjoner som enhver musikalsk fremføring er underlagt. En forskning som setter søkelyset på den estetiske erfaringen kan man kalle en vertikal tilnæringsmåte til originalen. Derfor er min tese at følelsen av en estetisk samtidighet<sup>36</sup> med musikken ligger i musikkens bevegelse slik den fremstår for oss gjennom opptakene. Det er det dynamiske forløpet i musikken som drar lytteren (også i dag) med inn i musikkens verden og som er utgangspunktet for mitt hermeneutiske forsøk over Furtwänglers interpretasjonskunst. At jeg med et slikt hermeneutisk forsøk ikke utraderer den historiske avstanden, vil jeg nå begrunne nærmere ved en refleksjon over hvordan jeg forholder meg til avhandlingens tre tidsdimensjoner:<sup>37</sup>

- (1) Komponistens tid (Beethoven og Brahms).
- (2) Furtwänglers tid.
- (3) Min tid som forsker over Furtwängler.

Den historiske distansen er et faktum, men til tross for den postulerer jeg en estetisk samtidighet som utgangspunkt for avhandlingens tankeutvikling. Begrunnelsen for et slikt postulat ligger i det jeg i tilslutning til Franz Rosenzweig kaller musikkens egentid.<sup>38</sup> Avhandlingen er en undersøkelse av musikkens egentid i Furtwänglers interpretasjonskunst.

Å lytte til musikk fører lytteren inn i musikkens eget tidsforløp. Hvordan lytteren oppfatter musikkens egentid, er betinget av lytteren som person. Sagt på en annen måte: Jeg som lytter er hele tiden i erfaringen og beskrivelsen av musikken. Det finnes ingen objektiv ren Furtwängler-tid. Musikkens egentid forblir subjektiv, på samme måte som musikkens egentid ikke eksisterer som en gitt størrelse for Furtwängler før han dirigerer.

Uavhengig av de tre forskjellige tidene Beethoven, Furtwängler og undertegnede befinner seg i, ligger det i forståelsen av musikkens egentid en *opphevelse av den historiske distansen*. Det er derfor musikk fra fortiden kan bety noe for oss i dag: Når musikken klinger som opptak i 2017, åpner den for en delaktighet i musikkens egentid. Musikkens egentid er avhengig av en subjektiv formidling og resepsjon. Den har ingen objektiv ontologisk status.

---

36 Begrepet om estetisk samtidighet har jeg fra Guldbrandsen 2002.

37 En generell innføring i musikkens tidsdimensjoner har jeg skrevet i Carlsen/Holm 2017.

38 Rosenzweig 1990, s. 400: «Jedes Musikwerk erzeugt eine eigene Zeit.» Oversettelse: «Ethvert musikkverk fremkaller en egen tid.»

Erfaringen av den estetiske samtidigheten med Beethoven og Furtwängler er avhengig av lytterens subjektivitet, men når denne subjektiviteten blir reflektert i form av en beskrivelse av musikkens ekspressivitet, trer den inn i et intersubjektivt rom. Musikken kan bli gjenstand for kommunikasjon.

Leo Tolstoj er inne på noe meget viktig i den berømte *Kreutzer-sonaten* som kan tjene som en slags beskrivelse av estetisk samtidighet som estetisk erfaring. Hovedpersonen forteller om sin lytteropplevelse av Beethovens *Kreutzer-sonate*:

It, music, at once transports me directly into the inner state of the one who wrote the music. I merge with him in my soul and, together with him, am transported from one state to another, but why I do that I don't know.<sup>39</sup>

Musikk kan, ifølge Tolstoj, erfares som et direkte møte med komponisten. Musikk tar lytteren med til en tilstand hos komponisten. All litteratur som finnes om for eksempel om tilstanden Beethovens verker uttrykker er et eksempel på at vi postulerer en sammenheng mellom musikken og mennesket som har skrevet den, og at vi som lyttere har en eller annen tilgang til denne sammenhengen gjennom musikken: Vi erfarer musikken som en direkte tiltale, men hva som utgjør denne sammenhengen har vi ingen kunnskap om. Som Tolstoj sier, konkluderer ikke musikken. «And therefore music only provokes, it doesn't conclude.»<sup>40</sup>.

Å lytte fører lytteren til det jeg velger å kalle en spekulativ sammenheng mellom musikkens uttrykk og komponistens «kunstneriske» tilstand. Å bli med på sporet av en slik spekulativ sammenheng forutsetter en følelse av estetisk samtidighet med musikken. Den spekulative sammenhengen har med musikkens ekspressivitet å gjøre. Den impliserer et forhold til musikerne som spiller musikken. Et opptak med Furtwängler formidler en estetisk samtidighet med musikken. Derfor er den et åpent, kunstnerisk fortolkningsrom som må ses i tråd med det jeg allerede har sagt om hermeneutikken i avhandlingen i 1.2 «Avhandlingens problemstilling». Jeg tematiserer

---

39 Tolstoj 2010, s. 146. Hva Tolstoj beskriver her, kan ses i sammenheng med definisjonen av kunst i skriftet «*What is Art?*», Tolstoj 1995, s. 39f: «To call up in oneself a feeling once experienced and, having called it up, to convey it by means of movements, lines, colours, sounds, images expressed in words, so that others experience the same feeling – in this consists the activity of art. Art is that human activity which consists in one man's consciously conveying to others, by certain external signs, the feelings he has experienced, and in others being infected by those feelings and also experiencing them.»

40 Ibid., s. 146.

musikkens ekspressivitet hos Furtwängler og ønsker å gjennomtrenge filosofisk dette kunstneriske rommet. At det kan eksistere en sammenheng mellom komponistens, interpretens og lytterens subjektivitet i dette kunstneriske rommet bør ikke kategorisk utelukkes som mulighet, men det må forbli åpent for forskjellige fortolkningsmuligheter. Denne kunstneriske åpenheten begrunner etter min mening noe av kunstens frihet.

Utfordringen er å utvikle refleksjonsbegreper mellom objektivitet og subjektivitet. Det er tonespråkets analogi til språket som angir veien for hvordan eksemplene av opptakene forstås i avhandlingens forløp. En slik metodikk og målsetting reduserer ikke klangens betydning for det musikalske uttrykk. Klangen er rommets kategori. Den utbrer seg i rommet. Det ville vært galt om man avfeide avhandlingens relevans ved å påpeke at opptakene ikke gir grunnlag for å beskrive klangen slik den var da den lød. Selv hvis vi var tilstede, hadde klangen kun vært tilstede i *ettertidens refleksjon*, og klangen hadde også da vært betinget av det subjektive øret.<sup>41</sup> Mennesket har ingen tilgang til tingen slik den er for seg. Dog er det klangen som forstås av oss som klang. Det er denne klangen for oss som alltid vil konstituere klangen og vår refleksjon over klangen. En slik kantiansk tanke er viktig å holde fast ved. Klangen jeg undersøker i Furtwänglers interpretasjoner av Beethoven og Brahms er dens klang for meg gjennom opptak. Det er i denne klangen jeg søker å beskrive livet i det musikalske uttrykk. Med andre ord rekonstruerer jeg ikke klangen slik jeg tror den var da den lød.

### 1.3.2 Filosofisk essayistisk stil som avhandlingens stil

Hvordan kan man forske over estetisk erfaring av en interpretasjonskunst som kun er tilgjengelig gjennom opptak? Hvordan forholder det seg med forholdet mellom egen subjektivitet og vitenskapelig etterprøvnbarhet? Forskingen i denne avhandlingen er ikke kvantitativ eller kvalitativ

---

41 Freuds begrep «Nachträglichkeit» (se Laplanche/Pontalis 1972, s. 313 for en kort og konsis fremstilling av Freuds anvendelse av begrepet), kan i denne sammenheng tjene som en begrunnelse for hvordan vi hele tiden former våre erfaringer som refleksjon i ettertiden. Refleksjonen kommer alltid etter erfaringen, samtidig som tankene vi hadde da vi erfarte eller opplevde noe, utøver en konstitutiv rolle i hvordan vi reflekterer erfaringen. Samtidig kan refleksjonen gi erfaringen en ny mening og omforme erfaringen til å bli noe nytt. Den kan få en eksistensiell betydning som går utover selve opplevelsen av den. Freuds begrep har overføringsverdi til forholdet mellom musikalsk erfaring og estetisk refleksjon.

empirisk. Den er filosofisk-hermeneutisk. I den meget viktige teksten *Essay als Form* skriver Adorno om at essayet har en «affinitet til den åpne åndelige erfaringen»<sup>42</sup>. Med det mener han at essayet ikke følger normene for en vitenskapelig objektivitet, men formidler saken den snakker om ved bevisst å trekke inn fortolkerens egen subjektivitet. Jeg deler Wellmers oppfatning<sup>43</sup> om at enhver beskrivelse av musikalsk interpretasjon nødvendigvis må være essayistisk, som for eksempel i Adornos forståelse av essayet som litterær form. Det gjør ikke det som blir sagt mer uforpliktende. Det sier heller tvert imot noe om saken det skrives om: Musikalsk interpretasjon krever en filosofisk, essayistisk fremstillingsform for i det hele tatt å kunne bli beskrevet.

Forskningen impliserer forskerens egen subjektivitet. Men det gjør den ikke fanget i et subjektivismens garn. Alt som sies om Furtwängler i denne avhandlingen er etterprøvbart på den måten at det appellerer til lesernes subjektivitet. Avhandlingen inviterer til dialog om Furtwänglers interpretasjonskunst. Begrepene jeg bruker for å beskrive forskningsgjengen er resultatet av en personlig tilegnelse. Derfor snakker jeg om begrepene som refleksjonsbegreper.

Den filosofiske tankegangen kan man forstå som et forsøk på å bruke den estetiske fornuften. Ifølge Kant vil den estetiske fornuft alltid tenke i et spenningsfelt. Jeg støtter meg til Kants tanke om at det allmenne ikke er gitt i det estetiske. Derfor snakker Kant om den refleksive dømmekraften. Den søker ut fra det individuelle det allmenne i motsetning til forstandens kategorisering av det enkelte.<sup>44</sup> For Kant begynner den estetiske fornuft med smaksdommen. Den impliserer fire spenningsforhold<sup>45</sup>:

- (1) Smaksdommen er en dom om noe som behager. Det at det behager skjer interesseløst. Det behagende definerer Kant som det skjønne.
- (2) Det skjønne er noe som behager universelt uten begrep.
- (3) Skjønnheten er en hensiktsmessighet uten hensikt.
- (4) Det skjønne er noe som behager nødvendig uten å ha et begrep.

Selv om det ikke er smaksdommen som sådan som står i sentrum for denne avhandlingen, er det Kant er inne på vesentlig for min undersøkelse. Det er

---

42 Adorno 2003 (Bind nr. 11), s. 25.

43 Wellmer 2009, s. 206.

44 Se Kants innledning til *Kritik der Urteilskraft* (Kant 2009, s. 8–46).

45 Disse utarbeider Kant i den første delen av *Kritik der Urteilskraft*.

ikke hva han sier som her er det sentrale, men *hvordan* han går frem i forsøket på å forstå den estetiske fornuften. De fire spenningene er begynnelsen på estetisk tenkning. De muliggjør å snakke om det estetiske ut fra dets egne premisser. Det estetiske tilkjennes en egenverdi. Estetiske kategorier er for Kant noe mellom den teoretiske og praktiske fornuft. De har med menneskets dømmekraft å gjøre. Det er i evnen til dømmekraft at mennesket kan skape en enhet mellom erkjennelse av hva som er og hva som bør være. Når Kant stiller estetikken inn som et sentralt tema for dømmekraften, betyr det at dømmekraften også er med på å forme vår erkjennelse og vår evne til å forme livet etter moralske maksimer.<sup>46</sup> Den estetiske dømmekraften har dermed en fundamentalt viktig plass i menneskelig tilværelse.

I Adornos filosofiske kritikk kan man finne en videreutvikling av den estetiske dømmekraften hos Kant. Adornos filosofiske kritikk har sitt opphav i den tidlige romantikken. Tidlig-romantikeren Friedrich Schlegel forstod musikalsk tanke og filosofisk tanke som nokså like prosesser. Musikalsk tematikk og filosofisk ideutvikling blir hos Schlegel sammenlignet med hverandre. Her ser man tydelig at musikk blir forstått som utvikling i tid. Tanker utvikles i tiden, musikken utvikler seg i tiden. Det er instrumentalmusikken Schlegel her sikter til. Schlegel spør seg om ikke «den rene instrumentalmusikken må skape seg en tekst, og om temaet i musikken blir slik utviklet, bekreftet, variert og kontrastert som en meditasjonsgjenstand i en filosofisk iderekke?»<sup>47</sup> Her ser vi at musikken ikke bare er uttrykk for følelser, men at den rene instrumentalmusikken har et tankeinnhold. Dette er en uhyre viktig tanke for avhandlingen i sin helhet. Denne oppfatningen om musikken må ses i lys av den form for kunstkritikk som ble utviklet i den tidlige romantikken. Kritikken må være på høyde med kunstverket selv, for kunsten gir uttrykk for sannheten.<sup>48</sup> Derfor er kunstens språk på et høyere plan enn det prosaiske språket. Adorno har, i tilslutning til Schlegel (hvor Adorno for øvrig har hentet meget fra Benjamin), kommet med banebrytende

---

46 I den russiske Kant-resepsjonen har man etter min mening med rette vektlagt dømmekraftens betydning for menneskets erkjennelsesevner, spesielt med tanke på fantasievnene som forutsetning for forståelsen av enhver sanseopplevelse. (Nærmere om dette hos Gulyga 2004, s. 203–240)

47 Schlegel 1967, s. 254: [Atheneum-Fragment, nr. 444]: «[...] Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?»

48 Om denne tesen se Benjamin 1973, s. 57–113.



refleksjoner rundt det man kan kalle en filosofisk kritikk av musikalske verk og interpretasjoner.

Med hjelp av fire sitater fra en artikkel av Adorno om hva musikkritikk er søker jeg å klargjøre hva jeg legger i begrepet filosofisk kritikk.<sup>49</sup> Med disse sitatene fordyper jeg det estetiske ståstedet i avhandlingen. Sitatene fremhever de fruktbare spenningene i estetisk tenkning på en god måte.

(1) I det første sitatet dreier det seg om at musikkritikeren må ha evne til å hengi seg til det han hører. Han kan ikke forbli i en kritisk distanse, men må bli trukket med på det som skjer musikalsk. Denne innsatsen av subjektivitet for å komme til objektet, forskningsgjenstanden, er av elementær betydning.

Den som ikke overlater seg til musikken helt fra de første taktene med et barns følelse når forhenget går opp: hva vil skje der, og da ikke er beredt til å bli med, selv når det som viser seg ikke tilsvarer forventningene, den [person, H.H.] har ikke evnen til kritikk.<sup>50</sup>

(2) Kritikken må ha mot til å være personlig, men det personlige standpunktet må grunne så dypt i saken at den nærmest blir opphevet. Musikkritikken består i «den paradoksale enheten» mellom subjektivitet og objektivitet. Det er her dømmekraften må bevise sin kraft og evne.

En forpliktende karakter vinner ikke kritikken gjennom det å utelate et bestemt (personlig) standpunkt, men gjennom det at standpunktet blir opphevet i dobbel betydning, at man blir oppslukt av saken og forsvinner i den. Man kan si det dithen at kritikk er den paradoksale enheten av en passiv holdning som hengir seg saken og samtidig beholder den største bestemthet av dømmekraft.<sup>51</sup>

---

49 Med Klein (Klein 2014, s. 114) deler jeg oppfatningen om at en musikalsk hermeneutikk etter Adorno må opprette en syntese mellom hermeneutikk og kritikk. Min avhandling ønsker å bidra til dette gjennom en metodikk der teori og praksis ikke blir sett på som to adskilte deler, men som to elementer i samme sak.

50 Adorno 2003 (Bind nr. 19), s. 577: «Wer einem Kunstwerk nichts vorgibt, wer sich nicht einer Musik bei den ersten Takten überlässt mit dem Gefühl des Kindes, sobald der Vorhang sich hebt: was wird da jetzt geschehen, und dann nicht bereit ist mitzugehen, selbst dann wenn das Erscheinende seinen Erwartungen widerstreitet, der wird zur Kritik nicht befähigt sein.»

51 Ibid., s. 578: «Ihre Verbindlichkeit gewinnt die Kritik nicht durch Standpunktlosigkeit, sondern dadurch, dass er Standpunkt in doppeltem Sinn aufgehoben, dass er in die Sache hineingenommen wird und in ihr verschwindet. Man könnte sagen, Kritik sei die paradoxe Einheit eines durchaus passivischen, fast weichen sich der Sache Hingebens und der grössten Bestimmtheit des Urteils.»

(3) Målestokken for dømmekraften ligger for Adorno i musikkens struktur, det er en struktur som finnes i musikken. Det er ingen tvil om at Adornos begrep om den subkutane strukturen har en affinitet til mitt Logos-begrep. Evner interpretasjonen å følge musikkens subkutane struktur er dette derfor et evaluativt spørsmål i musikkritikken.

Musikalsk reproduksjon har prinsipielt sett sin målestokk i tilsvaret til saken, og dette tilsvaret ikke til noteteksten og dens tegn, men til den subkutane strukturen [i musikken, H.H.].<sup>52</sup>

(4) Kunsten ligger i å kunne si det man kommer frem til på en god måte. Språkliggjøringen må få frem kvaliteten i musikken og erfaringen den fremkaller og som ligger til grunn for interpretasjonen. Dette kan ikke skje med hjelp av ferdiglagde kategorier, men må vinnes i møtet det konkrete. Derfor er musikkritikken alltid i dialog med det individuelle.

Med evnen til å verbalisere mener jeg at den spesifikke-musikalske erfaring og den spesifikke kvaliteten i verket trer språklig frem.<sup>53</sup>

La meg gå et skritt videre i begrunnelsen av mitt estetiske ståsted og komme inn på musikerens individualitet som utgangspunkt for mitt hermeneutiske forsøk over Furtwänglers interpretasjonskunst.

### 1.3.3 Individualitet som premiss

Jeg setter som forutsetning at musikerens individualitet er et avgjørende premiss i interpretasjon og fremføring av kunstmusikk. Når man oppfører et verk, følger man ikke en oppskrift, men lar musikken klinge gjennom egen spilling. Det vil si at hvordan Beethoven blir oppført er avhengig av hvordan musikerens forstår musikken, hvordan forholdet er til instrument etc. Derfor velger jeg å snakke om det individuelle som en grunnkategori i musikalsk interpretasjon. I samme retning går Adorno når han sier at «den estetiske sannhet ikke er noe som blir igjen etter at man har visket ut de individuelle kvaliteter.»<sup>54</sup>

---

52 Ibid., s. 582: «Musikalische Reproduktion hat prinzipiell ihr Maß an der Angemessenheit an die Sache, und zwar nicht an den Notentext und seine Zeichen allein, sondern an die subkutane Struktur.»

53 Ibid., s. 584: «Mit der Fähigkeit des Verbalisierens meine ich, dass die spezifisch-musikalische Erfahrung und die spezifische Qualität des Werkes sprachlich hervortreten.»

54 Ibid., s. 582: «Auch die ästhetische Wahrheit ist keine Residualbestimmung, die nach Durstreichung der individuellen Qualitäten übrig bliebe.»

I analytisk musikkfilosofi og til dels i undersøkelser om historisk oppføringspraksis kan man derimot se hvordan det individuelle viskes vekk.<sup>55</sup> Man utarbeider klassifikasjoner som kan kategorisere komposisjon, fremføring og musikalsk aktivitet. Det kunstneriske aspektet i musikken og ikke minst i musikalsk utøving glemmes. Her stiller spørsmålet seg om man da utøver rettferdighet mot musikken. I stedet foreslår jeg det grunnsyn at man heller utøver rettferdighet ved å ta utgangspunkt i det individuelle som grunnlag for den hermeneutiske tilegnelsen.

Det kunstneriske enkeltmennesket er derfor i mine øyne utgangspunktet i interpretasjonskunsten. I denne avhandlingen er min forskningsinteresse ikke å beskrive Furtwängler som et enkelt tilfelle av en bestemt type oppføringspraksis. Det er ikke en historisk kategorisering som er målet. Jeg utelukker ikke den historiske bakgrunnen, men den tjener ikke som en slags kriteriumsleverandør av allmenne kategorier. Min interesse er heller å forstå Furtwängler ut fra sin individualitet som interpretatorisk kunstner. Det allmenne i hans individualitet ligger i hvordan musikkens Logos uttrykker seg på forskjellige vis.

Interpretasjonen kan ikke styres av allmenne lover, men må anses for å være individuell. Inntrykket verket gir på musikeren må bli så dypt at den kunstneriske utøveren gjenskaper verket. Det settes som en avgjørende tese i denne avhandlingen at empirisk-vitenskapelige kriterier ikke er i stand til å fatte dette. Derfor må filosofien, slik jeg kort har skissert den ovenfor, tre inn på scenen: Den må med kreativ fantasi prøve å beskrive det individuelle ved interpretasjonskunsten. På sett og vis er den i seg selv kunstnerisk: Filosofien prøver kreativt å anvende begreper for å tilnærme seg livet i interpretasjonen. En filosofisk undersøkelse av interpretasjonskunst søker, som jeg var inne på i 1.2 «Avhandlingens problemstilling», etter det levende. Musikalsk interpretasjon er uttrykk for liv. En tenkning over den må prøve å beskrive dette livet i den.

Det individuelle som utgangspunkt er den vitenskapsteoretiske og metodiske drivkraften i min intensjon om å forstå Furtwängler. Det medfører at det for eksempel vil være meningsløst å prøve å imitere hans fortolkninger. Man kan lære av ham, men å prøve å gjøre det likt som ham vil mislykkes og kan anses som lite redelig fordi enhver musikalsk interpretasjon er et resultat av en personlig, individuell tilegnelsesprosess.

---

55 Eksempler er Levinsons (1990) og Kivys (2002) forsøk på å definere et musikalsk verk.

Vi må hen til individet, det betyr dermed forsøket på å forstå Furtwängler ut fra seg selv. Å forstå individualiteten i hans interpretasjonskunst betyr å søke hen til det levende uttrykk. En slik tenkning skjematiserer ikke etter vitenskapelige kategorier som er gitt av det som kan måles. En slik metode er også viktig, men det tilhører heller en komparativisk orientert musikkvitenskap.

For å fatte det levende i interpretasjonen, må filosofien utvikle begreper. Ethvert utsagn om Furtwängler i denne avhandlingen er et utsagn i spennet mellom disse. Jeg har tro på det dynamiske i dette spenningsfeltet, nettopp for å gripe det levende i Furtwänglers interpretasjonskunst. Derfor har jeg utviklet tesen om musikkens ekspressive Logos som erkjennelsesledende tese i avhandlingen.

## 1.4 Musikkens ekspressive Logos som erkjennelsesledende tese

### 1.4.1 Logos

Musikkestetisk tenkning er i denne avhandlingen ikke tenkning *over* musikk, men et forsøk på tenkning *i* musikken. Den filosofiske eksplikasjon av hva det betyr å være i musikken er en oppgave som inkluderer komponist, interpret og lytter. Musikkestetisk hermeneutikk må begynne her. Hermeneutikken i denne avhandlingen tar utgangspunktet i spørsmålet etter musikkens Logos og dens resonans hos lytteren. I det følgende vil jeg begrunne Logos-begrepet nærmere. Jeg begynner med «Logos» før jeg kommer inn på musikkens «ekspressive logikk». Tre viktige tanker leder i retning av å forstå musikkens Logos:

(1) Logikk er langt mer enn det vi i dag vanligvis forstår med ordet:<sup>56</sup> i dag er logikk et eget filosofisk fag med sterkt tilknytning til matematikk. I antikkens filosofi omfatter logikk langt mer. Sokrates sier at han vil følge

---

56 Begrepet «Logos» har en over 3000 års historie i filosofi og teologi. Jeg kan selvfølgelig ikke gå inn på det her i detalj, men henviser til Ratzinger 2008 og Nowak 2015 som begge gir en konsis oversikt over meningsbetydningene av Logosbegrepet i et musikalsk, filosofisk og teologisk henseende.

Logos.<sup>57</sup> Hva er det han vil følge når han vil følge Logos? Å følge Logos betyr å la fornuften råde, å angi grunner for det man gjør. Å følge Logos betyr videre å følge meningen i ting, oppsøke den og tenke over den. Videre kan man oversette Logos med ord, begrep, fornuft, ordening, mening, etc. I kapittel fire «Interpretasjonskunst som tekningens væren i musikken» vil jeg utdype dette nærmere ved å åpne Furtwänglers interpretasjonskunst med hjelp av Heideggers forståelse av Logos-begrepet.

(2) Augustin forstår det fornuftige i det sanselige som det skjønne.<sup>58</sup> Begrunnelsen av det fornuftige er skapelsesteologisk. Slik Gud skapte jorden med Logos, og alt er skapt igjennom Ordet, slik kan mennesket som et fornuftig vesen, gjenkjenne spor av dette Ordet i det skapte. Ved å finne fornuften i musikken, finner man Skaperens spor i det skapte. At dette nettopp er det skjønne i musikken, er en tanke av stor betydning. For Augustin er skjønnheten noe som trekker mennesket oppover. Det skjønne fører oss til de evige sannheter. Anvendt på musikk kan man si: De største musikalske verkene er også de skjønneste verkene fordi de er nærmest de evige sannheter som ligger i skaperverkets logosentritet. Ved å følge musikkens Logos, trer musikkens sannhet, og det vil si dens delaktighet i de evige sannheter, frem. Musikkens Logos ligger i musikken og gjør den skjønn.<sup>59</sup> Derfor kan musikken være et uttrykk for sannhet. Musikken trer inn det man kalle en værenskontekst eller det man med Augustin kan fatte som musikkens teologiske dybdedimensjon. Musikk er for Augustin et eget språk som kan formidle «hjertets sang»<sup>60</sup>. Denne hjertets sang er ikke noe man bare kan relatere til følelser, men til logosentriteten i hele Guds skapelse. Uavhengig av hvordan man måtte stille seg til Augustins *teologiske* estetikk, er det viktig å merke seg at skjønnheten i musikken blir sett på som en manifestasjon av Logos.

---

57 Platon 1984, 46b–47c.

58 Jeg bygger hovedsakelig min sammenfatning av Augustins tenkning på det Augustin skriver om Logos og skjønnhet i *Confessiones* (Augustin 2008), bok fire, syv, ni og ti.

59 Jeg er klar over at en slik posisjon er høyst omstridt i nyere tids musikkforskning. Man kan sette Augustin opp mot det jeg velger å kalle «kontekst-fortolkninger» av musikkens mening. I underkapittel 1.6 «Musikkens værenssammenheng» kommer jeg nærmere inn på dette.

60 Se Kjerschow 2014, s. 83. I *Confessiones* skriver Augustin (Augustin 2008, s. 208): «All the diverse emotions of our spirit have their various modes in voice and chant appropriate in each case, and are stirred by a mysterious inner kinship.»

(3) Logos har med relasjonalitet å gjøre. Vi hører musikken som forhold mellom temaer, motiver og deler. Musikkens formprosess består i det at musikkens materialitet blir satt inn i en intelligibel og erkjennbar sammenheng. Når jeg søker etter musikkens Logos, setter jeg med andre ord søkelyset på følgende aspekter:

- (i) Musikkens indre sammenheng. Logos i musikken virkeliggjør seg gjennom bevegelser i tid. Alt står i en sammenheng i det musikalske verk. Logos-tankegangen utelukker ikke at brudd, kriser, konflikter i musikken er en del av denne indre sammenheng.
- (ii) Musikkens forarbeid som utvikling av en logisk/estetisk nødvendighet. Hvordan trer komponist, interpret og lytter inn i denne estetiske nødvendigheten?
- (iii) Musikken som mer enn musikk. Musikkens værenssammenheng.

Når jeg snakker om logikk, mener jeg den som en manifestasjon, eller kanskje bedre sagt, en konkretisering av Logos. Det er ikke logikk som læren om tenkningens former, men heller snakk om relasjonene i musikkens meningssammenheng. Derfor er logikk-begrepet mer enn en formalanalyse av musikkens tonespråk. Logos-begrepet impliserer heller den *opplevde* meningen i musikkens relasjoner. Så langt min forståelse av Logos-begrepet i korte trekk. Nå gjelder det å åpne opp hva jeg legger i begrepskonstellasjonen «ekspressiv Logos».

#### 1.4.2 Musikkens ekspressive Logos som avhandlingens mulighetsbetingelse

Med begrepskonstruksjonen «ekspressiv Logos»/«ekspressiv logikk» ønsker jeg å forbinde verket, interpretasjonen og lytteren i en begrepslig enhet.<sup>61</sup> Den ekspressive logikken er en betegnelse for relasjonene mellom dem. Enheten betyr ikke at de blir opphevet eller går opp i noe større som en negasjon av dem selv. Relasjonene bevarer sin eget-væren, men forstås ut fra et enhetlig vesen. Dette vesenet er etter min oppfatning musikkens ekspressive logikk. Å forstå musikk betyr derfor å ta del i musikkens ekspressive logikk. Den følgende tankegangen beror hovedsakelig på vestlig musikk, men den begrenser seg etter min mening ikke til den vestlige kunstmusikken.

---

61 For en musikkhistorisk genese av av ekspresjonsbegrepet, se Danuser 1992, s. 44–46.

Tanken om musikkens ekspressive logikk tror jeg er anvendbar også i jazz, folkemusikk og populærmusikk.

Logikken angir strukturen og betingelsene for tonespråket, mens ekspressivitet angir musikkens mening for oss. Min tanke er som følger: Logikk uten ekspressivitet blir en konstruksjon uten resonans i mennesket. Ekspressivitet uten logikk er ikke kunst. Da er man heller hensatt til (tilfeldige) lyder. Og lyder som lyder konstituerer ikke kunstverket. Den musikkalske logikken trer frem i musikkens betydning for oss.<sup>62</sup> Slik kan man beskrive enheten i begrepet ekspressiv logikk.<sup>63</sup> Derfor er ekspressiv logikk en enhet i kunsten som menneskelig uttrykk. Dette vil jeg nå begrunne nærmere ved å gå inn på den hermeneutiske sirkelen mellom komponist, interpret og lytter.

*Komponisten* har del i logikken i det han lager. Logikken er en slags grense som viser seg i musikken. Ekspressiviteten blir logisk fordi komponisten er bundet til musikkens logiske former. Disse formene utgjør muligheter. Å komponere er en begrensingsprosess mellom ekspressivitet og logikk. Den indre relasjonen mellom dem utgjør musikkens innhold. Musikken blir verk. Den blir en manifestasjon av dem begge som enhet. Om verket er vellykket, er et spørsmål om hvordan denne enheten ble vellykket. Komponisten vil si noe, han eller hun har et uttrykk som bevisst eller ubevisst element. Utfordringen for komponisten blir å skape en korrespondanse mellom ekspressiv intensjon og tonespråklig logikk.

Logikk er et passende ord fordi logikken, i henhold til gresk filosofisk tradisjon, er ur-elementet i vår tenkning. I logikken dreier det seg om å forstå hvordan vi tenker. Musikalsk sett betyr logikk læren om tonale relasjoner.<sup>64</sup>

---

62 Tanken om at logikken trer frem i det som blir sagt, har jeg fra Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* (Wittgenstein 2009, s. 28): «Propositions can represent the whole reality, but they cannot represent what they must have in common with reality in order to be able to represent it – the logical form.»

63 Det finnes en bred diskusjon i musikkfilosofien om hvorvidt musikkens mening finnes før den trer frem som klang. Spørsmålet er om den blir til i den estetiske erfaringen eller om erfaringen er et avbilde. Det vil sprengte rammen av denne avhandlingen å gå fordypende inn på denne problematikken her. Jeg henviser til Hindrichs 2014 for en grunnleggende innføring i diskusjonen.

64 Det finnes forskjellige typer logikk i musikken. Tradisjonelt sett forbinder man den først og fremst med harmonisk logikk. Men man kan også snakke om kontrapunktisk, figurativ og motivistisk logikk. Se om dette Hindrichs 2014, s. 198. En helhetelig gjennomgang av logikk i musikk gir Nowak 2015.

Denne tanken er ikke fjern fra det Adorno uttrykket med begrepet «homeostase»<sup>65</sup>. Komponisten prøver å skape en likevekt som blir til i komposisjonsprosessen. Komposisjon er resultatet av et kraftspill. Adornos begrep er det samme som Schönberg er inne på med sin idé om den musikalske tanke. Schönberg definerer den musikalske tanke slik:

I sin videste betydning blir begrepet tanke brukt som synonym for tema, melodi, frase eller motiv. Jeg selv betrakter totaliteten av et stykke som tanken: tanken som dens skaper ville fremstille. Men av mangel på bedre begreper, er jeg tvunget til å definere begrepet slik: enhver tone som blir tilføyet til den første tonen, gjør dens betydning tvilsom. Hvis for eksempel G følger etter en C, kan ikke øret være sikkert om gjennom det C-dur eller F-dur eller e-moll blir uttrykt; og tilføyelsen av andre toner kan klargjøre dette eller ikke. På denne måten oppstår en tilstand av uro og mangel på likevekt, noe som vokser gjennom hele stykket og som blir forsterket gjennom rytmens tilsvarende funksjoner. Metoden for å fremstille likevekt, synes meg å være den egentlige tanken.<sup>66</sup>

Etter å ha lest dette viktige sitatet kan man stille spørsmålet: Er det søkte uttrykket forutgående for hvorfor C følger G? Her kommer vi til spørsmålet om hva komponisten vil uttrykke. Spørsmålet fører oss til det som ligger til grunn for de musikalske slutningene. Kan man si at komponisten har evnen til å la elementene, tonene, klangene, logikken få et sjelsuttrykk? Er komposisjon skapelsesprosessen der den musikalske logikken blir til (meningsfull) tale? Kan man si at i dybden av språket ligger logikken som det implisitte formelementet? Må interpretasjonen nå inn til denne logikken for å bli dypsindig og sann? Kan den ikke nøye seg med å gjengi hva språket sier? Eller kan man si at interpretasjonen må forstå bakgrunnen for forgrunnen? Uavhengig av hvordan man svarer på disse spørsmålene, er det ingen tvil om at tonerelasjonene i seg selv danner en mening som kan fattes ved lytting.

---

65 Adorno 2003 (Bind 7), s. 62.

66 Schönberg 1976, s. 33. «In seiner weitesten Bedeutung wird der Begriff Gedanke als Synonym für Thema, Melodie, Phrase oder Motiv gebraucht. Ich selbst betrachte die Totalität eines Stückes als den Gedanken: den Gedanken, den sein Schöpfer darstellen wollte. Aber aus Mangel an besseren Begriffen bin ich gezwungen, den Begriff Gedanke auf folgende Weise zu definieren: Jeder Ton, der einem Anfangston hinzugefügt wird, macht dessen Bedeutung zweifelhaft. Wenn zum Beispiel G auf C folgt, kann das Ohr nicht sicher sein, ob dadurch C-Dur oder sogar F-Dur oder e-Moll ausgedrückt wird; und die Hinzufügung anderer Töne kann dies Problem klären oder nicht. Auf diese Weise wird ein Zustand der Unruhe, der Unausgewogenheit erzeugt, die fast das ganze Stück hindurch wächst und durch ähnliche Funktionen des Rhythmus weiter verstärkt wird. Die Methode, durch die das Gleichgewicht wiederhergestellt wird, scheint mir der eigentliche Gedanke zu sein.»



Derfor har begrepet om musikkens ekspressive logikk en negativitet i seg. Begrepet fører ut i noe som ikke kan formidles. Det gir mening å snakke om denne uforklarligheten som et musikkens mysterium. Musikkens ekspressive logikk må ikke misforstås dithen at det er her er snakk om en universell, allmenngyldig logikk. Slutningene i den musikalske logikken er, som Gunnar Hindrichs viser<sup>67</sup>, områdeavhengig. Det vil si at det ikke finnes en universell, normativ logikk for tonespråket. Logikken i en Schumann-symfoni er annerledes enn hos Debussy eller i improvisert jazzmusikk. Musikalsk logikk er derfor områdelogikk. I filosofien er logikk å tenke over tenkning: å tenke over slutninger og hva en tanke er. Overført på musikken betyr dette ifølge Hindrichs:

Begrepene til den musikalske logikken snakker om klangene i tilsvar til hva argumenter består av og hvordan de hører sammen. Argumenter er slutninger. De bringer tanker i en deduktiv sammenheng som begrunner en slutning. Den musikalske logikken forstår i analogi til dette den musikalske sammenheng som en musikalsk slutning.<sup>68</sup>

Logikken er derfor avhengig av det aktuelle tilfellets egne premisser:

De musikalske slutningene må være innlysende, og det kan de bare være i en partikulær kontekst der de klinger. Musikalske slutninger likner retoriske argumenter. Den musikalske logikk er ingen musikalsk analyse, men en musikalsk topologi.<sup>69</sup>

For *interpreten* er oppgaven å gripe den ekspressive logikken i musikken. Å gripe den betyr å spille den. Interpreten realiserer den ekspressive logikken. Nå er det slik at verkets ekspressive logikk ikke er entydig. Det fremgår ikke av noteteksten hva verkets ekspressivitet er. Hva strukturen er, hvordan relasjonene er, det kan man analysere. Men hva som ligger i dem, hva de betyr og hvorfor de er som de, det er spørsmål som overskrider analysen. Det er interpretens innlevelsessevne som griper ekspressiviteten i den relasjonelle

---

67 Hindrichs 2014, s. 194.

68 Ibid., s. 194: «Ihre Begriffe (die der musikalischen Logik) benennen Klänge gemäß den Bestandteilen und Zusammenhängen von Argumenten. Argumente aber sind Schlüsse. Sie bringen Gedanken in einen deduktiven Zusammenhang, der eine Schlussfolgerung begründet. Die musikalische Logik begreift analog den musikalischen Zusammenhang als eine musikalische Schlussfolgerung.»

69 Hindrichs 2014, s. 195: «Die von ihnen [die musikalischen Schlussfolgerungen, H.H.] geregelten Klänge müssen einleuchten, und das können sie nur in dem partikularen Kontext, in dem sie erklingen. Musikalische Schlussfolgerungen gleichen so rhetorischen Argumenten. Die musikalische Logik ist keine musikalische Analytik, sondern eine musikalische Topik.»

logikken. Innlevelsen åpner opp for musikkens konstitutive uoversettelighet, det som bare kan sies av musikken selv.

Verket, slik det foreligger som partitur, åpner for muligheter. Slik som det finnes mer og mindre vellykkede verk, slik finnes det mer og mindre vellykkede interpretasjoner. Dog kan verket bli vellykket fremført på forskjellige måter. Denne kjensgjerningen gjør at vi må gå ut fra at verket har en merverdi ovenfor sine interpretasjoner. Verket underkaster seg ikke sine interpretasjoner. Interpreten er en lytter til det verket har å si. Kunstnerisk evne er ikke annet enn å være i stand til å spille musikken, slik at den formidles til lytteren.

*Lytteren* skaper ikke klangen, men forstår gjennom klangen verkets ekspressivitet. Interpretasjonens mål er at lytteren skal bli delaktig i musikken. Å følge musikken betyr å ta del i musikkens ekspressive logikk, ja å la den resonere hos seg selv. Lytteren er med på verkets utvikling og forstår uttrykket. Her finnes det flere dimensjoner: Lyttingen skjer i et vekselspill mellom mikro- og makrostruktur. Verket appellerer til en intellektuell forståelse. Samtidig kan lytteren ta del i verket uten å skjønne noe som helst av mikro- og makrostrukturer. Her kan vi snakke om en intuitiv forståelse. Lytteren kan bli henrevet, det kan man kalle en emosjonell forståelse av musikkens ekspressivitet. Lytterererfaringen av verket kan ikke bare gjengis med ekspressivitet, men impliserer et forhold til musikkens logikk. All forståelse av musikalsk ekspressivitet er ekspressiv logisk.

Lytteerfaringen har med musikkens resonans å gjøre. Her kommer man inn på musikk som estetisk erfaring. Musikken har en resonans i mennesket. Den betyr noe for mennesket. Derfor man kan snakke om musikk som estetisk erfaring. Med begrepet *estetisk erfaring* mener jeg en erfaring mennesket har i møtet med kunsten. Musikk som sanselig lytteopplevelse dannes med hjelp av menneskets kognitive evner til å forstå det man hører. Her spiller fantasien en stor rolle. Musikken vekker fantasiens spill og beriker med det menneskets erkjennelsesevner.

Erfaringer former våre liv. En estetisk erfaring av Beethoven har dermed en betydning i livet. Estetisk erfaring er begynnelse og slutt i dette arbeidet. Erfaringsbegrepet egner seg bedre enn opplevelsesbegrepet. Erfaringen går dypere enn opplevelsen. Den preger livet. Den preger et menneskes individualitet: erfaringer er mine erfaringer. Selvfølgelig kan man dele dem, men til syvende og sist er ingen erfaring helt lik en annen. Derimot kan

opplevelsesbegrepet abstraheres fra menneskets liv. Opplevelsen har en aksidensiell betydning. Den er flyktig og gjelder stort sett her og nå. Vi kan oppleve ting sammen, men denne opplevelsen preger ikke på samme måte som erfaringen. Den kan forandre oss.

Det er som regel interpretasjonen av et verk som er menneskets første møte med musikken. Selvfølgelig kan notene gi en estetisk erfaring, men det er bare for et fåtall av mennesker. Og musikken vil klinge. Den har ikke nådd sin eksistensfylde hvis den bare forblir notepapir. Musikken vil bli spilt. Musikken er ikke komponert for å leses, men for å spilles.

Det er ingen tvil om at musikk uttrykker noe. Den kan være et uttrykk for et inntrykk. Og det musikalske uttrykk kan gjøre inntrykk. Inntrykket av det musikalske uttrykket er en måte å beskrive musikkens opprinnelse i livet. Musikk er et uttrykk for liv. Menneskets inntrykk kan formes til uttrykk i musikken. Slik kan musikkens uttrykk formidle livet.

Sagt med andre ord: Jeg betegner livet og bevegelsen i musikkens som musikkens ekspressive logikk. Jeg velger altså å snakke om en ekspressiv logikk for å fatte det levende i musikken. Å komme på sporet på av denne ekspressive logikken er det erkjennelsesledende spørsmålet i avhandlingen. Dette må ikke misforstås dithen at kun eksemplene fra opptakene av Furtwänglers fremføringer har betydning for den ekspressive logikken. Også den begreplige tilnærmingen til Furtwänglers interpretasjonskunst har med musikkens ekspressive logikk å gjøre. Hos Furtwängler er man som forsker i den lykkelige situasjon at man på bakgrunn av det han skriver om interpretasjon og om musikk generelt kan danne seg begrep om hva han tenker om det å interpretere musikk. Min tese er, som tidligere beskrevet, i denne sammenheng at Furtwänglers interpretasjonskunst kan forstås som det å følge musikkens Logos: Furtwängler lever seg på en genuin måte inn i musikkens meningssammenheng. Denne meningssammenheng ønsker jeg å artikulere som musikkens Logos. I alle kapitlene vil jeg større eller mindre grad søke etter å beskrive hvordan tanken om musikkens Logos kommer til uttrykk i Furtwänglers interpretasjonskunst.

## 1.5 Metode og metaforisk språkstil

Som begrunnet i 1.4 «Musikkens ekspressive Logos som erkjennelsesledende tese» har jeg valgt Logosbegrepet som inngangsbillett til Furtwänglers interpretasjonskunst. Jeg beskriver derfor ikke det klanglige inntrykket som sådan, men setter klangen inn i en hermeneutisk sammenheng. Fremgangsmåten for å kunne gjøre dette, har jeg utviklet i syv skritt, hvor jeg anvender sentrale tanker av Wittgenstein.<sup>70</sup> Metoden er formet på bakgrunn av en refleksjon omkring hvordan man språklig kan beskrive musikalske uttrykk. De følgende metodiske tankene relaterer seg både til helhetsinntrykket av Furtwänglers interpretasjonskunst som er ute etter å beskrive og til de konkrete eksemplene jeg trekker frem fra opptakene.

### 1.5.1 Intensjonalitet

Helhetsinntrykket og lytteeksemplene i avhandlingen er rettet mot noe. Det er viktig å bevisstgjøre denne rettetheten. I intensjonaliteten ligger utgangspunktet for erkjennelse og kunnskapsutvikling. En erkjennelse er alltid en erkjennelse av noe som noe. Den er rettet mot noe. Derfor bruker jeg begrepet intensjonal lytting. Den første og grunnleggende rettetheten er målet om å tilnærme seg Furtwänglers interpretasjonskunst på en filosofisk måte. Å tilnærme seg noe på en filosofisk måte betyr å danne seg begreper om noe. Selvfølgelig finnes det andre tilnæringsmåter. Man kan tilnærme seg en musikalsk interpretasjon gjennom en etnologisk, historisk, sonologisk, musikkteoretisk eller teknisk måte. Eller man kan prøve å tilnærme seg den gjennom egen estetisk aktivitet: dans, spill eller sang. Men en filosofisk måte å tilnærme den seg på betyr altså å søke å forstå den med begreper. Men hvordan kan man forstå et tonespråk med begreper? Hvilken betydning har begreper i en estetisk sammenheng? Jeg tar opp tråden fra 1.3 «Avhandlingens estetiske ståsted» om Kants begrunnelse av den refleksive

---

70 Jeg siterer Wittgenstein stort sett etter engelske oversettelser. Fordi den engelske oversettelsen er så utbredt, egner den seg bedre enn de norske oversettelsene. Selv om Wittgenstein skrev på tysk, tenkte han mye på engelsk. Og allerede i hans samtid startet en engelsk-språklig resepsjon av hans tekster: *Philosophische Untersuchungen* (første del) siterer jeg, etter vanlig praksis, med nummer (*Philosophical Investigations* (forkortelse: PI)). I *Vermischte Bemerkungen* (*Culture and Value*) og *Philosophische Grammatik* (*Philosophical Grammar*) refererer jeg til sidetallet.

dømmekraften før jeg går videre i presentasjonen av avhandlingens metodikk.

En estetisk erfaring av Furtwänglers interpretasjonskunst kan ikke subsumeres under et begrep fordi det allmenne ikke er gitt. Derfor er begrepene vi må bruke om den estetiske erfaring refleksjonsbegreper. De søker det allmenne i det konkrete uten å kunne påvise det. Intensjonen er å vekke forståelse og på den måten danne et grunnlag for kommunikasjon. Begrepene åpner forståelsen og eksemplene gir en sansbar mening til dem. Eksemplene viser at begrepene ikke er innholdsløse, men beror på estetisk, dvs. sansbar erfaring.

Det er særdeles viktig å fremheve at vi her ikke har med forstandens kategorier å gjøre. Vi er heller innenfor det Kant kaller «den refleksive dømmekraften» (die reflexive Urteilskraft). Dette er en evne til menneskelig fornuft, men den bringer ingen erkjennelse fordi den ikke besitter det allmenne. Den søker det allmenne. Men den reflekterende dømmekraft har et apriori-prinsipp, og det er hensiktsmessigheten. Hensiktsbegrepet er, ifølge Kants estetikk, ingen forstandskategori, men har (kun) regulerende verdi.

Estetisk sett er det lyst og ulyst som regulerer den reflekterende dømmekraften. Vi kjenner lyst når fantasien og forstanden blir brakt i harmoni i en gjenstand. Gjennom et «hensiktsmessig spill» av våre erkjennelsesevner får vi lyst til å reflektere. Det er her skjønnhetsbegrepet trer inn på banen. Det skjønnne gleder oss og vi ønsker å bli ved det. Her går Kant et skritt videre: hvis skjønnheten eller det som frembringer lysten (eller la oss si: den estetiske erfaringen) beror på hensiktsmessigheten, er det mulig å danne seg en mening om dette som kan kommuniseres. Det dreier seg da om reflekterende ytringer som kan kommuniseres til tross for at de er subjektive og ikke kan forstås som kategoriale erkjennelsestryinger. Den reflekterende dømmekraften har en kompetanse som ikke kan tilskrives forstanden eller fornuften. Forstanden har ikke kategorier for lyst-følelsen. Og fornuften mangler drivkraften som er nødvendig for viljen (Kants begrep for viljen er i denne sammenheng: «Bekehrungsvermögen»). Dermed har vi i smaksdommen (det vil si i de reflekterende ytringene) med visse kognitive forutsetninger å gjøre, men som likevel er uttrykk for en bestemt følelse, eller i vårt tilfelle: er uttrykk for en estetisk erfaring. Dømmekraften ligger med andre ord mellom forstanden og fornuften. For mitt prosjekt betyr dette det følgende:

Vi kan ikke erkjenne Furtwänglers fremføring av Beethoven, slik vi kan si at x og y er forskjellige typer stoler. Det betyr at det ikke består en direkte representasjon mellom tonespråket og skriftspråket. Men de kan sammenlignes og har blitt sammenlignet i musikkfilosofisk tenkning. I denne sammenheng kommer Wittgenstein inn i betraktningen. Hos Wittgenstein står musikk og språk i et vekselforhold. Det ene uttrykket tjener til å belyse noe ved det andre. Et godt eksempel er følgende notat:

Understanding a sentence is more akin to understanding a piece of music than one might think. Why must these bars be played just so? Why do I want to produce this pattern of variation in loudness and tempo? I would like to say «Because I know what it's all about.» But what is it all about? I should not be able to say. For explanation I can only translate the musical picture into a picture in another medium and let the one picture throw light on the other.<sup>71</sup>

Med andre ord: En forståelse av musikken foregår gjennom bilder. Derfor tar jeg i bruk et metaforisk språk når jeg forsøker å beskrive opptakene med Furtwängler. Å sette ord på tonespråket kan aldri gi en allmenn, helhetlig beskrivelse av tonespråkets innhold. Man kan bare rette bestemte spørsmål til det spilte, og med det rette oppmerksomheten mot noe bestemt i en fremføring. Derfor er enhver beskrivelse av en lytteerfaring perspektivistisk. Den er rettet mot noe bestemt. Interpretasjonene av interpretasjonen er uendelige fordi det ikke består noen fikserbar entydighet i tonespråket.<sup>72</sup> Det finnes ingen begrensninger for hvordan et verk kan bli fremført. Wittgenstein skriver treffende:

Tender expression in music. It isn't to be characterized in terms of degrees of loudness in tempo. Any more than a tender facial expression can be described in terms of the distribution of matter in space. As a matter of fact it can't even be explained by reference to a paradigm, since there are countless ways in which the same piece may be played with genuine expression.<sup>73</sup>

Selv om vi her har med en epistemisk form for negativitet å gjøre, bør man ikke bli stående ved denne negativiteten. Rettetheten åpner innsikt og kan

---

71 Wittgenstein 1974, s. 41.

72 Tanken om uendeligheten ved interpretasjonsmulighetene har jeg fra Nietzsche selv om konteksten her er helt annerledes. Nietzsche snakker om en ny uendelighet som har tatt over etter metafysikkens død: nemlig våre interpretasjoner. Men for Nietzsche er dette ikke bare en befrielse, men en slags forbannelse: vi er nærmest fordømt til å interpretere. Alt beror på interpretasjon. Interpretasjonen blir formet av vår psykosomatiske helhetstilstand. (Mer om dette i Holm: 2013, s. 52–60).

73 Wittgenstein 1980, s. 82.

språkliggjøre aspekter i tonespråket. Til dette har vi begreper, men de er som refleksjonsbegreper perspektivistiske i deres intensjonalitet. Begreper er samlingspunkter for virkeligheten. Der kan man åpne og forstå virkeligheten. I avhandlingen vil jeg ikke bare utvikle hermeneutiske refleksjonsbegreper. Jeg vil la begrepene bli anskueliggjort med hjelp av lytteeksempler fra Furtwänglers interpretasjonskunst.

### 1.5.2 Eksempelens ontologiske status

Når jeg i hvert av disse kapitlene retter oppmerksomheten mot forskjellige aspekter, må beskrivelsen av Furtwänglers interpretasjonskunst, dvs. den språklige beskrivelsen av tonespråket, forstås som eksempler. Det gjelder også der hvor jeg «tenker meg inn i» Furtwänglers interpretasjonskunst (hovedsakelig i kapittel 4 «Interpretasjonskunst som tenkningens væren i musikken» og 5.5 «Furtwänglers Beethoven som idealrealistisk interpretasjon»/5.6 «Skjønnheten i Furtwänglers Beethoven i lys av Schellings kunstfilosofi»). Med eksemplene vil jeg fylle begrepene med tonespråk. Eksempelene er ingen bevis, men viser i form av opptak hva interpretasjonsbegrepene inneholder. Med Lydia Goehr deler jeg oppfatningen om at musikalske eksempler har en ambivalent epistemisk status.<sup>74</sup> Goehrs tese er at eksempler ikke kan anvendes som bevis for et begrep, fordi det alltid vil finnes mot-eksempler. Hun foreslår å komme ut av dette dilemmaet ved å forstå begrepet ut fra dets bruk, og ikke ut fra en bestemt definisjon som baserer seg på bestemte eksempler.<sup>75</sup> Goehr inne på noe sentralt som er sentralt for lytte-eksemplene i denne avhandlingen: Hvis man erstatter en essensialistisk forståelse av begrepene med hvordan de blir brukt, får eksemplene en helt annen betydning. Da kan de tjene til utvidelse av bruken, og ikke som bevis for noe. Selvfølgelig kan man sikkert finne eksempler som står i strid med mine resultater. Men det er nettopp her den musikkfilosofiske debatten begynner. Jeg vil hevde at eksemplene inviterer til diskusjon. Eksempelene er ikke uunnværlige, men de begrunner mine interpretasjonsbegreper på en annen måte enn gjennom skriften. De er appellative i sin fremtreden. Å ville forlange et bevis, ville være ensbetydende med å kreve

---

74 Goehr 2007.

75 Ibid., s. 90: «The major methodological transition is a move away from asking what kind of object a musical work is, to asking what kind of concept the work-concept is.»

noe de ikke kan gi. Det er ingen beklagelig situasjon, men heller et argument for musikkens autonome språk. Tonespråket er et eget språkspill. Det kan forklares verbalt gjennom eksemplarisk henvisning. Et eksempel kan være utilfredsstillende. Men som Wittgenstein viser er det eksemplene som gir innsikt i praksis, språk og handling. Med eksemplene og med utviklingen av begreper vil jeg danne en forståelse<sup>76</sup>, som på sin side kan tjene til diskusjon om nettopp hva som ligger i eksemplene. Dette skjer i dialog med det Furtwängler skriver om sin egen praksis.

### 1.5.3 Umålbar evidens

Jeg er nødt til å begrunne eksemplenes epistemiske status i avhandlingen. Det gjør jeg med Wittgensteins tanke om umålbar evidens. Vi befinner oss alltid innenfor en umålbar evidens i estetiske spørsmål. Wittgensteins tanke om «umålbar evidens» utgjør med andre ord eksemplenes betydning og epistemiske status i avhandlingens forløp. Wittgenstein forklarer mot slutten av *Philosophical Investigations* hva «umålbar evidens» betyr.

I andre del av *Philosophical Investigations* presenterer Wittgenstein en rekke bemerkninger om psykologiens filosofi. Et av hans mål er å vise at det finnes en form for forståelse som ikke er empirisk-vitenskapelig. Det dreier seg om en type forståelse som åpner opp for kunst og en annen måte å se naturen på enn gjennom naturvitenskapens metodekanon. I denne sammenheng ser Wittgenstein for eksempel på Goethes fargelære som en annen måte å betrakte naturen på som ikke er gal. Wittgenstein utvikler ingen allmenn teori om hva vitenskap er, men tar utgangspunkt i en hverdagslig samtale mellom to personer. Når person X prøver å forstå Y, vil ikke X presse Y inn under allmenne begreper, men heller forstå troverdigheten eller korrespondansen mellom ytre uttrykk og verbale ytringer. Forståelse oppnås ikke gjennom metoder, men gjennom lang erfaring mellom mennesker. For eksempel kan foreldre fort se hva et barn mener fordi de kjenner sine barn. Men hvordan kan man si noe om denne formen for kunnskap? Det er i denne sammenheng Wittgenstein danner begrepet «umålbar evidens». Den tyske originalteksten snakker om «unwägbare Evidenz», på engelsk stort sett oversatt med «imponderable evidence». Intensjonen med dette begrepet er ikke å vise at denne formen for evidens er på tynn grunn, men at den har

---

76 Wittgenstein 1980, s. 127.



andre parametere enn vitenskapelig kunnskap. Derfor kan det finnes mennesker som har en helt unik menneskekunnskap.<sup>77</sup> Men fordi vi i dag til dels reduserer kunnskap til vitenskapelig kunnskap har vi vanskeligheter med å forstå at vi kan lære noe av kunst, litteratur og musikk. Wittgenstein skriver:

People nowadays think that scientists exist to instruct them, poets, musicians, etc., to give them pleasure. The idea that these have something to teach them – that does not occur to them.<sup>78</sup>

Wittgenstein prøver i tråd med tanken om at vi kan lære noe av kunstnere å si noe om hvordan vi oppnår kunnskap om det som er gjenstand for umålbar evidens. Tankegangen er følgende:

Wittgenstein spør seg om det finnes en ekspertise når det gjelder følelsesuttrykk. For vi mener jo alle at det er forskjell på menneskers empatiske evner. Noen forstår følelser bedre enn andre. Neste spørsmål blir da om man kan tilegne seg slik kunnskap? Den eneste måten er gjennom erfaring. Man kan ikke ta et kurs i emosjonell kunnskap, og så være ekspert i følelser. Men kan noen være læremester i dette? De kan ikke annet enn å gi gode tips. Gode tips er ideelt sett korrekte bedømmelser.

What one acquires here is not a technique; one learns correct judgments. There are also rules, but they do not form a system, and only experienced people can apply them right. Unlike calculating-rules. What is most difficult here is to put this indefiniteness, correctly and unfalsified, into words...<sup>79</sup>

Evidens for at læremesterens bedømmelse er riktig er umålbar. Vi føler oss sikre på at han ikke lurer oss. Wittgensteins tanke går ikke lengre enn at man blir stående igjen med en slik umålbar evidens. Vi kan skille mellom en genial og en ikke-genial roman, men å si klart hvor forskjellen ligger, er vanskelig. Det er kun tilliten til læremesterens bedømmelse eller egen erfaring som kan bekrefte den umålbare evidensen.<sup>80</sup>

---

77 For Wittgenstein er det mest slående i Dostojevskijs *Brødrene Karamasov*. I samtalen med Drury sa Wittgenstein om figuren Fader Sosima at han var et eksempel på en som hadde en stor menneskeerfaring, slik at han straks kunne se hva dette mennesket hadde på hjertet. (Se Monk 1992, s. 549).

78 Wittgenstein 1980, s. 36.

79 Wittgenstein 1953, s. 227.

80 Slike tanker utvikler Wittgenstein i en livslang søken etter å forstå muligheten for religiøs tale. Hvordan vi snakker om Gud, opptok ham meget. Et av de beste eksemplene på hvilken betydning han gir erfaringen er følgende tanke om hvordan man kan komme til tro på Gud. Etter min oppfatning setter denne tanken den umålbare evidensen inn i et interessant lys: «Life can educate one to a belief in God. And *experiences* too are what bring this about; but

Hvis vi sammenfattende spør hvilke egenskaper kunnskap med umålbar evidens har, kommer man frem til at det dreier seg om partikulær kunnskap og at en persons erfaring er eneste måte å kunne danne seg en mening om det stemmer eller ikke på. For forskning i interpretasjonskunst betyr det at beskrivelsene av lytteeksempler forblir beskrivelser av en enkelt fremføring sett ut fra bestemte perspektiver, og at målestokken for om denne beskrivelsen stemmer kun kan gis gjennom erfaring. Min erfaring danner bakgrunnen for mine begreper. Det er kun en som har lang erfaring med samme forskningsgjenstand som egentlig kan si noe om den. Dette står i kontrast til empirisk-vitenskapelig etterprøvbarehet. Ingen andre kan gå den veien jeg har gått med Furtwängler. Filosofisk forskning er alltid subjektiv som all annen humaniora-forskning. Derfor kan ikke resultatene måles og veies. Det er, sett med Wittgenstein, en styrke og ingen svakhet. Vi har ikke med *facts qua facts* å gjøre, men med hermeneutiske prosesser. Derfor har avhandlingens fremføringseksempler den epistemiske status som svarer til Wittgensteins begrep om umålbar evidens.

Det er grunnen til at jeg velger å ikke ta i bruk dataprogrammer for å måle visse verdier i Furtwänglers interpretasjonskunst. Da anlegger man en empirisk metode som ikke passer til forskningsgjenstanden. Resultatet vil være forvirring og gi faktisiteter som er nokså irrelevante for forståelsen av forskningsgjenstanden. Det er nettopp her noe av Wittgensteins innovative bidrag ligger. Han har brakt oss vitenskapens grenser for øye. Dette skjedde allerede i *Tractatus logico-philosophicus*, hvor han ser på det som den moderne tids overtro å tro på at naturlovene forklarer livet.<sup>81</sup>

Med tanken om umålbar evidens og om en filosofisk forståelse som skiller seg fra de empiriske vitenskapene er det viktig å fremheve at Wittgenstein

---

I don't mean visions and other forms of sense experience which show us the «existence of this being», but , e.g. sufferings of various sorts. These neither show us God in the way a sense impression shows us an object nor do they give rise to *conjectures* about him. Experiences, thoughts – life can force this concept on us. So perhaps it is similar to the concept of object.” (Wittgenstein 1980, s. 86).

81 Den vitenskapskritiske tråden i Wittgensteins liv og tenkning blir utarbeidet meget godt hos Monk 1992.

ikke søker å forklare, men å beskrive.<sup>82</sup> Beskrivelser impliserer en mening som ikke kan gis gjennom en samling eller kumulasjon av informasjon.<sup>83</sup>

#### 1.5.4 Musikk og språk

Wittgenstein sammenligner det å forstå en musikalsk frase med å forstå et ansiktsuttrykk. Jeg kan ikke se i meg selv for å forstå hva forståelse av en musikalsk frase er. Jeg må se på en tredje person. Som Wittgenstein viser i *Philosophical Investigations* lærer vi å forstå gjennom uttrykk hos andre. Når man formulerer setninger som «han opplever temaet på en intensiv måte» prøver man å sette uttrykket i relasjon til en opplevelse. Dermed trekker man inn hele miljøet (Umgebung). Beskrivelsene av inntrykket «Han opplever temaet på en intensiv måte» forklarer jeg da med hjelp av språket.

If a say for instance: her it's as though a conclusion were being drawn, here as though someone were expressing agreement, or as though this were a reply to what came before, – my understanding of it presupposes my familiarity with conclusions, expressions of agreement, replies.<sup>84</sup>

Å sammenligne tonespråket med språket betyr å fatte noe av menings-sammenhengen i musikken. Derfor kommer jeg til å vektlegge musikkens språklige karakter i beskrivelsen av Furtwänglers interpretasjonskunst. Tempoet kan for eksempel være en viktig faktor i forståelsen av musikk. Det er akkurat det samme som skjer i språket:

Sometimes a sentence can be understood only if it is read at the right tempo. My sentences are all supposed to be read slowly.<sup>85</sup>

I *Culture and Value*<sup>86</sup> går Wittgenstein nok en gang inn på hva det betyr å forstå en musikalsk frase. Han kommer ikke med en entydig svar, men forsøker heller å vise at forskjellige uttrykksformer kan si noe om en har forstått musikken eller ikke. Forståelsen av musikk er en livsytring

---

82 Se Wittgenstein 1980, s. 109.

83 Se meget treffende Han 2012, s. 17: «Mehr Information oder eine Kumulation von Information allein stellt noch keine Wahrheit her. Ihr fehlt die Richtung, nämlich der Sinn.» Oversettelse: «Mer informasjon eller en kumulasjon av informasjon fremstiller ikke en sannhet. Det mangler retningen, nemlig meningen.»

84 Wittgenstein 1980, s. 51.

85 Ibid., s. 57.

86 Ibid., s. 69f.

(«Lebensäußerung»)<sup>87</sup> Her bringes det inn et nytt moment: Å forstå musikken betyr å forstå hvordan mennesker reagerer på den. Men å forstå hva musikalsk forståelse er, kan ikke uttrykkes med musikken alene. Her kan det å trenge andre kunstgrener bringe en forståelse av hva musikalsk forståelse er. En metodisk slutning ut fra denne viktige teksten er: Beskrivelsene kan være forskjellige. Noen ganger kan det å åpne en bestemt forestilling være passende. Andre ganger kan det å lage en historie ut av det man hører, bidra til forståelse. I enkelte tilfeller kan kanskje det å trekke inn musikk-analytisk kunnskap av verket bidra til å forstå hva som ligger i Furtwänglers interpretasjonskunst. Eller å fortelle om noe annet. Her finnes det ingen regler. Men er det ikke svært tilfeldig hva jeg velger som beskrivelse av musikken? Jo, det er det. Det eneste kriterium for å kunne si noe om beskrivelsen stemmer, er henvisningen til den umålbare evidensen: Andre med viss forståelse for musikk kan danne seg en mening om min beskrivelse. Uttrykker den noe som man kan høre? Eller hører man helt forskjellig? Diskusjonen om beskrivelsen vil da utvikle seg til å bli en dialog som beveger seg mellom erfaring og kunnskap.

Å forstå tonespråk i form av språklige uttrykksformer (vel å merke som analogi!) er en metode som kan oppdage meningssammenhenger i musikken. Meningssammenhengen har med musikkens logikk å gjøre. Fremtredelsen av tonene forstås i relasjon til hverandre og gir som relasjonell enhet mening. Derfor kan man kalle denne metoden en *hermeneutisk analyse av tonespråkets meningssammenhenger*. Dette er en metode som passer til den klassiske, tonale musikken fordi den beror på tonale meningssammenhenger. Wittgenstein hadde ingen tro på modernismen i musikken, i motsetning til i arkitekturen. Hans intuitive kulturideal strakk seg til Schumanns tid.<sup>88</sup> Scruton viser med et eksempel hvorfor Wittgenstein mente at musikalsk modernisme er gal:

Many of his remarks suggest that he believed musical modernism (at least in its more austere varieties) to involve a mistake about the nature of listening. When I listen to a piece written in the idiom of twelve-tone serialism I may recognize that all the notes of the series have been exhausted except one

---

87 Se epigrafen i avhandlingens forord.

88 «I often wonder whether my cultural ideal is a new one, i.e. contemporary, or whether it derives from Schumann's time. It does at least strike me as continuing that ideal, though not in the way it was actually continued at the time. That is to say, the second half of the Nineteenth Century has been left out. This, I ought to say, has been a purely instinctive development and not the result of reflection.» (Wittgenstein 1980, s. 2c)

– G sharp, say. I then know that G sharp must follow. And someone might be misled into thinking that this is just like the case of someone listening to a piece in the classical style, who hears it settle on a dominant seventh, and therefore is led to expect the tonic. *Musical understanding is in each case a matter of grasping the way in which one musical event compels the next one. And satisfaction comes from perceiving order and discipline in what, from the acoustic perspective, is no more than a sequence of sounds.*<sup>89</sup>

Når jeg snakker om meningssammenhenger i musikken og forstår musikken i analogi til språket, forutsetter jeg den tonale musikkens «områdelogikk»<sup>90</sup> i den europeiske kunstmusikken (slik som hos Wittgenstein), der det å forstå musikken blant annet betyr å forstå hvordan tonene følger på hverandre ut fra den virkning de har i lytteprosessen.

### 1.5.5 Familielikheter i tonespillet

Med mine refleksjonsbegreper tegner jeg opp visse mønstre i Furtwänglers interpretasjonskunst. Følgende tanker fra *Philosophical Investigations* er i denne sammenheng viktige: Vi bruker ord i en kontekst. Et rop kan bety enormt mye forskjellig. Wittgensteins kjente eksempel er at en roper etter en planke.<sup>91</sup> Med dette eksempelet vil Wittgenstein vise at ordene ikke har en mening i seg selv, men ut fra en relasjon til en situasjon og kontekst. Filosofiens oppgave er å beskrive disse kontekstene, ikke for å nå altomfattende kunnskap om språk, men for å vise hvordan språket fungerer. Wittgenstein snakker i denne sammenheng om språkspillenes familielikheter. Wittgensteins forståelse av filosofiens metode er rett og slett å forstå ordenes betydning ut fra bruken av dem. Dette kan man ikke gjøre i form av en teori, men med hjelp av eksempler. Derfor er Wittgensteins tekster stort sett samlinger av eksempler hentet fra de fleste kontekster i livet. «Practice [Praxis] gives the words their sense.»<sup>92</sup> Han leverer ingen språkteori, men analyserer hvordan vi bruker språket i det daglige liv. I denne sammenheng viser han at det er våre handlinger som ligger til grunn

---

89 Scruton 2009, s. 36 (kursiv, H.H.). Kritisk mot Scruton kan man her innvende at det ikke er meningen i dodekafon musikk å identifisere tonene i rekken. Jeg takker Erling E. Gulbrandsen for denne kommentaren.

90 Se 1.4 «Musikkens ekspressive Logos som erkjennelsesledende tese» om begrepet områdelogikk.

91 Wittgenstein 1953, nr. 2ff.

92 Wittgenstein 1980, s. 85.

for vårt språk: «[...] it is our acting, which lies at the bottom of the language game»<sup>93</sup>. Språket står derfor alltid i en livskontekst. Wittgenstein snakker om livsformer: «And to imagine a language means to imagine a form of life.»<sup>94</sup>

Det å beskrive hvordan en praksis fungerer har i alle kunstfag blitt en egen vitenskapelig gren. I musikalsk sammenheng betyr dette å stille spørsmål som følger: hvordan brukes de forskjellige uttrykksmidlene, og hvorfor brukes de slik? Det dreier seg med andre ord om ikke bare beskrive en praksis, men å angi meningen i denne praksisen. Det er først da praksisen blir forstått. «Dirigenten går ned i tempo i takt 28» er et utsagn uten særlig dyp mening. Men å si hvorfor dirigenten går ned i tempo i takt 28 ut fra hva som var og hva som kommer, gir mer mening. Da inngår takt 28 i en helhet. Ved å se på meningssammenhengene og «familielighetene» dannes forståelse for praksisen. Selvfølgelig kan man diskutere forskjellige måter å tolke tempoforandringen på. Vi har forskjellige blikk på en praksis. Wittgenstein tilstreber ingen ny positivitet ut fra beskrivelsene. Derfor er studier av praksiser, ifølge Wittgensteins tankegang, ikke basert på sikring av kunnskap, men av et ønske om en stadig dypere forståelse. Forskjellige praksiser og kontekster krever forskjellige typer beskrivelser og forskjellige typer forsøk på begrunnelser. Her kan man møte innvendingen om det ikke er form for forklaring i det hele tatt å ville angi en begrunnelse? Er det ikke det Wittgenstein vil bort fra? Begrunnelsen er ingen vitenskapelig forklaring, men selv en form for beskrivelse. Det er nettopp denne formen for beskrivelse jeg er ute etter i en filosofisk tilnærming til interpretasjonskunst. Filosofisk tilnærming betyr å beskrive meningen i en praksis. Det finnes ingen eksterne kriterier annet enn diskusjonen om det er en god eller dårlig beskrivelse. Men det at vi er i stand til å danne oss en mening om beskrivelsens kvalitet, viser vi at vi har et forhold til vårt språklige uttrykksmidler som muliggjør evnen til en kritisk omgang. Det er ikke uten grunn at man har sammenlignet Wittgensteins metodikk med Kants begrunnelse av en kritisk filosofi.<sup>95</sup> Denne parallellen gjelder også i estetikken: Når jeg søker å beskrive Furtwänglers tonespråk, beveger jeg meg innenfor det Kant kaller estetiske ideer. Disse ideene er ingen erkjennelser, men et slags spill med erkjennelsesevnene.<sup>96</sup> Vi er ikke innenfor vitenskapens grenser, men heller

---

93 Wittgenstein 1975, s. 204

94 Wittgenstein 1953, nr. 19.

95 Se Hacker 2014, s. 31–77.

96 Se Kant 2009 s. 201–207.

innenfor en estetisk verden som av det lyttende subjekt blir satt i relasjon til virkeligheten som sådan. Kunstverket utløser ideer som ikke erkjenner virkeligheten, men åpner opp for nye perspektiver på den. Det gjenstår å se nærmere på hvordan tonespråket kan beskrives. Det kommer jeg til nå i neste avsnitt.

### 1.5.6 Forgrunn og bakgrunn

Å forstå Furtwänglers interpretasjoner betyr å forstå meningssammenhengen i musikken. En filosofisk undersøkelse av dette betyr å se på tonespråkets klanglige overflate i relasjon til bakgrunnen i interpretasjonen. Bakgrunnen er i klangens forgrunn og danner grunnlaget for forståelsen.

Perhaps what is inexpressible (what I find mysterious and am not able to express) is the background against which whatever I could express has its meaning.<sup>97</sup>

Furtwänglers forgrunn er ingen tilfeldighet, men den bygger på en bestemt bakgrunn. Den har en ontologisk dybde som gjør interpretasjonen til det den er.

Denne bakgrunnen er ikke en samling av visse proposisjoner om musikk, men heller et uttrykk for en verdensanskuelse. I *On certainty* forsøker Wittgenstein å forstå hvordan det er mulig å ha visshet om noe uten å besitte empirisk evidens (empirisk evidens er til syvende og sist i Wittgensteins perspektiv en umulighet). Hans tese er at alle våre setninger, som vi forutsetter som selvsagte uten å kunne bevise deres sannhet, beror på en bestemt verdensanskuelse. Denne verdensanskuelsen har vi ikke tilegnet oss gjennom erfaring, men den er noe som blir gitt oss helt fra barns alder. Vi får en bakgrunn som legger grunnlaget for våre proposisjoner. Det er denne bakgrunnen som gir oss kriteriene for hva vil lar gjelde som riktig og galt. Følgende eksempel belyser dette:

It is quite sure that motor cars don't grow out of earth. We feel that if someone could believe the contrary he could believe everything we say is untrue, and could question everything that we hold to be sure. But how does this one belief hang together with all the rest? We would like to say that someone who could believe that does not accept our whole system of

---

97 Wittgenstein 1980, s. 16.

verification. The system is something that a human being acquires by means of observation and instruction. I intentionally do not say «learns».<sup>98</sup>

Hele vår virkelighetsoppfatning bygges opp under en tro på visse ting som selvsagte.<sup>99</sup> Wittgenstein vender seg mot skeptisismen og viser overbevisende at en radikal skeptisisme ikke er mulig fordi for å kunne betvile at X finnes, må man beherske et språkspill som gjør at vi skjønner hva vi mener med X og tvilen.<sup>100</sup>

Disse tankene av Wittgenstein vil jeg anvende på Furtwängler. Jeg søker å forstå bakgrunnen, eller la oss si, verdensbildet i interpretasjonskunsten. Den er ikke en teori, men grunnlaget for hvorfor Furtwängler interpreterer musikken slik som han gjør. Den blir ikke uttrykt i musikken, men ligger i musikken. Mine hermeneutiske begreper prøver å forstå enheten av klangens forgrunn og verdensbildets bakgrunn. Alle proposisjoner om Furtwänglers interpretasjonskunst må forstås på bakgrunn av dette. Selvfølgelig hjelper Furtwänglers skrifter til nettopp å finne svar på dette. Uten dem hadde oppgaven nærmest vært umulig, i hvert fall fått en langt mer spekulativ karakter.

Med et slikt prosjekt prøver jeg å språkliggjøre noe som på sett og vis ikke kan språkliggjøres. Wittgenstein betegner en slik metodikk som det å løpe mot språkets grenser. I *A lecture on ethics*<sup>101</sup> analyserer Wittgenstein hva vi legger i begrepet det gode. Her forstår han enhver seriøs etikk som forsøk på å løpe mot språkets grenser. Selv om filosofien ikke kan begripe det den snakker om fordi det tilhører det overnaturlige, kan den fortelle om aspekter ved vår virkelighetsoppfatning som kan hjelpe til å forstå hva vi egentlig mener med det gode. Tre eksempler står i sentrum: vår forbauselse over verdens eksistens, vår følelse av en absolutt sikkerhet og skyldfølelsen. Dette er undre som viser hen til noe av det som ligger i det absolutt gode. Her prøver Wittgenstein på det paradoksale å snakke om det som vi ikke kan snakke om. Vi må snakke om det fordi det har med meningen i livet å gjøre. Men det vil alltid bestå en diskrepans mellom det som beskrives og beskrivelsen av det som ligger ved språkets grenser.

---

98 Wittgenstein 1975, s. 279.

99 Ibid., s. 94; s. 476.

100 Se Kenny 2006, kap. 8.

101 Wittgenstein 1968.



### 1.5.7 Å si noe og å vise noe

I Wittgensteins tenkning er distinksjonen mellom det å si noe og det å vise av konstitutiv betydning. Etter min oppfatning er dette en distinksjon som strekker seg gjennom hele Wittgensteins filosofi.<sup>102</sup> Med andre ord er den fortsatt gjeldende etter «bruddet» med *Tractatus logico-philosophicus*. I dette verket ville Wittgenstein, mye lik Kant, trekke opp grensene for hva som kan sies. Det som kan sies er det som er tilfelle. Til syvende og sist er det elementærsetningene som er det som kan sies. Men hva med logikkens setninger? For Wittgenstein er de tautologiske. De sier ikke noe mer enn det som blir sagt, men er i det som blir sagt. Logikken viser seg i det som blir sagt. Derfor er logikken transcendent. Det samme gjelder for etikken. Vi kan ikke si hva som er det gode, men det viser seg i livet. Wittgenstein ville med denne distinksjonen ikke bidra til en positivistisk teori om virkeligheten. I møtet med Wiener-kretsen så han hvor misforstått *Tractatus logico-philosophicus* hadde blitt. Det gav ham impulsen til å begynne med filosofi igjen etter mange års pause.

Distinksjonen mellom det som kan sies og det som viser seg har relevans for min metodiske tilnærming til Furtwängler. Furtwänglers idé om hva musikken uttrykker kommer til uttrykk i den konkrete interpretasjon; selvfølgelig mer eller mindre godt. I interpretasjonen ligger det mer enn bare fremføring. Det ligger en tanke om forholdet mellom musikk, menneske og interpretasjon. Den viser seg i det spilte. Jeg vil i denne avhandlingen prøve å beskrive denne tanken. Den danner bakgrunnen, og den viser seg i fremføringene. Dermed går sirkelen tilbake til Schlegel: Musikken og filosofien utvikler sine temaer på en nær beslektet måte. En hermeneutikk av Furtwänglers interpretasjonskunst må prøve å tegne opp tanke i det spilte. Den vil til alt det som viser seg i musikkens klang. Derfor vil hermeneutikken i avhandlingen prøve å gjøre noe av det som kan anes om til en tilegnelse av interpretasjonskunstens mysterium. Dette forsøket er ingen ren spekulasjon, men begrepene er utviklet i en dialog mellom Furtwänglers egne begreper om musikk og min forståelse av hans interpretasjonskunst. Mine begreper bygger selvfølgelig på den estetiske erfaringen jeg har av Furtwängler. Jeg vil forstå det man kan anse for å være det ontologiske fundamentet i Furtwänglers interpretasjonskunst. Det viser seg i det som blir spilt. Hans interpretasjoner har en bestemt tanke som hviler på en filosofi.

---

102 Se Kenny 2006 for en dypgripende begrunnelse av denne tesen.

Den utgjør bakgrunnen for det som blir spilt. Avhandlingen vil vise enheten i det som blir sagt og det som ligger usagt til grunn i det som blir sagt.

Avhandlingens fremgangsmåte muliggjør en beskrivelse av interpretasjonen som konsentrerer seg om musikkens indre logikk, eller det jeg kaller musikken ekspressive logikk. I mitt tilfelle korresponderer det godt med Furtwänglers tenkning om musikkens mening. Min metode er derfor ikke en systemfremmed teoridannelse som jeg presser på forskningsgjenstanden.

## 1.6 Musikkens værenssammenheng

I dette siste underkapittelet i innledningen vil jeg presentere avhandlingens ramme i en musikkfaglig og kunstfilosofisk kontekst. Først drøfter jeg kritisk Cooks tese om musikkens performativitet, og deretter presenterer jeg den kunstfilosofiske rammen for avhandlingen. Her trekker jeg Heideggers kunstfilosofi inn i en musikkfaglig kontekst.

### 1.6.1 Verk og performance: en kritisk vurdering

Det finnes en lang diskusjon om hvorvidt interpretasjonsforskning er mulig og ønskelig.<sup>103</sup> Opptaksteknikken muliggjør at vi kan vinne innsikt i resepsjonshistorien til verket, men muliggjør også det å kunne reflektere over vår egne lytteegenskaper. Som lyttere står vi også i en langt på vei ubevisst tradisjon som gjennom opptak kan bevisstgjøres. Selvfølgelig er opptakene begrenset til en bestemt tid, men det utelukker ikke at vi kan trekke slutninger fra det 20. århundrets interpretasjoner til det 19. århundrets tradisjoner.

En innvending mot interpretasjonsforskning er at man vanskelig kan skille mellom det kontingente og det ønskede i et lydopptak, samtidig som lydbildet i sin helhet er preget av opptaksteknikken og de betingelser den medfører. Man kan for eksempel stille spørsmål ved om de voldsomme paukene i 1943-opptaket av Beethovens 9. symfoni er ønsket av Furtwängler eller om det er et resultat av kontingente faktorer. Selvfølgelig kan det dukke opp en kilde som gir klarhet i saken, men inntil det skjer kan man aldri si noe med sikkerhet om dette. Dog kan et lydopptak gi et helhetsbilde av hvordan

---

103 Se bl.a. Hinrichsen 2000/2011; Cook 2013.

verket blir fremført, noe som gjør det lettere å omgå detaljer som er mer eller mindre kontingente.

Ved å trekke inn lydopptak i musikkforskningen blir vi bedre i stand til å skjønne den hermeneutiske sirkelen mellom komposisjonsanalyse, musikkteori, interpretasjonshistorie, musikk som klangfenomen og musikk som estetisk erfaring. Hvordan musikkteoretikeren for eksempel hører partituret i sitt indre, er formet av samtidens oppføringspraksis. Dermed har man lært at for å forstå et musikalsk verk må verkets interpretasjonshistorie trekkes inn i analysen. Hinrichsen skriver meget treffende om «de metodiske forutsetningene for musikkvitenskapen»:

Det er aldri «verket selv», som en vitenskapelig analyse av noteteksten fører til, men alltid dets kategoriale representasjon i sirkelen av notert tekst og klingende realisering, og dermed av praktisk og teoretisk interpretasjon.<sup>104</sup>

I denne sammenheng må alle mulige metoder og perspektiver tre inn i et fruktbart vekselspill. Når dette er sagt, er det viktig at man ikke tar avskjed med den musikkteoretiske analysen, slik det nærmest ble i programretningen *New Musicology*.<sup>105</sup> «Music as performance» (Cook) bør ikke være «a new turn», men heller bli sett på som en ny metode for å vinne dypere innsikt i musikken. I en artikkel fra 2013 sammenfatter Cook hva han legger i slagordet «music as performance». Han forstår det som en disiplin mellom kunst og vitenskap. Den er vitenskapelig forskning over en kunstnerisk praksis. Med den vil han begrunne en ny form for musikkvitenskap der de kulturelle implikasjoner av den musikalske praksis, forstått som performance-kunst, blir utarbeidet. Han forsker med andre ord over «music as performance» som et kulturelt fenomen.

Cooks metodikk er empirisk. Gjennom en kvantifisering av opptak vil han ved å føre statistikk over interpretasjonsstørrelser trekke slutninger om kulturen de er oppstått i.<sup>106</sup> Uten tvil bringer Cooks forskning ny kunnskap, men dette er kunnskap som ikke nødvendigvis har noe med musikk å gjøre. I Cooks perspektiv vil en slik innvending bli avkrefret med det

---

104 Hinrichsen 2000, s. 89: «...die methodischen Voraussetzungen der *Musikwissenschaft*: Es ist nie «das Werk selbst», zu dem eine wissenschaftliche Analyse des Notentextes vorstößt, sondern immer dessen kategoriale Repräsentation im Zirkel von notiertem Text und klingender Realisierung und damit von praktischer und theoretischer Interpretation.»

105 Kerman 1985/1980.

106 Cook (Cook 2014, s. 16f) eksemplifiserer dette med forskning over polsk interpretasjon av Chopin i Polen.

konstruktivistiske argumentet om at det ikke finnes noe musikk uavhengig av musikerens performative aktivitet. Et slikt argument er overbevisende hvis man opphever partituret som en slags normativ instans. Cook mener at det ikke finnes noen vei fra partituret til klangen uten en performativ klangliggjøring. Derfor er ethvert utsagn om partituret betinget av hvordan man har hørt verket.<sup>107</sup> Det finnes ingen Beethoven i partituret. Det eksisterer, kort sagt, i Cooks øyne ingen mening i partituret uten en forestilling om hvordan det skal spilles.

Det er en bestemt musikkteoretisk oppfatning Cook vil ta avskjed med: Han mener musikkteorien har gjort at utøveren har blitt til en slags tjener for komponistens intensjon, vilje eller tanke i verket. Motstanderen er Werktreue-tankegangen, og egentlig enhver form for tro på at partituret har en mening musikerer må finne for å kunne spille verket godt. «Seeing musical performance this way turns it into a matter of getting things right rather than creative practice.»<sup>108</sup>

The basic principle of performance studies is that meaning is generated in the act of performance. To think of music as performance is therefore to focus on how meaning is created in real time – in the act of performing it, and equally in the act of hearing it, whether live or on a recording.<sup>109</sup>

Disse setningene korresponderer til en viss grad med hva jeg har tenkt å gjøre. Å snakke om meningen i interpretasjonsakten er en sentral tanke for enhver beskrivelse av Furtwänglers opptak. Problemet med Cooks tese er at den blir postulert på grunnlag av en motsetning mellom komponist og musiker. Det er som om han vil ta avskjed med komponisten som det første gitte i musikken, og heller la musikerens performative aktivitet være det første. Slående blir den motsetningen når han avslutter sin artikkel med følgende påstand:

Yet a case might be made that, contrary to the composer-based historiographies (or hagiographies) that still dominate both within and beyond the

---

107 Han viser dette i anslutning til Peter Johnsen (2007) som undersøkte hvordan engelske musikkvitere snakket om Beethoven på 30-tallet var dypt preget av Busch-kvartettens interpretasjoner. Cook refererer til Johnson, Peter (2007): *'The influence of recordings on critical readings of musical works'*, paper presented at the CHARM/RMA Musicology and Recordings Conference (Egham, Surrey, 13–15 September 2007). Såvidt meg bekjent er manuskriptet ikke publisert.

108 Cook 2014, s. 2.

109 Ibid., s. 6.

academy, it is performers who function as the primary motors of musical culture. Composers, after all, *just* write the notes.<sup>110</sup>

En slik tankegang er lite overbevisende (til tross for at jeg deler hans forståelse av hva performance-forskning i musikk er). Denne forskningen har derfor begrensinger. Disse vil jeg ta opp i korte trekk:

- (i) Musikerens forhold til partituret er preget av subjektivitet og objektivitet.<sup>111</sup> I motsetning til musikalsk utøving som performance må en musiker søke den interpretasjon som transcenderer seg selv som interpretasjon.<sup>112</sup> Musikeren, i klassisk kunstmusikk, vil alltid ha en implisitt henvisningsfunksjon til verket.
- (ii) Man kan fortolke Cook kultur-kritisk som et speil av samtiden: Føler musikeren seg i dagens samfunn urettferdig behandlet? I dagens samfunn der det å konstruere sin egen identitet og paradigmet om enkeltindividet som livskunstner er pregende tanker, kan tanken om at interpretasjonen er underlagt komponisten og partituret virke undertrykkende. Jeg kan ikke unnvære å lese Cooks forsøk som et (delvis) opportunistisk forsøk på å tilsvare sin tid i musikkvitenskapen. Cooks tese bør leses ideologikritisk. Fischer-Dieskau kritiserer operaregisører for å gått bevisst vekk fra operaen, for heller å virkeliggjøre sine egne mål.<sup>113</sup> Man kan undre seg over om ikke noe av det samme skjer der musikerens performance er alt, og hvor komponisten forsvinner fra horisonten.
- (iii) Cook mister rettferdighet overfor komponisten. Komponister er ikke noteleverandører for musikalske praktikere. Etter min mening mister Cook den hermeneutiske sirkelen mellom komponist, interpret og lytter.
- (iv) Cooks performance-forskning er ikke i første linje et bidrag til erkjennelse av musikken, men heller et bidrag til å forstå musikkens kulturelle kontekst. Kontekstforskningen har sin berettigelse, men også sin begrensning.

---

110 Ibid., 23 [Kursiv, H.H.).

111 Det gjelder selvfølgelig ikke bare i musikkens tilfelle, men også i enhver tilegnelse av tekster.

112 Se Adorno 2003 (Bd. 16), s. 251–256.

113 Han snakker om dette i filmen: <http://www.medici.tv/#!/dietrich-fischer-dieskau-last-words> (10.3.2016).

- (v) Cook mister med sine kvantitative data noe av det levende ved interpretasjonskunsten. Kvantifiserbare fakta kan aldri gi en forståelse av livet i musikken. De når ikke musikken som livsytring. Med min ekspressive logikk prøver jeg derimot å være med på sporet av musikkens tilblivelse til tross for at opptaks kvaliteten er lav. I Furtwänglers tilfelle mener jeg at opptakene kan fortelle oss noe om livet i og bak selve interpretasjonen. Med hjelp av filosofi kan man tenke seg inn i helheten av erfaringen man får ved å lytte til disse opptakene.

Hvis performance studies er en berikelse mer enn en ny begrunnelse av musikkvitenskapelig tenkning er de viktige. Cook sier at han med sine performance studies ikke vil erstatte den gamle måten, men de facto er hans polemikk så ensrettet og hans kritikk så slående at man vanskelig kan unngå å få følelsen av at han vil ta fullstendig avskjed med det man kalle «komponist-paradigmet».

Etter min mening er Furtwängler eksemplet på at Cooks distinksjon, eller nærmere sagt dualistiske syn på musikken, er en vitenskapelig konstruksjon. Det går ikke an å skille teori og praksis i interpretasjonskunsten, slik Cook de facto gjør. Han lager et positivum ut av performance for å begrunne nye teorier om musikkens ontologiske status. Det består ikke noe motsetning til det Cook ser på som tradisjonell musikkvitenskap og hans «performative turn». Vi kan heller snakke om et indre vekselspill. Uten tvil har Cook mange verdifulle tanker. Hvis vi integrerer dem inn i dette vekselspillet kan man beholde deres berettigelse uten å ta over Cooks ramme. Man må med andre ord forstå Cook ut fra en metafortelling om det indre vekselspillet mellom verk, interpretasjon og lytter. Det er berettiget å se på musikkens kontekst, men etter min mening bør begrunnelsen være bedre filosofisk fundert. En slik filosofisk fundering av musikkens værensimplikasjoner ønsker jeg å utvikle ved å trekke inn Heideggers kunstfilosofi.

### 1.6.2 Heideggers kunstfilosofi og musikkens værenssammenheng

- (1) Heideggers relativt korte, men innholdsmessig dypsindige skrift om *Kunstverkets opprinnelse*<sup>114</sup> utgjør en av de grundigste kunstfilosofiske

---

114 Jeg parafraserer ikke, men har prøvd å rekonstruere hva jeg ser på som betydningsfullt ut i fra det erkjennelsesledende spørsmål om Heideggers betydning for forskning over

tekstene i det 20. århundrets filosofihistorie.<sup>115</sup> Han ser ikke på kunsten som en del av en rent menneskelig virkelighet, men ønsker heller å vise hvordan verden som helhet trer frem for oss gjennom kunstverket. Kunsten blir en del av hvordan sannheten åpenbarer seg for mennesket. Hos Heidegger er sannheten noe som åpner opp væren. Mennesket kommer ikke til sannheten gjennom arbeid, men sannheten blir gitt mennesket. Derfor har sannheten en dimensjon av at den er en slags «hendelse».<sup>116</sup> Man opplever sannheten fordi sannhetens åpning befri mennesket. Mennesket søker sannheten. At det går opp for en at det og det forholder seg slik eller er slik, er en dagligdags beskrivelse av det Heidegger mener med sannhetshendelsen. Her har man følelsen av at det blir gitt en noe i en bestemt situasjon. Med Heideggers egne ord:

Kunstens vesen skal dermed være som følger: det værendes sannhet i-verk-settelse av seg selv. [...] Kunstverket åpner på sin egen måte det værendes væren. Denne åpningen, dvs. avdekkingen, dvs. det værendes sannhet, skjer i verket. Kunsten er sannhetens i-verk-settelse av seg selv.<sup>117</sup>

Heidegger bruker det teologiske grunnbegrepet «åpenbaring» kanskje nettopp for å understreke hvilken enorm betydning kunsten har.<sup>118</sup> Kunst er, ifølge Heidegger, mer enn estetikk og gjenstand for menneskelig velbehag. Man kan sammenfatte hans tese slik: Kunsten skaper ut fra den formløse materies avgrunn. Ingenting lodder dypere enn den. Den har sitt opphav i væren selv. Væren manifesterer seg i kunsten og blir gjenstand for menneskelig erkjennelse. Kunst stifter fellesskap og former menneskelig identitet. Dens betydning er total og ikke partiell. Verket blir satt i sentrum. Det er ikke kunstneren eller publikum som spiller den konstitutive rollen, men verket som kunstnerisk objekt. Heidegger interesserer seg kort og

---

interpretasjonskunsten. Jeg utvikler mine tanker i 9 ledd.

- 115 En utlegning av teksten kan man finne hos von Herrmann 1994. Han utlegger den i kontekst av Heideggers filosofi med spesiell konsentrasjon på «Ereignis»-begrepet.
- 116 Jeg oversetter her Heideggers «Ereignis»-begrep med hendelse, riktignok i bevissthet om at begrepet "Ereignis" omfatter mer enn det norske ordet hendelse og har delvis også andre betydninger hos Heidegger (se Vetter 2014).
- 117 Heidegger 2000, s. 35/40. På tysk, Heidegger 2014, s. 21/25: «So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit des Seienden. [...] Das Kunstwerk eröffnet auf seine Weise das Sein des Seienden. Im Werk geschieht diese Eröffnung, d.h. das Entbergen, d.h. die Wahrheit des Seienden. Im Kunstwerk hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt. Die Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit.»
- 118 I en artikkel har jeg satt et kritisk søkelys på Heideggers bruk av teologiske begreper (se Holm 2013b).

godt for kunstverkets objektivitet som resultat av hvordan kaoset får form, hvordan sannheten fremtrer som kunstnerisk verk. Åpenbaringsbegrepet egner seg godt for å si det som etter Heideggers oppfatning bør sies.

(2) Heidegger henter sine eksempler fra billedkunsten (Van Gogh) og fra poesien. I denne artikkelen, og i alle andre kunstfilosofiske tekster av Heidegger, går han (med få unntak) ikke inn på musikken.<sup>119</sup> Men likevel omfatter hans kunstfilosofi etter min mening musikken. Hvis vi anvender Heideggers begreper på musikalsk fremføringsanalyse, kan man nemlig komme frem til følgende tankegang: Det musikalske verket må bli spilt for å kunne åpenbare seg selv. Vi står her overfor en dobbel formgivningsprosess. Komposisjonens form må gjennom utøverens formgivning. Musikk kan derfor ikke åpenbare seg som en konstant faktor, men den åpenbarer seg der og da når den blir spilt. Slik som væren trer frem og trekker seg tilbake, slik er det også med det musikalske verket: Det åpenbares i fremførelsen og skjuler seg i bakgrunnen igjen. Verket er ikke borte når det ikke blir spilt. Det lever videre i utøver og publikum, og i partituret som potensial for fremføring. Men det trer ikke frem i sitt eget vesen lenger, slik som når det blir spilt.

(3) Idet verket blir spilt danner det en dobbel resepsjonsprosess: For det første får verket gjennom de ganger det blir spilt en egen resepsjonshistorie. Verket blir alltid påvirket av dem som spiller det. Det dannes en kollektiv underbevissthet for utøvere og publikum. Når jeg har hørt hvordan A spilte verket X, har jeg det i bakhodet når jeg hører C spille det samme verket. Denne resepsjonshistorien er det lettest å følge i et fremføringshistorisk perspektiv. For det andre virker verket i utøverens og publikums liv. Ikke bare musikalsk, men også på helt andre plan. Kanskje fremføringen av verket X, spilt av C, førte til at tilhører D fikk et uttrykk for sine egne følelser, eller at tilhøreren fikk en moralsk impuls til å gjøre noe godt fordi verkets skjønnhet nådde hjertet på en slik måte at tilhøreren kom på gode tanker. Eksemplene er uendelige. Viktig er det å merke seg at livsbetydningen av det musikalske verk er med på å forme menneskers liv og historie. Selvfølgelig dreier deg seg her om verk-eksterne følger, dog viser de tydelig at verket står i en *virkelighetssammenheng som transcenderer verket som kunstverk*. Men nettopp gjennom denne transcenderingen kommer man nærmere verkets

---

119 Denne informasjonen med kildehenvisninger har jeg fra Pöltner 2003.



vesen: Det åpenbarer væren for oss. Derfor trer verket inn i en livskontekst som overgår verket som verk.

En utøver bør etter min mening være klar over denne sammenhengen, samtidig som interpretasjonskunsten kan sette søkelyset på den enkelte fremføring som bærer av noe mer enn bare en fremføring av et bestemt verk. Fremføringen er en konstitutiv del av verkets betydning i totaliteten av det som er. Hvordan utøveren vektlegger visse ting i verket, ja hvordan helheten av musikalske virkemidler blir satt inn, født ut fra en helhetsforståelse av verkets indre struktur, er sentrale spørsmål i interpretasjonskunsten. Forskning over interpretasjonskunst kan dermed bevisstgjøre mye av det ubevisste ved en verk-interpretasjon og på den måten bidra til å forstå verkets værenssammenheng bedre. Hvis man ser bort fra denne dimensjonen av kunstverket, tenker man, sett i lys av Heideggers kunstfilosofi, for lavt om kunsten, eller bedre sagt, viser man at man ikke vet om kunstens betydning for mennesket. For utøveren kan innsikt i verkets livssammenheng føre til en ansvarsfølelse. Man er som utøver ansvarlig for at verket blir interpretert så bra som mulig. Interpretasjonskunsten kan aldri oppheve verkets normativitet ved stadig å bekjenne seg til mangfoldet i interpretasjonsmulighetene. En følge er at enhver utøver må søke den riktige interpretasjon som ideal. Ansvar for verket impliserer også ansvar overfor verkets eksterne virkning hos publikum. Med andre ord står utøveren i et musikalsk rom, skapt gjennom sin egen fremføring av verket.

(4) Heideggers betoning av «verkets rene i-seg-ståen»<sup>120</sup> og dets normativitet overfor all interpretasjon kan for noen kanskje se ut som at Heideggers kunstfilosofi fører til en nybegrunnelse av en verk-orientert musikkteori, der analysen av de enkelte verk står i sentrum. I forskningslitteraturen over interpretasjonskunst som en del av nyere musikkforskning kan man titt og ofte lese at interpretasjonskunsten vil vekk fra nettopp en verk-orientert musikkteori. Interpretasjonskunst blir med andre ord forstått ut fra en negasjon av verkanalysen. Her åpner man et metodisk gap mellom nyere og eldre musikkforskning. Med Heideggers verkbegrep kan man se at dette gapet ikke nødvendigvis må være et gap. Musikkteoretisk analyse og interpretasjonskunst har samme grunn. Forskningen over interpretasjonskunst gjør klokt i å bevare verkets normativitet og ikke oppheve det til fordel for noe annet. Det utelukker ikke andre spørsmålsstillinger, men

---

120 Heidegger 2000, s. 40.

allikevel opphever interpretasjonskunsten seg selv hvis den relativiserer verkets betydning. Selvfølgelig kan man se fremføringen ut fra et rent klanglig perspektiv, men det er en spørsmålsstilling som heller kan forstås som en egen forskningsgjenstand innenfor musikalsk grunnlagstenkning. Interpretasjonskunst har sin grunn i verket slik det eksisterer i relasjonen mellom komponist, interpret og lytter. Det er gjennom en kritisk dialog mellom fremføring og verk man kan komme frem til en reflektert bedømmelse av kvaliteten ved en fremføring. Det er verket som blir spilt. Den utøvende musikeren bringer verkets væren ut i verden, slik at verket kan åpenbare sin sannhet. Først gjennom denne filosofiske rammen gir det mening, hvis vi skal følge Heidegger, å undersøke klangen i fremføringen. Dog kan man ikke isolere klangen fra helhetssammenhengen.

(5) Med Heidegger kan vi altså knytte verket, interpretasjonen og lytteopplevelsen til væren. Dette er ikke ensbetydende med å erstatte musikkanalysen med konteksten musikken befinner seg i. Selv om Heideggers kunstfilosofi impliserer en kontekstuell forståelse av kunst, gjør den ikke kunsten om til en funksjon i konteksten. Denne tanken har kulturkritisk potensial: Musikken blir i dag til dels funksjonalisert: Musikken blir som middel utbyttbar. Musikkverkernes individualitet forsvinner. En slik funksjonalisering er i tråd med enkelte retninger innenfor vitenskapsteoretisk tenkning helt fra Descartes' paradigmeskifte, hvor organismebegrepet blir erstattet med maskinen for å forklare livet. Her blir enhver del utbyttbar. En slik funksjonell tenkning har gitt den moderne tid enorme fremskritt, men den kan ikke uten videre blir brukt i humanistiske fag. Å funksjonalisere musikken er en fare som ligger latent i enhver forskning, der musikkens kontekst blir satt i sentrum for forskningen. I mye musikkforskning i de siste ti-årene har man nærmest gått opp i alt rundt musikken. Musikken blir i verste tilfelle glemt. Det kommer til en slags musikalsk «værensglemsel» (*Seinsvergessenheit*).<sup>121</sup> Slik filosofihistorien, ifølge Heidegger, i sin refleksjon over væren ble stående ved det værende, slik har musikkforskningen blitt stående igjen med alle mulige kontekster. Men musikken synes å ha forsvunnet (jeg setter det bevisst litt på spissen). Heidegger kan derfor minne om musikkens egenværen og bevare tanken om musikkens innramming i en værensfilosofi. Gadamer's *Sannhet og metode* har begrunnet impulsen fra Heidegger på en god måte. Å filosofere over kunst er, ifølge Gadamer, noe

---

121 Om dette har jeg skrevet i korte trekk i Holm 2014.

helt annet enn å undersøke objekter med en empirisk-naturvitenskapelig metodekanon.

(6) La meg fordype tankene jeg var inne på i forrige avsnitt litt nærmere. Fordi kunsten åpenbarer sannhet, åpner den et rom for forståelse; dvs. fordi den manifesterer væren for mennesket kan ikke forskningen i det hele tatt tenke noe om kontekst uten verket. Konteksten skapes av verket. En følge av dette er at konteksten er en immanent del av verket. Selvfølgelig snakker vi her om et idealtilfelle. Ofte blir musikken brukt til forskjellige formål, men slikt er ikke Heidegger interessert å ta opp. For ham dreier det seg å komme inn i kunstens vesen, for så å finne ut hva kunsten kan si i en værenskontekst. Men nå er det slik at konteksten ikke kan fastlegges, den kan ikke bestemmes av mennesket. Kunstverket kan skape et uendelig hav av værensmuligheter. Værensmuligheter eller værenskontekster kan vi oversette med hermeneutiske rom. Musikken skaper mening og dermed gir den en kontekst til verket. Musikken kan skape assosiasjoner som ikke fantes før. Det kan hjelpe mennesket til å leve sitt liv på en annen, i beste tilfelle: på en bedre måte. Musikken kan bidra til erindring. Musikken kan åpne forståelsen for et annet menneske, en forståelse som kanskje var glemt. Dette er ting som springer ut av verket selv. Idet komponisten har arbeidet med tone-materialet og gitt det en bestemt form, har han sagt noe om virkeligheten. Man ser tydelig at musikkens mening ikke bare konstrueres av lytteren, men gis til den som tar imot den.

(7) Hva er forutsetningene for at en utøver skal lykkes i å «spille» verkets budskap? Her kreves en enorm innlevelsesevne og fantasi. Det er ikke uten grunn at Heidegger i sin Kant-interpretasjon betonte så sterkt fantasiens rolle i menneskets erkjennelsesevner.<sup>122</sup> Dette kan vi overføre til kunstfilosofien. Musikeren må trenge inn i verket. Helheten i verket må tre frem for en. Slikt er umulig uten fantasi. Når Heidegger legger så stor vekt på verket som verk, så er det nettopp for å si at verket er en totalitet. Når helheten i verket kommer til uttrykk i fremføringen, kan meningen fattes. Dette er bare et eksempel. Kunstfilosofien er ikke i stand til å rekonstruere alt det som foregår i kunstnerens sinn for at verket skal bli fremført på en god måte. Men den kan utarbeide forholdet fremføringen bør ha til verket. Helheten er ikke bare noe som gjelder for den utøvende musikeren. Den trekker også i høyeste grad inn lytteren. Gadammers gode formulering, som ikke bare er

---

<sup>122</sup> Heidegger 2010.

myntet på musikk, men på kunsterfaringen som sådan, sammenfatter det slik:

Kunstverket synes å ha som sin bestemmelse å bli til en estetisk opplevelse, det vil si at den opplevende gjennom kunstverkets makt plutselig blir revet ut av sine livssammenhenger, samtidig som han blir ført tilbake til eksistensen som helhet. Kunstopplevelsen har en betydningsfylde som ikke bare tilhører dette bestemte innholdet eller denne bestemte gjenstanden, men som snarere representerer livets meningsfulle helhet. En estetisk opplevelse rommer alltid erfaringen av en uendelig helhet. Den estetiske opplevelsen har en uendelig betydning nettopp fordi den ikke forenes med andre opplevelser til en åpen og enhetlig erfaringsprosess, men derimot representerer helheten på en umiddelbar måte.<sup>123</sup>

For Heidegger blir kunstopplevelsen ikke stående ved opplevelsen som opplevelse. Den må bli en erfaring hvis den skal ha noe verdi. Erfaring gjør noe med oss. Opplevelsen griper ikke slik inn i vår eksistens som våre erfaringer gjør. Gadamer er inne på noe helt riktig: Kunstopplevelsen blir ikke en del av våre andre opplevelser og erfaringer. Erfaringen åpner derimot helheten for oss. Den fremstiller sannheten for oss, sier Heidegger.<sup>124</sup>

(8) Heideggers bidrag til interpretasjonskunsten ligger, som vi har sett, i hans filosofiske forankring av verkbegrepet i en værensfilosofisk kontekst. Dermed kommer mange berettigede forskningsperspektiver til sin gode rett: Den musikalske analysen av verket er en forutsetning for å kunne fremføre verket. Når det er sagt, gjelder dette uavhengig av om denne analytiske evnen hos den enkelte musikeren er intuitiv eller mer reflekterende. Forskningsperspektivet «musikk i kontekst» kommer også til sin rett fordi verket ikke blir begrunnet ut fra rene autonomiestetiske kriterier, men sett i en større sammenheng. Heideggers innovative bidrag ligger i at han ikke har konstruert en dikotomi ut av musikkanalysen og «musikk i kontekst»-perspektivet. Begge er de innlemmet inn i en hermeneutisk fortolknings-tradisjon. Utøveren former sitt bilde av verket på bakgrunn av sitt historiske ståsted. Dermed trer utøveren inn i en historisk sammenheng med verket. Samtidig preger tidligere fremføringer egen fremføring. Dermed er det etter

---

123 Gadamer 2012, s. 98f.

124 I Nietzsche-forelesningene ser Heidegger på opplevelsen som kunstens død. Øverenget/Mathisen (innledning i Heidegger 2000, s. 141) sammenfatter dette godt: «Når kunsten frarøves sin nødvendighet som fremstilling av det værendes sannhet, er subjektiviteten dens eneste tilflukt. Kunsten blir hva kunstneren bedriver, og hva det enkelte menneske opplever som kunst.» Det er i denne sammenheng Heidegger stiller spørsmålet om opplevelsen bringer kunstens langsomme død.

min mening klart at hermeneutisk analyse må utgjøre en betydelig del av interpretasjonskunsten som forskningsgjenstand.

I hermeneutikken ligger, som Gadamer viser i *Sannhet og metode*, en bevissthet om historisiteten ved enhver fortolkning. En musikalsk hermeneutikk må derfor analysere det historiske element i fremføringen.

(9) Hva betyr Heideggers verkbegrep for den utøvende musikeren? Man kan si at en utøvers dyd bør være saklighet. Vel vitende om at dette er et begrep med mange historiske betydninger, egner det seg godt som karakterisering av musikerens holdning til sin interpretasjon. Saklighet stifter til dialog og skaper et rom for kritikk. For utøveren har sakligheten med tillit å gjøre: tillit til verkets innhold, til at verket gir noe selv. Utøveren må ikke bare fortolke det som en aktivitet, men kan stole på at verket selv vil tale til en. Det forutsetter selvfølgelig mottagelighet og åpenhet fra utøverens side. Utøveren vil ikke beherske verket i den mening at han vil tvinge verket under egne ideer.<sup>125</sup> Utøveren er ikke redd for å miste seg selv når han fremfører. Han kommer heller til seg selv i det verket får klinge som det skal. Følelsen av hvordan det skal klinge er en idealforestilling som dannes i utøverens dialog med verket. Kanskje man kan si at utøveren bør ha en ro i forhold til verket og være åpen for verkets hemmelighet.<sup>126</sup> Med disse holdningene oppfordrer Heidegger oss til å forholde oss i en teknisk sivilisasjon. De kan lett transponeres til en musikalsk kontekst. Ro til å lytte til hva verket har å si, er et livslangt prosjekt. Åpenhet for verkets hemmelighet kan bety å la verket være det det er. Noe som ikke passer helt inn i livet, men som allikevel åpenbarer noe ved livet. Kunstverkets væren er et «over og i væren» (mitt begrep, H.H.), slik kan man beskrive verkets ontologiske status.

Heideggers kunstfilosofi kan forstås som et oppgjør med rasjonalistisk tenkning om kunst. I motsetning til mange retninger innenfor kunstfilosofien fra og med Kant vil han bevare kunstens uutgrunnelighet ved å konsentrere seg om verket og om dets innlemmelse i væren. Heidegger vil åpne for kunstverkets væren ved nettopp å la filosofien tre et skritt tilbake til fordel for kunstens sannhet.

---

125 Øverenget/Mathisen (Innledning i Heidegger 2000, S. 154) har helt rett når de skriver: «Vi gjenfinner her det eksistensielle aspekt ved *Sein und Zeit*. Min omgang med kunstverket skal være ekte (autentisk), dvs. det er kunstverket som skal tale gjennom meg, og ikke jeg som selvherlig subjekt som skal briljere ved å utlegge verket.»

126 Disse to holdningene tar Heidegger (Heidegger 2014) opp i *Gelassenheit*: «Gelassenheit zu den Dingen» og «Offenheit für das Geheimnis» er de tyske begrepene.

Heidegger tar med sin kunstfilosofi den menneskelige væren på alvor. Han forstår menneskelig væren som grunnet i noe mer enn det mennesket konstruerer selv. I lys av Heideggers filosofi blir Cooks reduksjonistisk. Den ser alt som menneskelige konstruksjoner. Dermed lukker den for innsikten i det gitte i kunsten, det være seg hos komponisten, interpreten eller lytteren. *Heideggers værensfilosofiske forankring av kunsten* gir en bedre ramme for min avhandling enn Cooks kultur-konstruktivistiske og empiriske metode.



## 2 Furtwängler i sin samtid

«Den høyeste lidenskap gjelder det  
absolutt mest mistenkelige.»<sup>127</sup>

Dette kapittelet gir en kortfattet innføring i det jeg anser for å være de historiske forutsetningene for Furtwänglers kunstneriske virksomhet. Jeg forteller ikke hans biografi i kortform, men setter heller søkelyset på vesentlige aspekter ved hans liv som har betydningen for den videre gang i avhandlingen. Kapittelet vil formidle et inntrykk av Furtwänglers livsverden. En livsverden som ikke kan begrenses til de årene han levde, men som strekker seg langt tilbake i fortid. Jeg vektlegger tanker som var pregende med henblikk på hans interpretasjonskunst. Samtidig ønsker jeg å plassere ham inn i en musikkhistorisk (tonalitätsbegrepet) og oppføringshistorisk sammenheng.

Det er skrevet en hel del om Furtwängler i NS-tiden (1933–1945) og fordi mange av lydeksempelene jeg bruker i avhandlingens forløp er fra denne tiden, går jeg i korte trekk inn på dette tidsavsnittet i Furtwänglers biografi. Men også fordi jeg er av den oppfatning at man ikke kan unnvære å komme inn på det i et forskningsarbeid om Furtwängler. Jeg trekker inn forfatteren Thomas Mann, for etter min mening kan man i lys av den ulike Wagner-resepsjonen både han og Furtwängler stod for forstå bedre hvordan Furtwängler tenkte om det å være kunstner i NS-tiden.

---

127 Thomas Mann, sitert i Vaget 2012, s. 7: «Die höchste Passion gilt dem absolut Verdächtigen.»



## 2.1 Biografisk bakgrunn og tradisjon

I korte trekk vil jeg først av alt belyse noen viktige sider ved den unge Furtwängler som er av betydning for utviklingen av hans interpretasjonskunst. Jeg kan selvfølgelig ikke gå i detalj. Derfor konsentrerer jeg meg om de kunstneriske impulsene og den musikalske bakgrunnen den unge, noe innadvendte Wilhelm Furtwängler fikk. Faktaopplysningene bygger stort sett på de biografier som finnes om Furtwängler. Den beste, og kanskje mest utførlige, som egentlig gjør alle eldre biografier noe mindre betydningsfulle, er Haffners store og velskrevne biografi.<sup>128</sup> Viktig biografisk litteratur er også selvfølgelig Elisabeth Furtwänglers biografi som er av en uvurderlig betydning hvis man ville danne seg en forestilling om mennesket Furtwängler.<sup>129</sup>

### 2.1.1 Barndom og oppvekst

Furtwängler ble født i 1886 og vokste opp i et hjem fylt av humanistisk tankegodt, kunst og klassisk litteratur. Faren var arkeolog. Da Wilhelm ble født bodde familien i Berlin. Men etter noen år ble faren professor og leder av tre museer i München. Wilhelm vokste opp i München, en by som den gang var et kulturens og kunstens paradisi der viktige kunstnere som Vassily Kandinskij, Paul Klee, Stefan George, Frank Wedekind, Henrik Ibsen, Max Reger og Hans Pfitzner i større eller mindre utstrekning oppholdt seg. I denne tiden var professor-hjemmet et sted der kunstnere ofte gikk inn og ut. Hjemmet til Adolf og Adelheid Furtwängler var fylt av kunst og faren la alt til rette for at barna skulle få en optimal undervisning og dannelse i kunst og kultur. Mange mente at familien Furtwängler levde i en åndelig verden, helt absorbert av de klassiske idealer og de romantiske lengsler.<sup>130</sup> Som arkeolog var Adolf Furtwängler en berømt mann. Han var ekspert på bl.a. antikkens vasekunst.

---

128 Haffner 2006.

129 E. Furtwängler 2006.

130 Riezler, Furtwänglers lærer og gode venn, karakteriserer familien slik: «Det var en rik, åndelig verden som barna vandret i. Men et egentlig sentrum hadde den ikke: gresk kunst, gotikk og romantisk musikk stod uforbundet, uformidlet ved siden av hverandre.» På tysk: «Es war eine reiche, geistige Welt, die die Kinder umgab. Aber ein eigentliches Zentrum hatte sie nicht: griechische Kunst, Gotik und romantische Musik standen unverbunden, unvermittelt nebeneinander.» (sitert i Haffner 2006, s. 23).

Moren hadde en kunstnerisk åre og var en begavet malerinne. Hun kom fra et kunstnerisk og lærd hjem der blant annet Johannes Brahms ofte var gjest.<sup>131</sup> Forhåpningene om at sønnen skulle bli kunstner var stor. Foreldrene erkjente fort Wilhelms enorme begavelse i musikk og sendte ham til de beste lærerne, hvor han fikk lære klaver, fiolin, komposisjon og direksjon. Wilhelm blir til tross for innflytelsen fra lærerne beskrevet som selvdreven. Han levde i sin egen kunstneriske verden og viste liten interesse for alt annet. Det betyr ikke at han ikke mottok impulser utenfra som hadde betydning for hele hans kunstneriske liv.

Etter at faren hadde oppdaget sønnens begavelse, tok han ham ut av skolen og overlot undervisningen til sine to assistenter Walter Riezler og Ludwig Curtius. Begge var kunsthistorikere. Førstnevnte var også musikkviter, og skrev, som jeg kommer inn på inn i Beethoven-kapittelet, en bok om Beethoven som vel også i dag kan regnes som noe av det beste som er skrevet om Beethoven. Furtwängler skrev for øvrig forordet til denne boken. Etter hvert fikk også billedhuggeren Adolf von Hildebrand en betydningsfull rolle i undervisningen av den unge Wilhelm Furtwängler.

De første brevene den unge Wilhelm skrev vitner om et barn som har fått den beste dannelse i kunst, litteratur og kultur. De tidlige brevene viser også hvor refleksiv han var i tidlig alder. Han var meget ettertenksom og allerede som barn viste han tegn på melankoli. Som niåring komponerte han *Versiegte Thränen* (Inntørkede tårer) til sin mor. Betegnende er hans utsagn om sitt unge verk: «Jeg skulle ønske jeg kunne ha grått som et barn en gang til».<sup>132</sup> Han var et stille menneske som ikke likte offentlig oppmerksomhet. Helt fra sin barndom levde han et liv i og for kunsten. I sin selvforståelse var han komponist, helt fra barndommen av, og det å være dirigent korresponderte ikke helt med hans ønske å leve et stillferdig liv som komponist. Forholdet mellom komponisten og dirigenten var et spenningsfylt og ikke uproblematisk spørsmål gjennom hele hans liv.<sup>133</sup>

---

131 I tiden da Brahms komponerte sin fjerde symfoni, tilegnet Adelheids far sine oversettelser av Sofokles til komponisten Johannes Brahms.

132 Sitert hos Haffner 2006, s. 16: «Ich möchte noch mal weinen, so weinen wie als Kind.»

133 Om Furtwängler som komponist se Lang 2013.

### 2.1.2 Furtwängler i Berlin

Dirigenten Furtwängler ble raskt en av de mest berømte og ettertraktede dirigenter i Tyskland. Etter viktige år i Lübeck og Mannheim overtok han etter Arthur Nikisch Berliner Philharmoniker i 1922.<sup>134</sup> Furtwängler beundret Nikisch, selv om han visste at han ville gjøre mye annerledes.<sup>135</sup> Begge «trente» orkesteret med et klassisk repertoar og hadde en fleksibel agogikk som springer ut av et helhetsbilde av verket. Samtidig hadde de evnen til å trekke publikum med på en nærmest hypnotiserende måte.

I de første årene i Berlin dirigerte han mye ny musikk. I løpet av hele hans Berliner-tid dirigerte han verker av over 100 samtidskomponister.<sup>136</sup> Han var fra og med 1925 til 1930 president i *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM) i Tyskland. Bildet av Furtwängler som den anti-moderne dirigent stemmer rett og slett ikke med realiteten. At han så på de store klassikere som dypere musikk, er det ingen tvil om, men han var dypt forbundet med samtidskomponister som Stravinskij, Honegger, Hindemith og Bartok.<sup>137</sup> Dog bevarer han i sine skrifter alltid en viss kritisk distanse til disse komponistene, en distanse som han ikke har når det gjelder Beethovens musikk.

At de fleste plateopptakene med Furtwängler er av klassikerne, sier mer om plateprodusentene enn om Furtwängler. Dog skulle med tiden Furtwängler komme frem til erkjennelsen av at det å dirigere Beethoven godt, var en mye vanskeligere oppgave enn alt annet. Han viet seg mer og mer til denne oppgaven. Og med det ble hans bevissthet om normativiteten i den tonale musikken utviklet. Furtwängler så samtidsmusikken i lys av en forpliktende arv som strakk seg fra antikken frem til Brahms. Han var ikke villig til å se på Schönberg og tolv-tone-musikken som en slags nødvendig videreutvikling av den klassiske tradisjonen.<sup>138</sup> Furtwängler så på den atonale musikken som et slags uttrykk for sin tid. Den tilsvarende samtidens menneske. Men i det ligger

134 På samme tid var han sjefsdirigent for Gewandhausorchester Leipzig, Preussische Staatskapelle og hadde ansvaret for Wiener Tonkünstler-Orchester, samtidig som han ledet de såkalte Frankfurter Museums-Konzerte.

135 Furtwängler skriver om Nikisch i *Vermächtnis*, Furtwängler 1975, s. 102: «Nikisch greide nettopp det å la orkesteret synge.» På tysk: «Nikisch vermochte es eben, ein Orchester singen zu machen.»

136 Haffner 2006, s. 106.

137 Se Furtwängler, 1975, s. 48

138 Se kapittel seks «Furtwänglers Brahms-interpretasjon» for en fordyppning av det jeg er inne på her.

det ikke en kunstnerisk rettferdiggjørelse. Den markerer, ifølge Furtwängler, et brudd med fortiden. Atonaliteten er et «fullstendig uhistorisk skritt, det første virkelige bruddet med historien.»<sup>139</sup> Den atonale musikken kommuniserer ikke med menneskene, den er elitistisk.<sup>140</sup> Han hadde derimot en tro på tonaliteten. Denne troen var forankret i hans syn på virkeligheten som helhet. Dette er aspekter som jeg på andre måter vil komme inn på i løpet av avhandlingen.

I det følgende vil jeg presentere Furtwänglers tonalitetsbegrep fordi det danner grunnlaget for hans musikkfilosofiske tenkning. Tonalitetsbegrepet viser samtidig hvordan han posisjonerte seg i de musikalske debatter i sin samtid. Tonalitetsbegrepet forklarer hvorfor han nettopp verdsatte den klassiske musikken som dypere fremfor moderne musikk.

## 2.2 Furtwänglers tonalitetsbegrep

Jeg går frem på følgende måte: Først presenterer jeg Furtwänglers forståelse av tonaliteten, deretter setter jeg den i sammenheng med Furtwänglers kritikk av atonaliteten, for det er på bakgrunn av den jeg mener han utvikler sitt begrep om tonalitet. Til slutt ser jeg på implikasjonene i Furtwänglers forståelse av tonalitet.

### 2.2.1 Hva er tonalitet?

Tonalitet er et av de sentrale fundamentalbegreper i Furtwänglers musikkfilosofi. Enheten i tanken om musikk som organisme og musikkens tonalitet finner man i følgende sitat:

Tonalitetens betydning ligger ikke i noe annet enn i muligheten til en gjennomgripende form. Den gjennomgripende formen, gestalten, som man også kan kalle den «store formen», er dannelsen av en sannferdig organisme, og med det, hva som er gitt oss organiske vesener som symbol på oss selv – all kunst er symbol på oss selv. Uten gjennomgripende form ingen virkelig

---

139 Furtwängler 1975, s. 29.: «[...] der erste völlige unhistorische Schritt, der erste wirkliche Bruch mit der Geschichte.»

140 Se videre om dette f.eks. i Furtwängler 1964, s. 243.

organisk og derfor ingen forpliktende, uttrykkende kunst. Denne dypere meningen med tonaliteten må bli forstått.<sup>141</sup>

Tonaliteten står i en sammenheng med mennesket som organisme og med kunsten som symbol på mennesket. Furtwängler begrunner denne sammenheng med en tankegang som begynner med kadensen som tonalitetens fundament og strekker seg til en diskusjon om forholdet mellom tonalitet og kosmologi. I det følgende presenterer jeg Furtwänglers argumenter for hvorfor han anser tonaliteten for å være musikkens fundament. Spesiell vekt legger jeg på hans naturfilosofiske begrunnelse av tonaliteten.

Furtwängler går ut fra kadensen som grunnlag for tonaliteten.<sup>142</sup> Kadensen er fundamentet for å erkjenne sammenhenger i musikken. Den gir lytteren orientering. Å gå vekk fra dette er derfor et markant brudd. Furtwängler gir en naturfilosofisk begrunnelse for tonaliteten som musikkens fundament. Tonaliteten kan «objektivt-eksisterende» («objektiv-exsistierend»<sup>143</sup>) fremstille avspenningen i dur-treklagen. Ifølge Furtwängler har dur-treklagen to vesentlige egenskaper: (i) Den har en begynnelse og en slutt, den er en rombestemmelse. (ii) Samtidig er den autonom. «Den er seg selv nok».<sup>144</sup> Furtwängler nevner begynnelsen på Bruckners fjerde symfoni som eksempel på dur-treklagen som urbilde på avspenning. Avspenningen er det første. Derfor kan Furtwängler snakke om dur-treklagens autonomi. Den er nærmest å betrakte som normativ fordi den gir ro i bevegelsen. Dermed er dur-treklagen som utgangspunkt samtidig orienteringspunkt. All bevegelse trer i en eller annen form tilbake til den. Hele livet er formet i den spenningsfulle dialektikken mellom spenning og avspenning. Først på bakgrunn av avspenningen kan musikalsk spenning, eller la oss kalle

---

141 Furtwängler 1996, s. 142: «Die Bedeutung der Tonalität ruht in nichts anderem als in der Möglichkeit zur durchgreifenden Form. Die durchgreifende Form, die Gestalt, die man auch die «große Form» nennen kann, ist die Bildung eines wahrhaftigen Organismus, und damit das, was uns organischen Wesen als Symbol unserer selbst – alle Kunst ist Symbol unserer selbst, gegeben ist. Ohne durchgreifende Form keine wirklich organische und daher keine wirklich verpflichtende, ausdrückende Kunst. Dieser tiefere Sinn der Tonalität muss begriffen werden.»

142 Her er han helt på linje med August Halm som i 1912 skrev (sitatet har jeg fra Hindrichs 2014, s. 204). «All musikk er heller ikke noe annet enn en uhyre utvidet variasjon av den musikalske urform, det vil si: kadensen.» På tysk: «Die ganze Musik aber ist auch nichts als eine ungeheuer erweiterte Variation der musikalischen Urform, d.i. der Kadenz [...]» Furtwängler kjente til Halms skrifter.

143 Furtwängler 1983, s. 102.

144 Ibid., s. 102: «Er ist sich selbst genug.»

det musikalsk dramatik, oppstå. Tonaliteten muliggjør, ifølge Furtwängler, det Heinrich Schenker kalte «das Fernhören». I en liten tekst om Heinrich Schenker i samlingen *Ton und Wort*<sup>145</sup> betoner Furtwängler betydningen av «das Fernhören» som den vesentlige erkjennelse Schenker kom med. Ellers tegner han et beundrende bilde av mennesket Schenker. Faglig sett setter han dog spørsmål ved Schenkers teori om urlinjen («die Urlinie») i musikk. Likevel verdsetter han Schenkers musikkteoretiske bestrebelse som et forsøk på å skrive nærmest direkte om musikk. Her ser man tydelig Furtwänglers dype overbevisningen om det vertikale elementet i musikalsk forståelse, interpretasjon og lytting.

Å lytte til tonal musikk kan man gjøre uten å miste orientering fordi musikk er forankret i avspenningen som fundament for enhver spenning. Furtwängler trekker inn lytteren: Mennesket kan instinktivt følge musikkens forløp fordi det er knyttet til spenning og avspenning. Å forstå tonal musikk er derfor et ledd i mennesket som naturvesen. I motsetningen til tonal musikk er den atonale musikk ifølge Furtwängler orienteringsløs. Den er rett og slett bare ånd.

Furtwänglers argument for en naturfilosofisk begrunnelse av tonaliteten går lengre. Furtwängler forstår tonaliteten som en vesentlig del av musikkens struktur, eller for å si det med hans eget begrep: musikkens arkitektonikk.

Tonalitet er ikke noe annet enn den arkitektoniske oppbygning av tid. Derfor kan man ikke gi slipp på den. Uunnværlig er den først hvis vi ikke lenger kan realisere tidens og rommets arkitektur, og ikke mer se og høre, men tenke, dersom den arkitektoniske kunsten hadde vært uttømt. En fremvokst melodi sier, også i dag, mer enn alle teorier.<sup>146</sup>

Den tonale musikk slik den manifesterer seg i den absolutte musikk avbilder ingenting, «men trekker hele fylden av det organiske liv til seg og stråler det tilbake som ut av et brennspeil.»<sup>147</sup>

145 Furtwängler 1994, s. 198–204.

146 Furtwängler 1996, s. 342: «Tonalität ist nichts anderes als die architektonische Gliederung der Zeit. Darum ist auf sie nicht zu verzichten. Erschöpft wäre sie erst, wenn wir die Wirklichkeit von Zeit und Raum, die Wirklichkeit der Architektur nicht mehr realisieren und nicht sehen und hören, sondern denken, wenn die architektonische Kunst überhaupt erschöpft wäre. Erschöpft ist sie, wenn wir nicht anschauen und nicht hören. Eine gewachsene Melodie sagt – auch heute noch – mehr als alle Theorien.»

147 Furtwängler 1983, s. 101: «[...] zieht die ganze Fülle organischen Lebens an sich und strahlt sie wie aus einem Brennspeigel wieder zurück.»

## 2.2.2 Tonalitet versus atonalitet

For Furtwängler var ikke tonaliteten noe som tilhørte fortiden. «Tonaliteten er ikke fortiden, men fremtiden.»<sup>148</sup> Dette kan Furtwängler også formulere som en oppfordring: «Mennesket stod bak den gamle musikken, mennesket må også stå bak den nye hvis den skal leve.»<sup>149</sup> På bakgrunn av denne oppfordringen setter Furtwängler opp fire krav til den moderne musikken<sup>150</sup>:

- (1) at den blir skrevet for levende mennesker og ikke for «hjerne-akrobater» (Gehirn-Akrobate).
- (2) at den tar alle former for organisk forming innover seg og følger «loven om spenning og avspenning».
- (3) at den vender seg til virkelige mennesker, ikke til tenkte mennesker.
- (4) at det den sier, sier den klart.

Furtwängler mente at verken moderniteten, fremskrittet eller atonaliteten kan oppheve tonaliteten. Hvis den gjør det, opphever den det menneskelige. Det er en drastisk, men sann slutning for Furtwängler.

Tonaliteten er en del av oss fordi kunsten, som vi så ovenfor, symboliserer oss selv. Begrunnelsen for dette finner Furtwängler i publikums kjærlighet til den tonale musikken. Furtwängler ser ikke ned på et publikum som vil høre Beethoven, Brahms og Bruckner. Ingen kan ta vekk den kjærligheten han deler med publikum til den tonale musikken. Furtwängler sammenligner tonaliteten med kjærligheten:

Det finnes mennesker som mener at kjærligheten er gått ut på dato. Denne formen for ressentiment som ledsager tenkningen helt fra dens begynnelse, kan ikke hindre oss i å gi samtykke til dem som fortsatt mener at kjærligheten betyr noe. Slik er det også med tonaliteten.<sup>151</sup>

Furtwänglers antropologi er helhetlig. Med en slik helhetlig antropologi vender han seg mot 12-tone-musikken:

---

148 Furtwängler, Aufzeichnungen. s. 304: «Die Tonalität ist nicht die Vergangenheit, sondern die Zukunft.»

149 Furtwängler 1982, s. 117: «Der Mensch stand hinter der alten Musik, der Mensch muss auch hinter der neuen Musik stehen, wenn sie leben soll.»

150 Furtwängler 1996, s. 328.

151 Ibid., s. 289: «Es gibt Leute, die die Liebe für «erledigt» erklären. Diese Art des Ressentiments, die das Denken der Welt seit Anbeginn nur allzusehr beherrscht, kann uns nicht hindern, denen beizupflichten, die noch etwas von der Liebe halten. Ebenso mit der Tonalität!»

12-tone-teorien bryter de mest elementære lover for musikalsk sanselighet. Et tema, en stemmeføring, et kontrapunkt som jeg alene med øret ikke kan forstå klart og tydelig, eksisterer ikke for meg. *Jeg er av den oppfatning at kunstnerens oppgave er å samtidig sanseliggjøre ånden og åndeliggjøre sanseligheten.* Hvis det finnes sansing uten ånd, så finnes det ingen ånd, – ånd slik kunstneren forstår den – uten sanselighet, det vil si uten en levende forankring i det organiske. De tomme tankeboblene som i dag svever omkring som ånd, kan jeg ikke «anerkjenne». (Kursiv, H.H)<sup>152</sup>

Det er interessant å se at mye av det Furtwängler er inne på, har fått en renessanse i dag blant nålevende komponister. Jeg tror ikke og er nesten helt sikker på at Furtwängler ikke er referansekilden, men tanken er nokså lik når Arvo Pärt sier at «det sterile demokratiet mellom notene har drept enhver levende følelse i oss»<sup>153</sup>. Det er sterke ord, like sterkt som Furtwängler til dels hevder tonalitetsens sak.

### 2.2.3 Tonalitet og connaturalis

Uten bakgrunnen i tanken om tonaliteten som musikkens fundament er det vanskelig å forstå Furtwänglers musikalske virkelighet i nazi-tiden. Han så på musikken som et tilfluktssted som minner om vår egentlige natur. Furtwängler følte seg som en fremmed i sin samtid. Gjennom musikken har mennesket en tilgang til sin egentlige natur. Den har sin egen logikk og dermed sin egen formidlingsevne. Musikken var for Furtwängler frihetens språk. Selvfølgelig gikk ikke musikken fri fra å være brukt til propagandistiske formål. Men det berørte for Furtwängler ikke musikken som sjelsspråk hos de store klassikerne. Ved å for eksempel fremføre Beethoven trodde han på en forvandling av mennesket. For musikkens og musikernes (!) skyld ble han i Tyskland. Han levde for musikken fordi musikken

---

152 Furtwängler 1964, s. 245f. «Die 12-Tontheorie verstoßen gegen die elementarsten Gesetze musikalischer Sinnlichkeit. Ein Thema, eine Stimmführung, ein Kontrapunkt, den ich mit dem Ohr allein nicht klar und deutlich wahrnehmen kann, existiert für mich nicht. Ich bin der Meinung, dass die Aufgabe des Künstlers ebensosehr eine Versinnlichung des Geistes, als eine Vergeistigung der Sinnlichkeit ist. Wenn es Sinnlichkeit ohne Geist gibt, so gibt es doch keinen Geist – Geist richtig verstanden wie ihn der Künstler versteht – ohne Sinnlichkeit, -d.h. ohne lebendige Verankerung im Organischen. Die dürftigen Gedankenblasen die heute als Geist kurant sind, kann ich nicht «anerkennen.»

153 Arvo Pärt, sitert fra Bouteneff 2015, s. 89f.: «The sterile democracy between the notes has killed in us every living feeling.» Bouteneff gir en meget solid presentasjon av konteksten vi må fortolke slike utsagn av Pärt.



er sjelens dypeste språk og han følte seg ansvarlig for musikkens skjebne i en vanskelig tid. Man kan betegne dette som naivitet, og det er det kanskje også. Men det spørres om ikke en slik naivitet til en viss grad er nødvendig. Dietrich Fischer-Dieskau sier at Furtwängler var et barn, og da hans barnslige kjærlighet til noe brøt frem, var han urokkelig.<sup>154</sup> Hans fremføringer under krigen er båret av en barnslig kjærlighet til musikken. Han trodde på at musikken stiftet et fellesskap mellom mennesker. Derfor var han så opptatt av publikum. Musikkens klingende væren er og blir det første, all tenkning om den er sekundær. Tenkning er et ydmykt svar, og intet makt- overgrep. For Furtwängler syntes mye av samtidens musikkliv å være preget av intellektuelle overgrep på musikken. Mot en slik teoretisk ideologisering av musikken fjernet musikeren seg fra publikum. Den eneste trøst er at publikum bare lever av den musikk som er skrevet for et publikum. Det er det Beethoven ifølge Furtwängler mente med dedikasjonen av *Missa solemnis*: «Må den gå fra hjerte til hjerte.»<sup>155</sup> Dette har for Furtwängler noe med musikkens sjelsresonans å gjøre. Gir musikken avkall på sin organiske kraft, blir den ideologisk og menneskelig konstruert. Resultatet er at den mister publikum. Furtwänglers syn på Beethoven forutsetter et universalistisk menneskesyn. Med andre ord er alle menneskers *connaturalis* (mitt og ikke Furtwänglers begrep) en hermeneutisk betingelse for at Furtwänglers Beethoven-interpretasjon skal gi mening. Med begrepet *connaturalis* mener jeg intet annet enn at mennesket som menneske har en felles natur. Det er denne naturen som gjør at vi forstår hverandre. Det vi opplever hos andre, opplever vi hos oss selv. Derfor kan vi snakke og tilegne oss virkeligheten sammen på tross av kulturelle forskjeller.

Fellesnevneren som forbinder oss med fortiden er at vi er mennesker. Og det som forbinder oss med fremtiden – skal det virkelig være vår fremtid – må også være det at vi er mennesker. Vi er mennesker, i det ligger vår begrensing og – vår styrke.<sup>156</sup>

Furtwänglers musikkensyn grunner i en dyp tro på musikkens moralske budskap. For ham var det estetiske ikke løsrevet fra en livskontekst. Han

---

154 Dette sier Fischer-Dieskau i filmen som Bruno Monsaingeon laget rett før han døde: <http://www.medici.tv/#!/dietch-fischer-dieskau-last-words> (12.5.2015).

155 «Möge es vom Herzen zum Herzen gehen». Sitert hos Furtwängler 1975, s. 153.

156 Furtwängler 1996, s. 341: «Der gemeinsame Nenner, der unsere Vergangenheit mit uns verbindet, ist unser Menschsein. Und was uns mit unserer Zukunft verbindet – ist es wirklich unsere Zukunft –, muss auch unser Menschsein sein. Wir sind Menschen, darin liegt unsere Beschränkung und – unsere Stärke.»

trodde på at tysk kunstmusikk formidlet det høyeste, det beste og det edle. Her var Furtwängler klassisist. Som dirigent var han derfor formidler av noe større enn ham selv. Musikken kunne bidra til å minne mennesket om det høyeste i mennesket. Musikken kan dra mennesket oppover.

Furtwänglers identitet er derfor preget av en platonisk oppfatning av musikkens betydning.<sup>157</sup> «Jeg kjenner bare to filosofer som organisk visste hva kunst er: Goethe og Platon. De var begge kunstnere.»<sup>158</sup> Kunst står i et forhold til sannhet og moral. Det kommer jeg nærmere inn på i kapittel fem om Furtwänglers Beethoven-interpretasjon.

Furtwänglers tankegang har en påfallende likhet med ekspresjonistisk tenkning. Furtwänglers tanke om musikkens indre logikk og dens resonans i sjelen korresponderer med kunstneren Vassily Kandinskij's oppfatning om kunst som sjelsuttrykk<sup>159</sup>:

Generelt er fargen altså et middel til å øve umiddelbar innflytelse på sjelen. Fargen er tangenten. Øyet er hammeren. Sjelen er klaveret med sitt mangfold av strenger. Kunstneren er hånden som ved hjelp av den ene eller den andre tangenten på *formålstjenlig* vis setter menneskesjelen i svingning. *Slik er det klart at fargeharmonien utelukkende må basere seg på prinsippet for*

157 Se følgende karakteristiske utsagn av Platon (Staten, bok tre) om musikk (sitert i Kjerschow 2014, s. 26): «Derfor, Glaukon, spiller musikken den største rolle ved oppdragelsen, fordi rytme og harmoni trenger dypest inn i sjelen, griper den kraftigst, bringer skjønnhet og gjør det menneske som får høre den skjønnne musikk, edelt – er musikken heslig, er resultatet det motsatte. Den som har fått den rette oppdragelse, vil vel også ha det skarpeste blikk for alt ufullkomment, for kunstens og naturens makkverk. I rettferdig harme over alt slikt skal han prise det fullkomne, glede seg over det, oppta det i sin sjel og suge sin næring av det og selv bli fullkommen. Det slette skal han med rette kritisere og hate helt fra barndommen av – allerede før han forstå hvorfor han gjør det. Når han så får den rette innsikt, skal han hilse denne innsikt velkommen fordi den ligner tilstanden i hans egen, riktig oppdratte sjel.»

158 Furtwängler 1996, s. 154. «Ich kenne nur zwei Philosophen, die «organisch» wussten, was Kunst ist: Goethe und Plato. Sie waren freilich beide Künstler.»

159 Det er interessant å se at Kandinskij ser på de (historiske) tider, der sjelen hadde et rikt, indre liv, som en tid, der også kunsten var mest levende. Det er igjen et eksempel på vekselforholdet mellom kunst og sjel. «Og bestandig i tider da den menneskelige sjel lever sterkt, blir også kunsten mer levende, for sjel og kunst påvirker og kompletterer hverandre gjensidig. Og i de periodene da sjelen blir bedøvet og vanskjøttet av materialistiske anskuelse, av mangel på tro og derav følgende rent pragmatiske bestrebelse, brer den oppfatning seg at den «rene» kunst ikke er gitt mennesket til bestemte formål, men at den er formålsløs og bare eksisterer for sin egen skyld (l'art pour l'art). Her blir forbindelsen mellom kunst og sjel halvveis bedøvet.» (Kandinskij 2007, s. 138)

*den formålstjenlige berøring av menneskesjelen. Denne basis skal betegnes som den indre nødvendighets prinsipp.*<sup>160</sup>

Hva Kandinskij sier her om fargen, kan lett overføres til musikken. Tonene skal utøve en umiddelbar innflytelse på sjelen. Furtwängler ville utvilsomt støttet Kandinskij's tese om at berøringen av menneskesjelen er kunstens «indre nødvendige prinsipp». Musikkens innhold er for Furtwängler den menneskelige sjel. Beethovens musikk har nærmest en direkte kontakt med sjelen og gir den et uttrykk som ikke kan uttrykkes på andre måter enn gjennom toner.

### 2.3 NS-tiden: Konsensus og opposisjon

Furtwängler var en tysk kunstner. Hans forståelse av musikk, kunst og filosofi var preget av tysk kultur. En kultur han fikk formidlet gjennom hele barndommen. Furtwängler hadde en tro på den tyske kunstmusikken. De store komponistene var mer enn bare musikk. De var bærere av sann menneskelighet. Furtwängler hadde tro på at musikken ikke bare gjenspeilte mennesket, men kunne heve mennesket opp til noe bedre. Musikken overskrider mennesket henimot det universelle. Ved musikken kan forsoning oppstå fordi den vitner om den ene, sanne menneskenatur. Furtwänglers liv var et liv i og for denne musikken. Han ville være tro mot musikken og ble derfor i Tyskland da nasjonalsosialistene tok makten. Overbevisningen om den tyske musikkens betydning var han ikke alene om i Tyskland. Som Vaaget viser, var denne overbevisningen ofte forbundet med troen på en tysk misjon. Man forstod det som Tysklands oppgave å bringe den tyske musikken ut i verden. Den ble (mis)brukt som legitimasjon for en kolonial politikk.<sup>161</sup>

Før jeg går inn på de historiske forhold, vil jeg stadfeste en ting. Når jeg lytter til opptakene med Furtwängler i dag, hører jeg ikke Hitler. Jeg kan ikke påvise NS-trekk i Furtwänglers interpretasjonskunst slik den fremstår for oss i dag. Bernard Levin har beskrevet dette enkelt, kanskje noe for enkelt, men allikevel godt og etter min mening riktig:

---

<sup>160</sup> Kandinskij 2007, s. 61 (kursiv av forfatter). Sitatet er et eksempel på hvordan forskjellige kunstarter «forklarer» hverandre. Kandinskij forklarer billedkunsten med musikken.

<sup>161</sup> Se Vaaget 2012, s. 9–20; 21–48; 145–167.

Yes, he conducted for Hitler and his monstrous crew; yes, he lodged in the City of Hell when he could and should have left it; yes, he gave music in Nazi Germany a coating of responsibility; [...] but he saved a handful of human beings from the gas-chambers and the fire [...] He was only a weak man, living in a murderous madhouse. Would you like to be faced by his dilemma? I have his recordings in a set of 12 CDs. When I listen to them, I do not hear Hitler; nor did he. He heard Beethoven and Mozart, Schubert and Wagner, Bach and Haydn; and so do I. Let him be.<sup>162</sup>

Med andre ord: Den estetiske erfaringen av Furtwänglers interpretasjonskunst i dag blir ikke berørt av problematikken rundt kunstnerisk virksomhet i NS-tiden. Vanskeligere er saken når man undersøker de historiske dimensjonene i Furtwänglers valg om å bli og virke som musiker i et nasjonal-sosialistisk Tyskland. Det finnes mye litteratur om Furtwängler i NS-tiden. Den mest grunnleggende undersøkelsen har Prieberg skrevet.<sup>163</sup> I den tyskspråklige og den engelskspråklige verdenen finner man ivrige motstandere og forsvarere av Furtwängler.

Diskusjonen om Furtwängler i tiden 1933–45 begynte under krigen selv, og fortsatte i etterkrigsårene. Kjente musikere undertegnet en erklæring om at Furtwängler ikke skulle få lov til å dirigere i Amerika.<sup>164</sup> Menuhin tok derimot Furtwängler i forsvar og kritiserte en slik holdning på det sterkeste. Forsvaret betonte at han reddet mange jødiske musikere og at han utstrålte en forakt for nazi-regimet. Den ytret seg i at han vegret seg for å dirigere på Hitlers bursdager, at han trådte inn for Hindemith og at han våget å skrive en offentlig protest mot Goebbels' kulturpolitikk.

Mot Furtwängler brukte andre argumentet at kjensgjerningen at han ble i Tyskland og at han til en viss grad var begeistret for «den nasjonale opphøyelsen» («die nationale Erhebung») i 1933.<sup>165</sup> Hvordan kunne han dirigere som om ingenting skjedde rundt ham? Støttet han egentlig NS-regimet da han dirigerte tysk musikk? Hvorfor forstod han ikke terroren bak NS-regimet? Enkelte henviser til en politisk naivitet for å forklare dette. Andre henviser til hans identitet som tysk musiker. Han ville redde tysk musikk og så på seg selv som formidler av en kunst som overhodet ikke hadde noe med NS-ideologi å gjøre. Men så enkelt er det ikke. For Furtwängler ytrer seg om

162 I Walton 1996, s. 13.

163 Prieberg 1986.

164 Se Haffner 2006, s. 379f.

165 Derfor mener Heyworth «though Furtwängler was no Nazi, he was an anti-Nazi only in a limited sense.» Sitert hos Vaget 2012, s. 447.

tysk musikk på en måte som til dels minner om NS-ideologi. NS-regimet brukte bl.a. den tyske kunstmusikken som legitimasjonsgrunn for sin drøm om verdensherredømme. Storheten i tysk musikk var beviset på at det tyske folk var overlegent alle andre. Enkelte av Furtwänglers kommentarer om ikke-tysk musikk kan minne om en slik fatal tankegang. Gülke har derfor helt rett i at man kan snakke om en «konsensus-sone» mellom NS-ideologi og Furtwängler.<sup>166</sup> Men jeg deler også Gülkes oppfatning om at denne konsensus-sonen ikke leverer et bevis på at Furtwängler var en overbevist nazist.

Uten tvil er det et faktum at Furtwängler ble politisk instrumentalisert. Han leverte beviset på at kunst blomstrer i Tyskland og at den nasjonal-sosialistiske kulturpolitikken legger de beste betingelser for kunst og kultur. Spørsmålet om han bevisst lot seg instrumentalisere er vanskelig å besvare. Uten tvil er også at NS-regimet visste at Furtwängler ikke var en av dem. Men på grunn av hans popularitet kunne man ikke kvitte seg med ham. Allikevel levde Furtwängler alltid i en viss fare for å bli offer for NS-regimets terror. De skjønnte altfor godt at han ikke var en nazist. Mot slutten av krigen måtte Furtwängler til og med flykte til Sveits.<sup>167</sup>

Jeg har ingen løsninger på problematikken og tror heller ikke at de finnes. Hele problematikken er uttrykk for en spenning. Den er dyptgripende. En ren og skjær apologi er galt, men en ren og skjær fordømmelse er også galt. Jeg deler Chris Waltons oppfatning om at Furtwängler var en usikker person, men som dog viste mot i mange situasjoner. Furtwängler var selv den første til å innrømme menneskelig svakhet. Derfor har Walton helt rett når han skriver:

Vi som aldri har levd i en totalitær stat og derfor ikke har blitt prøvd på en slik måte, bør være nølende med å fordømme noen for svakheter som gjør ham menneskelig og som vi helst vil overse hos oss selv.<sup>168</sup>

For å kunne tilnærme seg problematikken må man vinne en kritisk distanse som unngår en slags moralisme eller relativisme. Jeg vil belyse

---

166 Dirigenten Michael Gielen er inne på noe av det samme: «Det finnes en myte om Wilhelm Furtwängler. Hele hans fremtreden er dog ikke å skille helt fra den tyske irrasjonaliteten.» På tysk: «Es gibt einen Mythos Wilhelm Furtwängler. Seine Gesamterscheinung ist doch von der deutschen Irrationalität nicht ganz abzutrennen.» I Matzner 1986, s. 111.

167 Haffner 2006, s. 329ff.

168 Walton 1996, s. 23: «Wir, die wir nie in einem totalitären Staat gelebt haben und nie auf solche Art geprüft wurden, sollten zögern, bevor wir jemanden wegen jener Schwächen verurteilen, die ihn menschlich machten, und die wir in uns selbst am liebsten übersehen.»

problematikken nærmere ved å ta utgangspunkt i Furtwänglers forståelse av Wagner og Nietzsches kritikk av Wagner. Slik håper jeg å kunne vinne den rette distanse som muliggjør en historisk forståelse av de uløselige spørsmål Furtwängler måtte kjempe med.

## 2.4 Furtwängler i skyggen av Richard Wagner

Furtwängler var en Wagner-dirigent. Han var stadig vekk i Bayreuth og følte seg forpliktet overfor Wagners kunst. Han har skrevet en relativt lang tekst om Wagner der han tar opp forholdet mellom Wagner og Nietzsche. I sentrum for dette underkapittelet står nettopp denne teksten: *Der Fall Wagner, frei nach Nietzsche*.<sup>169</sup> Jeg kommer til å trekke inn Thomas Manns Wagnersyn for å danne et sammenligningsgrunnlag etter at jeg har sammenfattet Furtwänglers argumentasjon. Når det gjelder Thomas Mann, henviser jeg til originaltekster og til Vaget som jeg anser for å ha levert den beste analysen av Manns relasjon til Wagner. Furtwänglers historie om forholdet mellom Wagner og Nietzsche er som følger:

Ifølge Furtwängler stod Wagner under en kunstnerisk tvang. Denne tvangen rettferdiggjorde hans hardhet i omgang med andre. Her ser vi at Furtwängler stiller det estetiske over moralen. Genial kunst kan kompensere for personlig umoral og manglende dyder. Wagner brukte sine medmennsker til inntekt for seg selv, de tjente hans kunst. Nietzsche var, ifølge slik Furtwängler fortolker Wagners møte med den unge Nietzsche, et redskap for Wagners kunst. Nietzsches hengivelse til Wagners kunst kunne Wagner bruke for filosofisk å legitimere sin kunst. Wagner så på Nietzsches kamp mot den sokratiske kultur i *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) som den samme kamp han selv førte mot de såkalte dannede.<sup>170</sup> Og når Nietzsche så på Wagners kunst som gjenfødselen av den greske tragedie var det klart at Nietzsche var en tenker Wagner kunne ha glede og nytte av.

I skriftet *Richard Wagner in Bayreuth* (1876) setter Nietzsche, ifølge Furtwängler, Wagner inn i en kulturell, historisk og filosofisk kontekst.

---

169 I Furtwängler 1994, s. 121–170.

170 I *Unzeitgemäße Betrachtungen* polemiserer Nietzsche mot dem som anser seg for å være progressive, dannede og lærde. Nietzsche kaller dem «Bildungsphilister». I hans perspektiv utgjør de seg for å være noe de overhodet ikke er.

Wagner er den som tilfredsstillende nødvendigheten av kunst.<sup>171</sup> Selv om man under tekstoverflaten kan ane en som har begynt å få et kritisk forhold til Wagner, er skriftet en eneste hyllest til Wagner. Furtwängler er skeptisk til denne hyllesten fordi den ikke dreier seg om Wagner, men om Nietzsche. Nietzsche skriver om Wagners kunst, men prøver heller, ifølge Furtwängler, å gi uttrykk for sin begeistring for Wagner. For Furtwängler ligger i denne begeistringen allerede muligheten for et brudd. Ifølge Furtwängler blir Wagner et offer for Nietzsches nytenkning fra og med Nietzsches oppdagelse og gjennomføring av den såkalte genealogiske metoden. Ifølge denne tenkningen blir det som før gjaldt som positivt, nå negativt. Nietzsches store tema blir dekadens-problematikken. Og her må hengivelsen til Wagners musikk vike for åndens genealogiske eksperimenter. Wagner blir nå til syk kunst som tar opp «hysteriker-problemer» istedenfor å være gjenfødselen av den greske tragedie. Nietzsche begynner å se på Wagner som en skuespiller. Det er det store temaet i Nietzsches sene skrift *Der Fall Wagner* (1888). Wagner er ikke ekte, det er en smertelig erfaring som fører Nietzsche til vonde selvbebreidelser. Hvordan kunne han falle for slikt i sine unge år? Furtwängler har etter min mening helt rett når han fremhever at Nietzsches problem med Wagner er hans problem med seg selv. Når Nietzsche skriver i forordet til *Der Fall Wagner*, at begge er dekadente, er det ifølge Furtwängler på sett og vis riktig, men han fremhever dog til fordel for Wagner at fordi Nietzsche ikke kunne lage en slik kunst som Wagner, kan de ikke sammenlignes. Og med dette begynner Furtwänglers angrep på Nietzsche.

Furtwängler begynner sitt angrep ved å kritisere Nietzsches rasjonalisme: Han var fanget i en «tenker-dualisme» («Denker-Dualismus») som ikke var ens med seg selv. Tenkningen kan ikke være kreativ, stadfester Furtwängler. Kunsten er derimot skapende. Tenkningen er avhengig av det som allerede er der, mens kunstneren kan skape noe nytt. Nietzsche visste om dette. For å si det litt brutalt: Furtwängler ser på Nietzsche som mindreverdig i sammenligning med Wagner.<sup>172</sup> Furtwängler mener at Nietzsche var fanget i seg

---

171 Om forholdet Nietzsche og Wagner se Holm 2013/2016.

172 Denne fortolkningen av Nietzsches dilemma kan man bekrefte med en bemerkning Nietzsches venn Franz Overbeck skriver om i sine erindringer om Nietzsche (Overbeck 2011, s. 65f): «Han manglet den voldsomme begavelsen som kunstner, slik vi finner den hos Goethe og Schiller i deres storartede streben etter å foredle den egne personligheten. Jeg mener at Nietzsche nettopp hadde dette i sitt sinn med sine hjerteskjærende bekjennelser han avla meg i en skjebnesvanger time på sofaen i mitt rom i året 1873. [...] Han sa det ikke med ord, men slik forstod jeg hans fortvilelse over seg selv som i denne stund kom

selv. Derfor var musikkens virkning viktigere for ham enn musikken selv. Det er grunnen til at han spilte Bizets *Carmen* ut mot Wagner. Når Nietzsche sammenligner det som ikke kan sammenlignes, viser han at han selv er «dekadent» og egentlig ikke har forstått Wagners kunst.<sup>173</sup> Nietzsche var en wagnerianer. Furtwängler definerer en wagnerianer som en som ikke har noe kritisk, distansert forhold til Wagners kunst. Det er en som lever i den, og man kan ikke betrakte den utenfra. Wagners kunst lider under alle wagnerianerne fordi Wagner selv alltid bevarte den kritiske distansen til sin kunst. Furtwängler sammenligner wagnerianerne med dem som tok livet sitt etter å ha lest Goethes *Die Leiden des jungen Werther*. Den nødvendige distansen er ikke der. I Furtwänglers øyne forble Nietzsche etter bruddet også en wagnerianer. Han levde i kunstens virkning. Stemning og virkning stiller Furtwängler opp som motsetninger til det organiske i Wagners kunst.

Furtwängler forstår Wagners kunst som urbilder av menneskeheten. De forteller om det ubevisste i den europeiske kultur. Wagner kunne identifisere seg med sine egne gestalter, men var også alltid seg selv tro. Wagner er dikteren. Han diktet dramatisk og musikalsk ut av det dypeste i mennesket. Nietzsche derimot, henga seg til stemninger. Og dermed ligger det for Furtwängler ikke noe stort brudd i hans wagnerisme. Når man hengir seg til sine egne stemninger, er veien fra kjærlighet til hat ikke lang. Furtwänglers intensjon med dette skriftet er bebreidelsen mot Nietzsche at han har ødelagt svært mye for resepsjonen av Wagners kunst. Nietzsche har levert argumenter mot Wagner, argumenter som ifølge Furtwängler ikke holder mål. Derfor avslutter han artikkelen med oppfordringen om å gå til Wagner, til kunstneren Wagner.

Så langt historien om forholdet mellom Wagner og Nietzsche sett fra Furtwängler. Den forteller mye om Furtwängler. Kampen mot Nietzsche

---

til uttrykk.» I tysk original: «Ihm fehlte, was Menschen wie Goethe und Schiller in ihren großartigen ‚Bemühen um Veredelung der eigenen Persönlichkeit‘ aufrechterhalten hat, die gewaltige Begabung auch als Künstler. Ich meine, daß Nietzsche selbst in den herzbrechenden Selbstbekenntnissen, die ich ihn in einer Dämmerstunde des Jahres 1873, als wir uns auf dem Sopha meines Zimmers unterhielten, ablegen hörte, nichts anderes im Sinne gehabt hat. Redete er auch damals nicht so deutlich und insbesondere ohne andere als sich zu nennen. Seine Künstlerbegabung ist eine zu beschränkt rhetorische gewesen. Auch das sagte er damals nicht mit Worten, aber so deutete ich mir seine damals kundgegebene Verzweiflung an sich selbst überhaupt.»

173 At Furtwängler ser på Nietzsche som dekadent, kommer han stadig tilbake til i hele skriftet *Der Fall Wagner, frei nach Nietzsche*.



er ikke bare en kamp for Wagner, men en kamp for kunsten som sådan. Furtwängler mener å se at kunsten i sin samtid ble angrepet av rasjonalistiske overgrep. I bunn og grunn dreier derfor Nietzsches angrep på Wagner seg om sokratismens rasjonalisme som motsetning til den greske kunsten. Furtwänglers tese er med andre ord at Nietzsche, som polemiserer sterkt mot Sokrates in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, selv er et eksempel på hvordan sokratiske rasjonalitet hindrer ham i å forstå Wagners kunst.<sup>174</sup>

Furtwängler taler gjentatte ganger til forsvar for mytene, tragedien, skjebnen, det ubevisste. Han er ingen irrasjonalist, men ser på rasjonalismen som et farlig overflatefenomen. Rasjonaliteten kan ikke fatte kunsten fordi kunsten gjengir det dypeste i mennesket. Og det dypeste i mennesket er for Furtwängler sjelen. I sjelen lever det ubevisste, og det er kunsten som taler sjelens språk. Uten kunsten kan vi ikke erkjenne oss selv. Tenkningen fører ikke til selverkjennelse. Furtwänglers anti-intellektualisme må ikke misforstås som om han er mot tenkning som sådan. Poenget er at tenkningen ikke må føre til at man mister den instinktive, følelsesmessige tilnærmingen til musikken. Det mente han hadde skjedd hos Friedrich Nietzsche og noe som har forplantet seg til interpretasjonsspørsmålet: Furtwängler ser på intellektualiseringen av musikalsk interpretasjon som begynnelsen på musikkens overflødigheit: Maskinen tar over som erstatning.<sup>175</sup>

Når Furtwängler snakker om anti-intellektualisme, deler han aldri NS-ideologiens identifisering av intellektualisme med jødedommen. Antisemittiske utsagn finner man verken i Furtwänglers skrifter eller brever. Kampen mot intellektualismen i kunsten kan man fortolke på bakgrunn av en «konsensus-sonne»<sup>176</sup> med tanker fra NS-ideologien. Furtwängler deler

---

174 Furtwängler 1994, s. 148. En slik lesning av Nietzsche som Furtwängler her legger opp til, gjengir mer et inntrykk enn å være konkret fortolkning av Nietzsches skrifter. Furtwängler går ikke inn på at Nietzsche var i full visshet om sitt spenningsfylte forhold til Sokrates.

175 Se Furtwängler 1996, s. 283: «Den allmenne intellektualiseringen har tatt makten over interpretasjonen – musikken selv blir overflødig – maskinen erstatter det levende mennesket – og en eller annen dag synes vi også den altfor perfekte maskinen er kjedelig. – Kunsten er ikke nødvendig lengre, den er ikke mer et uttrykk for det underbevisste, den er ferdig.» På tysk: «Die allgemeine Intellektualisierung hat sich der Interpretation bemächtigt – die Musik selber wird überflüssig – die Maschine tritt an Stelle des lebendigen Wesens – und eines Tages langweilt uns die allzu perfekte Maschine. – Die Kunst ist nicht mehr nötig, nicht mehr Ausdruck des Unterbewussten, ist erledigt.»

176 Gülke 2006.

tanker i sin tid, men det gjør ham ikke til en nazist. Likevel mener jeg at Furtwänglers estetiske rettferdiggjørelse av Wagners til dels umoralske livsvei, er en problematisk tanke. Selv om denne tanken ikke utgjør en stor del av Furtwänglers syn på Wagner, åpner den opp for et grunnleggende problem. Ligger det en umoral i Wagners kunst? Forfører Wagners kunst til NS-ideologi? Det synes som om Furtwängler ikke reflekterer over hvorfor Wagner ble så høyt verdsatt av nazismen.<sup>177</sup> Man finner heller ingen bemerkninger om at Wagners kunst ble instrumentalisert og brukt til formål som var vesensfremmed for den. Furtwängler ville nok ha gått i retning av en instrumentell unnskyldning, men man må stille det ubehagelige spørsmålet om Furtwängler implisitt bidro til NS-regimet ved å bygge opp under Wagner-kulten fra og med 1933. Det er lett å kritisere dette åtti år i ettertid. Det finnes ingen entydige svar, de behøves heller ikke. Men at Furtwänglers Wagner-syn og Wagner-oppføringer er problematiske, er det ingen tvil om. Jeg vil belyse dette litt nærmere ved å trekke inn Thomas Mann. Det fascinerende ved Thomas Mann er at han er en kunstner som i relasjon til Furtwängler bevarer en *kritisk distanse* samtidig som han er *total hengitt* til Furtwänglers musisering.

## 2.5 Thomas Mann og Furtwängler

Thomas Mann og Furtwängler møtte hverandre aldri. Deres forhold, som vi kan rekonstruere ut fra offentlige og private brev og korrespondanse, er et historisk sår.<sup>178</sup> Kanzog snakker regelrett om et «åpent sår» (offene Wunde) i sin dokumentariske bok om deres forhold til hverandre. Forholdet er eksemplarisk og kan fortelle oss noe i dag om hvilke aporier to store kunstnerpersonligheter som tok forskjellige valg i møtet med NS-regimet stod overfor.

Først vil jeg tegne opp Thomas Manns forhold til Furtwängler. Dette kan fortelle oss mye om hvilken betydning Furtwängler hadde som musikkpersonlighet i Tyskland. Deretter kommer jeg inn på Furtwänglers brev til Thomas

---

177 Det gjelder også for Beethoven, Brahms og Bruckner: komponister som NS-regimet brukte til inntekt for sin egen ideologi. Furtwängler reflekterer i sine skrifter ikke om hvorfor disse komponistene fikk en så stor betydning hos nasjonalsosialistene, men han vegres over at de ble misbrukt.

178 De viktigste kildene er samlet og kommentert i Kanzog 2014.

Mann fra 1947.<sup>179</sup> Her kan vi få en pekepinn om hvordan Furtwängler forstod seg selv i og etter NS-tiden. Dyptgripende blir deres forhold når man setter fokus på de underliggende differensene mellom dem som ligger i deres forhold til Wagner og Nietzsche. Ved å sammenligne deres respektive forståelse av Wagner og Nietzsche ser man at deres forskjellige posisjoneringer former deres forskjellige forhold til hva tysk musikk er, og hvordan man skal forholde seg til den tyske kunstmusikken.

Mann satt i 1936 foran radioen i sitt hus ved Zürchersee.<sup>180</sup> I Manns familie var radiokonsserter dyrebare stunder der hele familien ble samlet for å lytte til musikken. Radiokonsertene var nesten å betrakte som huskonsserter. I 1936 ble Bayreuther Festspiele åpnet med en nyregissering av Wagners Lohengrin, et verk som ikke hadde blitt fremført i Bayreuth siden 1909. Hitler hadde bestemt at Furtwängler skulle dirigere og at det ikke skulle bli spart på noe som helst. Lohengrin var en gammel kjærlighet for Hitler, og i ungdommen hadde han laget scenebilder til denne romantiske operaen. Han dro to ganger til Bayreuth, bare avbrutt av de olympiske leker i Berlin, for å ta del i denne oppføringen, som ble overført i radio verden over. Thomas Mann satt foran radioen med dårlig samvittighet. I sin dagbok noterte han:

Man skulle egentlig ikke ha lyttet til dette, ikke gi øret til denne svindelen, fordi man i bunn og grunn forakter alle som er med på det.<sup>181</sup>

Mann elsket Lohengrin. Hele livet kunne han ikke frasi seg kjærligheten til Lohengrins musikalske trolldom.<sup>182</sup> Familien Mann var nærmest tilstede i Bayreuth. De inntok pausemåltidene akkurat slik de finner sted der. Mann var begeistret, men han beholdt den kritiske samvittigheten og bevisstheten. Tanken på at Hitler nyter denne musikken, mens andre lider og blir drept av NS-regimet, var «avskyelig» («ekelhaft»). Mann følte at han egentlig ikke

---

179 I Kanzog 2014, s. 86.

180 All historisk informasjon i det følgende avsnitt har jeg hentet fra Vaget 2012 og Kanzog 2014.

181 Thomas Manns dagbok 19.7.136, sitert etter Vaget 2012, s. 271: «Man hätte nicht zuhören sollen, dem Schwindel nicht sein Ohr leihen, da man im Grunde alle, die dabei mittun, verachten.

182 Like før han døde valgte han til et radioprogram ut stykker som hadde betydd mest for ham. Forspillet til Lohengrin stod så å si på første plass. I en innledning forteller han om møtet med denne musikken. <http://www.randomhouse.de/Hoerbuch/Mein-Wunschkonzert/Thomas-Mann/der-Hoerverlag/e386857.rhd> (7.3.2016).

burde ha lyttet til dette, men greide ikke å la være.<sup>183</sup> Han syntes det var forkastelig at Furtwängler var med på dette, men elsket musikken Furtwängler dirigerte. Gjennom 30-årene frem til krigens slutt pendlet Mann mellom forakt og forståelse for Furtwängler. Var Furtwängler en av de som hadde gått i indre eksil (innere Emigration), eller var han en feig opportunist som lot seg instrumentalisere og som ikke så terroren i NS-regimet? I det åpne brevet mot Walter von Molo<sup>184</sup> skriver Mann om kapellmesteren som gjorde seg skyldig i en «obskøn løgn» («obszönen Lüge»). Mann mente Furtwängler tildekket den kjensgjerning at han ble sendt ut i Europa av Hitler for å dirigere med utsagnet om at han bare bedrev musikk.<sup>185</sup>

I avnazifiseringsprosessen etter krigen ble Mann bedt om å ta stilling til Furtwängler, noe han ville ikke. Furtwängler søkte etter krigen en samtale med Thomas Mann, men han lyktes ikke. Han skrev et langt brev hvor han ba om at de skulle møtes for å snakke om tyske spørsmål. Furtwängler siktet vel her til Manns tese om at den tyske musikkhistorien hadde begrunnet ideologien om Tysklands overlegenhet over verden. For Furtwängler var dette en gal tanke.

I sin kritikk av Furtwänglers forsvarstale under avnazifiseringsprosessen fremhevet Mann mangelen på politisk dømmekraft og realitetsorientering. I Manns øyne kan man nesten si at Furtwängler gav seg hen til en estetisk drøm som Mann hadde forfektet tidligere (blant annet i *Die Betrachtungen eines Unpolitischen*), men tatt sterk avstand fra. I det hele tatt at Furtwängler lot seg applaudere av de verste forbrytere vender han moralsk mot Furtwängler.

Furtwänglers svar viser fortvilelsen over at han ikke ble akseptert av Mann. Jeg kan ikke komme inn på hele brevet, men vil trekke frem en viktig tanke: Furtwängler spør Mann om det finnes noe moralsk galt i det at menneskene som var tilstede under konserten, der Furtwängler tok imot overveldende ovasjoner, lar seg berøre av Beethoven og Brahms. For Furtwängler finnes det et budskap i denne musikken som ikke blir berørt av Hitler. Spørsmålet til Mann er om publikum ikke har en viss rett til å vise glede over at

---

183 Vaget 2012, s. 272 beretter om at Mann i 1934 ikke ville lytte til radio-overføringen av Götterdämmerung fra Bayreuth fordi uskylden mangler.

184 I dette brevet begrunner Mann hvorfor han ikke vil vende tilbake til Tyskland etter krigens slutt. Brevet finnes i sin helhet i Thomas Mann 1997.

185 Dette har jeg fra Vaget 2012, s. 274.

Furtwängler er på plass igjen etter avnazifiseringen.<sup>186</sup> Denne gleden har i Furtwänglers øyne intet med politikk å gjøre. Mann så på Furtwänglers svar som tåpelig («töricht»)<sup>187</sup>. Som det fremgår av Furtwänglers brev til Emil Praetorius var han svært skuffet over at han ikke mottok noe svar fra Thomas Mann. Furtwängler skriver:

Kan ikke to mennesker som i bunn og grunn ikke har en så forskjellig grunninnstilling til de spørsmål som står på dagsorden [...] gå forskjellige veier til målet uten at den ene fordømmer den andre så grunnleggende? Hva er det for en latterlig, u-god, ukristelig, u-vis og ja u-psykologisk verden.<sup>188</sup>

Uten tvil ønsket Furtwängler en forsonende samtale. Han ville ikke utvikle noen stridighet med Mann, en kunstner han hadde stor respekt for. Unnlatelsen av en samtale fremstår for Furtwängler som umoralsk og hovmodig. Det er ikke vanskelig å forestille seg at Mann overhodet ikke kunne ha delt Furtwänglers mening om at de gikk to veier til samme mål. Denne meningen var ikke forenlig med Furtwänglers virke i NS-tiden. For Mann var Furtwängler for nær NS-regimet til at en samtale om tyske spørsmål kunne begynne. Denne korrespondansen er interessant fordi den forteller om hvor vanskelig det var for to kunstnere med ganske så like musikalske referanser å forstå hverandre etter krigen. De er fremmedgjort for hverandre. Thomas Mann mener at det ikke er rom for noen diskusjon, og Furtwängler synes dette er en hovmodig posisjon. Hvordan kan en som emigrerte skjønne hvordan det var å leve i Tyskland under Hitler? På den andre siden står Manns spørsmål: Hvordan kan man la seg instrumentalisere på en slik måte som Furtwängler gjorde? Om en samtale mellom dem hadde ført dem nærmere hverandre? Det er vanskelig å si. Forholdet til Wagner/Nietzsche står i mellom dem. For å komme nærmere inn i Furtwänglers musikkestetiske tenkning vil jeg stille Mann og Furtwängler overfor hverandre i deres respektive syn på Wagner.

Furtwängler tar del i en nasjonal resepsjonsprosess av Wagner. For ham er det viktig å se det tyske i Wagners kunst. Wagner er å forstå som et ledd i den tyske kunstmusikken. Uten tvil bekjenner Furtwängler seg til

---

186 Se Kanzog 2014, s. 91.

187 Ibid., 92.

188 Furtwängler 1964, s. 171: «Können nicht zwei Menschen, die in ihrer Grundeinstellung zu den hier infrage kommenden Dingen doch [...] schließlich verschiedene Wege zum selben Ziel gehen, ohne dass der eine den anderen von Grund aus verurteilt? Was ist das für eine lächerliche, ungütige, unchristliche, unweise und schließlich auch unpsychologische Welt».

dens overlegenhet over annen musikk. Det er en tanke som igjen bekrefter konsensussonen med NS-ideologi uten selv å være nazistisk. Den har en ideologisk latens i seg som i retrospekt gjør Furtwänglers Wagnersyn problematisk. For Furtwängler var ikke Wagner bare en genial komponist, men en av de få som hadde forstått Beethoven. Derfor var det også som dirigent Furtwängler beundret Wagner.

Mann kjenner til denne Wagner-resepsjonen, den er en del av ham, men han overviner den i form av en annen type Wagner-resepsjon som har tatt Nietzsches Wagnerkritikk inn over seg. Foredraget han holdt i München i 1933, *Leiden und Grösse Richard Wagners*, prøver å nærmest å redde Wagner fra en tysk-folkelig resepsjon. Her er det det kosmopolitiske, moderne ved Wagner Mann gjør seg til advokat for. Skjebnesvanger ble hans betegnelse av Wagner som dilettant. For hans kritikere ble betegnelsen av Wagner som dilettant en fornærmelse av Wagner. Manns litterære rykte stod på spill, og som Mann skjønte stod livet også på spill. Sentrale musikkpersonligheter i München greide å mobilisere til kamp mot Mann. Manns intensjon med å bruke begrepet dilettant på Wagner var å beskrive Wagners forhold til de forskjellige kunstartene. Her tok Mann opp en tanke fra Nietzsches Wagnersyn. Som Vaget viser, hadde ikke begrepet dilettant de negative konnotasjoner vi forbinder begrepet med i dag. Å være en dilettant var heller en evne til å sette seg inn i de forskjelligste uttrykk uten å miste seg selv i det. For Nietzsche utgjorde dette noe av begrunnelsen av at Wagner var en skuespiller.<sup>189</sup>

Talen i München skulle koste ham mye. Den førte til protester og anklager som ikke hadde hold i teksten. Mann ble beskyldt for å bevisst å ødelegge tysk kunst og dermed indirekte for landssvik. Resultatet var at Mann måtte emigrere. Denne erfaringen satte dype spor hos Mann.

Mann greide og ville aldri frasi seg kjærligheten til Wagners musikk, men måtte forstå den i en slags kontrast til den tysk-nasjonale resepsjonen av Wagner som vel begynte med komponistens levetid og strakk seg til NS-regimet. Dette gir en forklaring på hvorfor Mann var så kategorisk i sin kritikk av Furtwängler.

Skyggen av Wagner artet seg helt forskjellig hos Mann og Furtwängler. Deres differenspunkter hører med til historien om Wagners innflytelse på tysk

---

189 Om dette se Vaget 2012, s. 335f.

historie. Furtwängler står igjen som en av de mest markante og kanskje største Wagner-dirigentene som har levd. Det er en dom Mann uten tvil var enig i. Mann blir stående igjen som en som forteller tysk historie i henhold til Tysklands forhold til Wagner. Samtidig er han en som har gitt en viktig impuls til en litterær Wagner-resepsjon. Hans beskrivelse av Wagners kunst tilhører høydepunktene i litteraturen om Wagner.

I siste underkapittel i dette kapitlet, hvor jeg situerer Furtwängler i hans samtid, vil jeg komme inn på hvordan man kan se på Furtwängler i lys av en oppføringspraktisk dirigent-tradisjon. Selv om dette kunne være et forskningsprosjekt i seg selv, er det viktig for en hermeneutisk undersøkelse, slik jeg tilstreber den, å vite om denne bakgrunnen.

## 2.6 Furtwängler i en oppføringspraktisk dirigent-tradisjon

Hermeneutikken i dette prosjektet, som ønsker å finne frem til en helhetlig forståelse av hva som skjer i musikken når Furtwängler dirigerer, lar seg ikke besvare gjennom en historisk analyse. En *historisk* undersøkelse av Furtwänglers interpretasjonskunst hadde vært en avhandling i seg selv. Likevel kan man ikke isolere Furtwängler fullstendig fra den oppføringspraktiske tradisjonen han står i. Han har et historisk ståsted når han dirigerer. Derfor ønsker jeg i det følgende å tegne opp en skisse av hvordan Furtwängler kan forstås historisk. Kapitlet beror hovedsakelig på en drøfting av sentral forskningslitteratur om temaet. Når jeg senere i avhandlingen vil beskrive Furtwänglers måte å interpretere musikk på, er dette kapitlet viktig som et historisk bakgrunnstykke. Derfor kommer jeg til å referere tilbake til det ved flere anledninger. I litteraturen om Furtwängler kan man i hovedsak finne følgende posisjoner når det gjelder å forstå Furtwänglers interpretasjonskunst ut fra en oppføringspraktisk historie:

### 2.6.1 Furtwängler som syntese av von Bülow og Nikisch?

Herzfeld velger å forstå Furtwängler som en syntese mellom Hans von Bülow (tese) og Arthur Nikisch (anti-tese), begge forgjengere som

sjefsdirigent for Berliner Philharmoniker.<sup>190</sup> Bülow fremstår som den disiplinerte orkester treneren som planla prøvene. Han gav seg aldri med å forbedre orkesteret. Han er for Herzfeld en oppdrager, ikke bare for orkesteret, men også for publikum. Ifølge Herzfeld kunne han fremføre et verk to ganger etter hverandre for å nærmest undervise publikum. Han kunne også snakke i løpet av konsertene for å belære publikum. Nikisch var helt annerledes. Han forberedte ikke prøvene i den grad, og henga seg fullstendig til øyeblikket. Han var ikke opptatt av enkeltheter, slik som von Bülow, men brukte prøvene til å la orkesteret svare på hans interpretatoriske vilje. Hvis det dreide seg om et nytt verk, kunne Nikisch på forhånd ikke kjenne så godt til verket, for nettopp å bli kjent med det som klang under prøvene. Noe slikt hadde vært utenkelig for von Bülow. Herzfeld skiller mellom dem også ved hjelp av følgende tanke: Nikisch var orkesterfiolinist. Han tenkte orkesteret ut fra perspektivet som fiolinist. Han hadde som fiolinist lært å synge slik som Wagner. Derfor flyter musikken så godt hos Nikisch. Derimot tenkte von Bülow ut fra klaveret. Han lot orkesterklngen bære preg av hvordan han hadde spilt verkene på klaver. Det er for Herzfeld årsaken til den samlede klngen hos Bülow, en tanke som er basert på historiske tekstkilder.

Herzfeld ser på Furtwängler som en syntese av disse to. Furtwänglers hengivelse til øyeblikket var et resultat av en livslang tilegnelse av musikken. Planlegging og intuisjon trådte ifølge Herzfeld inn i en harmoni. Planlegging går ikke på bekostning av det uforutsigbare i interpretasjonen der og da, og det uforutsigbare går ikke på bekostning av planleggingen. Derfor er klngen svært ofte varm og levende. Furtwängler sang som Nikisch, men lot det ikke gå utover en samlet og konsis klng.

Selv om det er problematisk å opprette en motsetning mellom Bülow og Nikisch, er Herzfeld inne på noe rett når det gjelder Furtwängler. Men det som er rett kunne han ha sagt uten å postulere en motsetning mellom Furtwänglers forgjengere. Utvilsomt skriver Herzfeld ut fra perspektivet om at Furtwängler er den største og beste dirigenten. En slik målsetting gjør dog ikke hans tanker uinteressante, fordi måten han beskriver musikalske interpretasjonspersonligheter på, til dels er meget treffende, i hvert fall når det gjelder å beskrive Furtwänglers som musiker i en historisk gitt situasjon.

---

190 Se Herzfeld 1950, s. 140–145.



## 2.6.2 Espresso-dirigent etter slutten på espresso-tradisjonen?

Stenzl prøver i en banebrytende studie å lage en typologi av forskjellige historiske interpretasjonstyper.<sup>191</sup> Den første typen kaller han en espresso-interpretasjon. Han fører den tilbake til Wagner og sier at dens typiske erkjennelsestegn ligger i rubato-fraseringen. Den andre typen er den såkalte nysaklige retningen. Viktige personer i denne retningen er, ifølge Stenzl, Igor Stravinskij, Hermann Scherchen og Otto Klemperer.<sup>192</sup> Stenzl henviser til den indre relasjonen mellom neoklassisk musikk og nysaklig interpretasjonsstil. Den tredje typen kaller han den «restaurative og historiserende»<sup>193</sup> typen. Den er yngre og kan føres tilbake til kunstnere som Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood og Roger Norrington. Her gjelder det, ifølge Stenzl, ikke å bare fremføre barokkmusikk på originalinstrumenter, men å komme frem til en historisk oppføring av det romantiske repertoaret. Stenzl forstår Furtwängler som en espresso-dirigent, men han tilhørte ikke espressoens tidsalder. Han kom etter, derfor snakker Stenzl om Furtwängler som en «espresso-conductor after the end of espresso»<sup>194</sup>.

Stenzl har blitt kritisert av Wolfgang Auhagen og Hans-Joachim Hinrichsen. Auhagen modifierer Stenzls tese når han vektlegger Furtwänglers strukturelle interpretasjonsinteresse.<sup>195</sup> Hinrichsen fremhever at det er nærmest umulig å innordne Furtwängler under en bestemt historisk oppføringstradisjon.<sup>196</sup> For Hinrichsen er Furtwänglers fortjeneste nettopp å overvinne kløften mellom «fleksibel agogikk» og «strukturell tydelighet».<sup>197</sup> Selv om jeg deler denne kritikken av Stenzl er det Stenzls fortjeneste i det hele tatt å komme med en oppføringshistorisk tese som utgangspunkt for en historisk forståelse av Furtwänglers interpretasjonskunst. Etter min mening kan man verken i Furtwänglers skrifter eller i hans interpretasjoner finne et klart belegg på at Furtwängler var en typisk espresso-dirigent.

---

191 Stenzl 1995, i Stenzl 1996 går han nærmere inn på Furtwängler.

192 Man kan stille spørsmål ved Stenzls opplisting av Scherchen og Klemperer i en bås. De var meget forskjellige og hadde ulike repertoar.

193 Stenzl 1996, s. 27.

194 Stenzl 1995, s. 691.

195 Auhagen 2011, s. 63.

196 Hinrichsen 2005, s. 22.

197 Ibid., s. 22.

Scherliess benytter seg av Stenzls tre interpretasjonstypologier når han prøver å tegne opp en skisse av interpretasjonshistorien av Brahms' musikk.<sup>198</sup> Han plasserer Furtwängler sammen med Arthur Nikisch i en tradisjon der *espressivo*-estetikken var gjeldende i motsetning til nysakligheten som kom med stor kraft i 1920-årene. Scherliess unnlater likevel med rette å betegne Furtwängler som en typisk *espressivo*-dirigent av Brahms. Man kan ikke, ifølge Scherliess, snakke om en historisk direkte linje fra Brahms' tid frem til i dag. Dirigenter som kjente Brahms var von Bülow, Hermann Levi, Steinbach, Hans Richter, Otto Dessow. Det finnes ingen opptak av dem, men med Hermann Abendroth som var elev av Fritz Steinbach. Likevel kan man stille et kritisk spørsmål ved om man gjennom denne historiske kjensgjerningen kan tillegge Hermann Abendroth en større «autentisk» tyngde.

### 2.6.3 Furtwängler versus Toscanini?

Furtwängler og Toscanini blir gjerne brukt som motpoler. Her kan man lett glemme at Toscanini (1867–1957) er nesten en generasjon eldre enn Furtwängler. Han levde nærmest samtidig med Felix Weingartner (1863–1942) og Richard Strauss (1864–1949). Han var en italiensk operadirigent og stod på ingen måte i *espressivo*-tradisjonen. Furtwängler bebreider ham for å ha overdratt måten man interpreterer italiensk opera på til det tyske konsertrepertoaret.<sup>199</sup> Uavhengig av hvordan man måtte stille seg til denne kritikken viser den at Toscanini ikke kan betegnes som en nysaklig dirigent. Toscaninis interpretasjonsetetikk er annerledes enn den man finner hos for eksempel Otto Klemperer og Hermann Scherchen. Stenzl har rett i at den nysaklige interpretasjonsetetikken beror på Paul Hindemith og Igor Stravinskij; musikk som Toscanini ikke ville ha noe med å gjøre. Når man bruker Toscanini som motbilde til Furtwängler kan man med andre ord ikke gjøre ham om til en nysaklig dirigent. Den nysaklige interpretasjonsstilen er heller historisk samtidig med Furtwänglers generasjon.

Danuser tegner et meget differensiert bilde av hvordan disse to dirigentene forholder seg til hverandre sett ut fra deres forskjellige måter å fortolke musikk på.<sup>200</sup> Begge søker de ikke etter komponistens mening med verket.

---

198 Scherliess 2009.

199 Furtwängler 1996, s. 69–80.

200 Danuser 1992, s. 41–43.

Den har vi ingen tilgang til. Begge gikk de ut fra i verket slik det foreligger som partitur. Men det er der deres veier skiller. Toscanini var opptatt av den rytmiske driven i musikken. Ekspressivitet var ingen allmenn regel, men kunne heller settes inn ved behov. Interpreten må ikke gjenskape verket, slik som hos Furtwängler. Danuser sier med rette at Furtwängler ikke så på notene, men hva de uttrykker som speil av den menneskelige sjelen som det vesentlige i musikalsk interpretasjon. En slik tanke var fremmed for Toscanini. For ham førte en slik tenkning til overdrivelser som ikke lar seg begrunne ut fra hvordan verket foreligger som notetekst. Han så derimot på sin oppgave som dirigent som å gjengi hva teksten sier på en objektiv måte. Wikshåland skriver poengtert om hva som er det interpretasjonestetiske resultatet av en historisk konstruksjon der Furtwängler og Toscanini fremstår som motpoler:

Begge var tro mot Beethovens partitur, og likevel klang det så forskjellig og samtidig så usedvanlig bra. Det ble tydelig for enhver at vi i tolkningene deres møtte henholdsvis Toscaninis Beethoven og Furtwänglers Beethoven ditto, som likeverdige størrelser når det gjelder kvalitet. De var ikke til å komme utenom, noen av dem. I denne dynamikken blir den autentiske fortolkning av et verk til et ideal som enhver fortolker verd navnet hele tiden må strebe etter, men aldri når.<sup>201</sup>

Motpolen viser tydelig at verket som verk har et interpretasjonspotensial som ingen interpretasjon kan oppfylle. Likevel bør man ikke av den grunn trekke slutninger om at musikalske interpretasjoner kun er en smakssak. I denne avhandlingen vil jeg i Furtwänglers tilfelle (spesielt i kapittel 5.4.3 «Furtwängler i kontekst av andre opptak») vise hvordan virkelighetsoppfatningen bak interpretasjonen kan fungere som erkjennelsesmiddel for hva man kan anse som drivkraften i måten musikken blir interpretert på.

#### 2.6.4 Furtwängler og arven fra Wagner som dirigent

Ifølge Hinrichsen er Wagners skrift fra 1869, *Über das Dirigieren*, noe av det mest innovative som er skrevet i musikalsk interpretasjonestetikk.<sup>202</sup> Wagner sammenfatter i dette skriftet sine tanker om sin virksomhet som dirigent og prøver å si noe grunnleggende viktig om hva direksjon er. Hovedtanken er at det viktigste ved dirigering er å finne det riktige tempoet.

---

201 Wikshåland 2009, s. 21.

202 Hinrichsen 2012, s. 39.

Dette tempoet er ikke noe som må slavisk fastholdes. Det kan oppleve «modifikasjoner»<sup>203</sup> (Modifikationen) ut fra musikkens uttrykk, form og karakter. Det riktige tempoet bestemmer Wagner ut fra musikkens meningsfulle sangbarhet (Melos). Musikken må synge. Sangbarhet er et slags kriterium for det rette tempo. Her kan man få inntrykk av en direkte linje fra Wagner via Nikisch til Furtwängler, selv om en historisk rekonstruksjon av dette er ytterst vanskelig.<sup>204</sup>

I *Vom Handwerkzeug des Dirigenten*<sup>205</sup> kommer det tydelig frem at Furtwängler tenker direksjon som Wagner. Furtwängler snakker om det syngende element i interpretasjonen. Hvordan han skal få orkesteret til å synge i en fri sang-bevegelse, er et spørsmål han stiller i seg i dette skriftet, samtidig som han stiller spørsmålet om hvordan han kan bevare det syngende og samtidig få orkesteret til å spille sammen. Et svar gir Furtwängler ved å henvise til Nikisch og til Wagners Melos-begrep.<sup>206</sup> Her tar han også opp betydningen av forberedelsen av slaget. Det er i forberedelsen til slaget alle muligheter ligger for «innflytelse på interpretasjonens karakter [og, H.H.] spillemåten til orkesteret»<sup>207</sup>.

Sangbarheten i interpretasjonen gjør det mulig å følge musikken. Det er kanskje derfor Furtwängler så ofte snakker om logikken i musikken. Sangbarheten trekker lytteren inn musikkens egentid. Hvordan kan man snakke om musikkens indre logikk i en interpretasjonssammenheng? En første pekepinn får vi av Furtwängler selv. Han bruker ofte begrepet logikk for å betegne den indre nødvendighet, den organiske utviklingen i et verk. Det samme gjelder for følelsene. De følger en indre nødvendighet i verkene.<sup>208</sup> Man må prøve å fatte logikken bak det musikalske uttrykket for å komme til den riktige tenkningen om musikken. Det er den som danner forutsetningen for en god interpretasjon. Her ser vi at Furtwängler er alt annet en dirigent som setter sine følelser i sentrum for interpretasjonen. Det dreier seg alltid om verkets emosjonalitet. Man kan heller si at Furtwängler

---

203 Ibid., s. 40.

204 Ibid., s. 41.

205 I Furtwängler 1975, s. 97–106.

206 Se Ibid., s. 102.

207 Ibid., s. 104: «[...] Beeinflussung des Charakters der Interpretation, der Spielweise des Orchesters.»

208 Se Furtwängler 1996, s. 318f.

hadde en helt spesiell evne til å gjengi følelsenes logikk i de store symfoniske verkene. Det kan forklare noe av hans popularitet og tiltrekningskraft. Tenkning er ikke bare en refleksiv akt, men går også forut for fremføringen. Den kan være fatalt hvis man tenker galt.<sup>209</sup> Furtwängler bruker i denne sammenheng også begrepet logikk i forbindelse med følelser. Følelsens logikk er like nødvendig som tankens logikk. Jeg går nå videre til kapittel tre hvor jeg belyser Furtwänglers begrep om musikalsk interpretasjon. Her vil jeg fordype det særegne og unike i Furtwänglers interpretasjonskunst.

---

209 Se for eksempel hvordan Furtwängler ser på fermatene i Beethovens 5. symfoni hos Weingartner, i: Furtwängler 1996, s. 318f.

### 3 Musikalsk interpretasjon som innlevelse

«Interpretative response under pressure of enactment I shall, using a dated word, call answerability.»<sup>210</sup>

Furtwängler vil fremføre musikken slik at musikere og publikum kan forstå seg selv gjennom den og få et naturlig, instinktivt og intuitivt forhold til den. Han begrunner dette ved å utvikle et begrep om musikalsk interpretasjon.

I dette kapittelet går jeg frem på følgende måte for å belyse Furtwänglers begrep om musikalsk interpretasjon: Først vil jeg presentere Furtwänglers interpretasjonsbegrep. Her holder jeg meg tett til Furtwänglers egen argumentasjon. Deretter vil jeg tilnærme meg og anvende begrepet innlevelse på hans interpretasjonskunst. Til slutt kommer jeg inn på innlevelsens formgivende kraft i interpretasjonsakten. I denne forbindelse trekker jeg frem musikkens tidsdimensjoner.

#### 3.1 Furtwänglers interpretasjonsbegrep

Furtwänglers interpretasjoner er kjent for å være det stikk motsatte av statiske, men likevel kan man ikke stemple ham som en representant for det

---

<sup>210</sup> Steiner 1991, s. 8.

noen kaller en romantisk oppføringstradisjon. Furtwängler vil ikke tilbake til en gammel oppføringspraksis, men søkte hele livet en estetisk samtidighet med musikken. Han er derfor ingen typisk eksponent for verken «Neue Sachlichkeit» eller «Espressivo».<sup>211</sup> Hans interpretasjonskunst sprenger tradisjonelle kategorier.

### 3.1.1 Furtwängler om musikalsk interpretasjon

Teksten *Interpretation. Eine musikalische Schicksalfrage*<sup>212</sup>, som jeg legger til grunn for dette underkapittelet, er en meget komprimert og grundig tekst som formidler et klart innblikk i Furtwänglers forståelse av interpretasjon.<sup>213</sup> I kapittel 3.1 «Furtwänglers interpretasjonsbegrep» velger jeg det man kaller en sympatisk nærlesning av Furtwänglers tekst.<sup>214</sup> Med andre ord vil teksten gjengi Furtwänglers tanker i en nærlesning av argumentasjonen i teksten. Det er viktig å merke seg at Furtwängler skriver ut fra en bestemt estetisk idé når han begrunner sine teser med henvisning til musikkhistorien.

I musikkvitenskapen skiller man mellom en historisk og estetisk metodikk.<sup>215</sup> Eduard Hanslick differensierte i sin paradigmatisk bok *Vom Musikalisch-Schönen* mellom et estetisk og et «kunsthistorisk standpunkt»<sup>216</sup>. Han mente at begge standpunktene hadde en berettigelse, men dog ville han holde dem strengt adskilt. Med kunsthistorisk betraktning mener han måten Hegel går frem på i sin estetikk. I motsetning til Hegel ville Hanslick begrunne en estetisk betraktning av musikken.<sup>217</sup> For Furtwängler utgjør

---

211 Se kapittel 2.6 «Furtwängler i en oppføringspraktisk dirigent-tradisjon» om dette.

212 I Furtwängler 1994, s. 74–86.

213 Furtwängler er innoem temaet i en rekke tekster, men det er her han har prøvd å sammenfatte hva han mener med begrepet på en systematisk måte. Derfor går jeg ut i fra denne teksten.

214 Om sympati i en hermeneutisk tilnærming, se Grondin 2009, s. 85f.

215 Grunnleggende bemerkninger om denne distinksjonen finner man hos Carl Dahlhaus 1977, kapittel 1 og 2.

216 Hanslick 2010, s. 64.

217 *Ibid.*, s. 64: «Den estetiske undersøkelsen vet ikke og vil ikke vite noe om personlige forhold og den historiske omgivelsen til komponisten; bare hva kunstverket selv sier, vil den tro.» På tysk: «Die ästhetische Untersuchung weiss nichts und mag nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Componisten; nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie glauben.»

den historiske og den estetiske betraktningssmåte en indre enhet. Men denne enheten er en estetisk idé. Furtwängler vil som Hanslick forstå kunstverket ut fra dets egne tale og lovmessighet. Det er viktig å ha dette i bakhodet når jeg i det følgende vil utvikle hans interpretasjonsbegrep med hjelp av hans egne tekster.

Furtwängler utvikler tankegangen i diskusjon med to kontrahenter som etter hans mening preget hans samtid: den historiske interpretasjonen og den overdrevet romantiske interpretasjonen. Selv om de synes å stå som motsetninger, har de, ifølge Furtwängler, en felles grunn: Begge har mistet det levende forholdet til fortiden. Det er dette som fører til at spørsmålet om interpretasjon er blitt til et skjebnespørsmål for Furtwängler.

For oss er forholdet til vår egen fortid overalt – og ikke minst i musikken – blitt problematisk. Det fører til at spørsmålene om gjengivelse av fortidens verker har fått en tidligere uant betydning. Interpreten som eneste formidler har fått en skjebnesvanger viktighet; interpretasjonsproblemet har blitt til ikke noe mindre enn et musikalsk skjebnespørsmål.<sup>218</sup>

Hva ligger i det at forholdet til fortiden har blitt problematisk? Furtwängler mener at man i hans samtid har mistet det instiktive og intuitive forholdet til musikken. Begrunnelsen han gir for dette svaret er musikkhistorisk: Interpretasjonskunsten utvikler seg, ifølge Furtwängler, ikke naturlig, slik som den gjorde i de tider da utøvere kunne rette seg etter komponistenes egne reproduksjon av egne verk. Interpreten var den gang forankret i en tradisjon. Idet man har brutt med dette ved å skille mellom gammel og ny musikk, har man, ifølge Furtwängler, avskåret seg fra et levende forhold til tradisjonen. Musikken taler ikke slik til mennesket, som den gjorde før. Dette er en historiografisk modell. Furtwängler tenker organisk om musikkhistoriens utvikling. Den organiske utviklingen ble avbrutt i det en ny type tenkning oppstod, ja idet man ikke lenger brydde seg om hva forgjengere har komponert. Komposisjon er (som allerede antydnet i 2.2 «Furtwänglers tonalitetsbegrep») etter tonalitetens fall, ifølge Furtwängler, blitt til en intellektuell konstruksjon. Den er ingen naturlig videreføring av en forpliktende arv og tradisjon. Dette radikale bruddet fører for Furtwängler til at musikalsk

---

218 Furtwängler 1994, s. 74: «Das Verhältnis zu unserer eigenen Vergangenheit ist uns überall – und nicht zum wenigsten in der Musik – problematisch geworden. Damit bekommen die Fragen der Wiedergabe der Werke dieser Vergangenheit eine früher nicht geahnte Bedeutung, und der Interpret als ihr einziger Vermittler gewinnt eine geradezu verhängnisvolle Wichtigkeit; das Interpretationsproblem wird zu nichts weniger als einer musikalischen Schicksalsfrage.»



interpretasjon, på samme måte som komposisjonen, har blitt gjenstand for intellektuelle konstruksjoner.

Den første konstruksjonen møter man, ifølge Furtwängler, i den såkalte nye sakligheten, der det å gjengi notene anses for å være det interpretatoriske idealet.<sup>219</sup> «Notengetreue Darstellung» og «Werktreue» er viktige stikkord. Furtwängler sier at dette er slagord for et intellektuelt konsept som overhodet ikke tilsvarer interpretasjonens virkelighet. For i partituret er det så mye som ikke er notert, men som er vesentlig for at verket skal bli spilt.<sup>220</sup> Furtwängler kommer med følgende eksempler: I partituret står det ingenting om rommet verket blir fremført i. Man finner ingenting om hvordan tempo og dynamikk må tilpasse seg rommet. Det står heller ingenting om at fortissimo hos fagotter er noe annet enn fortissimo hos trombonene. Partituret kan med andre ord ikke gi så mange holdepunkter om de konkrete utfordringer den utøvende musiker står overfor. Med andre ord er kravet om å gjengi notene noe som ikke tilsvarer virkeligheten. Det er en intellektuell illusjon som er grunnnet i at man har mistet det levende forholdet til musikken. Det er påfallende å se at Furtwängler med disse tankene til dels er på

219 Se følgende utsagn i Furtwängler 1996, s. 180: «Om teorien at personligheten til interpreten stiller seg i mellom verket og lytteren. Bak en slik teori er den falske «sakligheten» til den intellektuelle, som i sannhet er intellektualisme, det vil si at den ikke har kraft til opprinnelige sinnsbevegelser, noe som er grunnlaget for all kunst.» På tysk: «Über die Theorie, dass die Persönlichkeit des Interpreten zwischen das Werk und den Hörer sich stellt. Es steckt dahinter die falsche «Sachlichkeit» des Intellektuellen, die in Wahrheit Intellektualismus ist, d.h. keine Kraft zu ursprünglichen Gemütsbewegungen, die die Grundlage aller Kunst bilden.»

220 Edwin Fischer skriver treffsikkert om dette (i: Hürlimann 1955, s. 27): «Han var av den oppfatning at det er umulig å skrive opp i notebladet alt hva komponisten ville. Det trengs heller en «annen kraft» [zweite Kraft] som man vanligvis kaller interpretasjon. Til den er en ånd som er lik skaperen nødvendig, og i tilfelle av de største som Beethoven, Bruckner, Brahms og Wagner levde det i ham [i Furtwängler, H.H.] en guddommelig flamme. [...] Som jeg vet av egen erfaring hvilken ro hans overlegenhet utstrålte, hvordan hans sikre, skjønne hånd tilbakeførte solistens opphisselse til kunstverkets klare bane, og tvang ham til tjeneste for verket, hvordan han selv bare kjente en oppgave i livet: å være en kjærlig og ydmyk tjener av kunstens evige tempel.» På tysk: «Er war der Ansicht, daß es unmöglich sei, alles im Notenbild aufzuschreiben, was der Komponist wollte. Es ist dazu eine «zweite Kraft» erforderlich, die man gemeinhin Interpretation nennt. Dazu ist aber ein dem Schöpfer verwandter Geist notwendig, und gerade für die Größten, Beethoven, Bruckner, Brahms und Wagner, lebte in ihm der verwandte göttliche Funke. [...] Wie weiß ich aus eigener Erfahrung, welche Ruhe seine Überlegenheit ausströmte, wie seine sichere, schöne Hand die Erregung des Solisten in die klare Bahn des Kunstwerkes zurückführte und ihn zwang in den Dienst an dem Werk, wie er selbst sein ganzes Leben lang nur *eine* Aufgabe kannte: liebevoll und demütig Diener zu sein am großen Tempel der ewigen Kunst.»

linje med nyere musikkforskning der man vil løse seg fra analyse-paradigmet som normativ tilgang til musikkverket og fra idealet om «notengetreue Darstellung» i musikalsk interpretasjon.<sup>221</sup>

Furtwängler ser til tross for sin kritikk av nysakligheten at en «nysaklig» tenkning er et slags dialektisk svar på en fortolkningstradisjon der utøverens subjektivitet og frihet står i sentrum (det han kaller senromantisk eller romantisk fortolkningstradisjon), og hvor for eksempel pianistens virtuositet er viktigere enn musikken. Her kan den skapende interpretasjon fort bli vilkårlig. Derfor kan man, som Furtwängler sier, forstå at noen ønsker å gå tilbake til en mer saklig omgang med verket. Det den nye saklige interpretasjonen retter seg mot er et resultat av senromantikken og impresjonismen. «Den ekstreme individualismen»<sup>222</sup> ytrer seg i det at alt blir til smakssak. Her finnes det ingen kriterier for god og dårlig oppføringspraksis. Grunnen til det er, ifølge Furtwängler, at man har oppgitt tanken om den eneste riktige interpretasjon, som enhver utøver må tilstrebe for å komme videre. Idealet om den eneste riktige interpretasjon ser Furtwängler på som en nødvendig etterstrebelse for enhver musikalsk interpretasjon. Med Kant kan man etter min mening si at det dreier seg om en «regulerende idé»<sup>223</sup> som må styre hele tilegnelsesprosessen av verket. Når man tilegner seg et musikalsk verk, må man søke etter en idé som styrende for fortolkningen.

### 3.1.2 Improvisasjon som sann musisering

Mot både den nye sakligheten og senromantikkenes fortolkningstradisjon fremholder Furtwängler at måten å fremføre på før hans tid ble skapt av komponistene selv. Kompositorisk skapelse og interpretativ medskapelse stod dermed i et naturlig forhold til hverandre. Et slikt naturlig forhold er, som Furtwängler stadfester, blitt vanskeligere rett og slett på grunn av den historiske distansen. Musikere i Furtwänglers samtid står ikke en direkte tradisjon med Beethoven. Furtwängler konstaterer at det ikke kan bli stående i en slik fortvilet situasjon. Vi må derfor, slik lyder hans oppfordring, søke etter å forbedre vårt forhold til oss selv og vår egen tradisjon. I denne

---

221 Cook 2013; Hinrichsen 2000.

222 Furtwängler 1994, s. 75.

223 Tanken om regulerende ideer er sentrale i alle Kants tre kritikker. En god innføring gir Kant selv i innledningen i Kant 2009.

sammenheng prøver han å tegne opp en mulighet for hvordan vi kan gjenvinne et levende, naturlig, instinktivt forhold til musikken. Det skjer ikke gjennom historisk forskning, men gjennom en helhetlig tilegnelse av musikken. Her kommer man til selve grunnforståelsen av Furtwänglers tanke om musikalsk interpretasjon. Han begynner sin argumentasjon med å tenke seg inn i komponistens situasjon som skapende kunstner. «Hans [komponisten, H.H.] utgangspunkt er intet, ja kaoset; hans endemål er det formede verket.»<sup>224</sup> Veien fra kaos til det ferdige verket betegner Furtwängler som improvisasjon. Jeg gjengir her en lengre passasje fordi vi her får nærmest et røntgenblikk av Furtwänglers forståelse av hvordan musikk blir til.

Improvisasjonen er i sannhet grunnformen i all virkelig musisering; fritt svingende i rommet, som enestående sannferdig hendelse oppstår verket, likt som et bilde på et sjelsforløp. Dette sjelsforløpet som en organisk-selvstyrt prosess kan ikke bli frembrakt med vilje, tvunget, ikke tenkt på logisk måte, utregnet eller på noen som helst måte bli sammensatt. Det har sin egen logikk, som bygger på psykiske lover, det er ikke mindre naturgitt, ikke mindre ubønnhørlig, enn all eksakt logikk. Tilsvarende lovene til organisk liv har ethvert slikt sjelsforløp, som et musikalsk verk fremfører, tendensen i seg til å fullende seg; denne tendensen (de musikalske former springer ikke ut av noen som helst form for konvensjoner), så vidt de er vokst, altså naturgitt, liedformen, sonaten, fugen og så videre. En improvisasjon som fullender seg – slik kan vi betegne musikkstykket; Å gjøre seg fullendt i utsvingningen av sin egen musikalske form, og dog i ethvert moment, fra begynnelse til slutt, være improvisasjon.<sup>225</sup>

Musikk tenker Furtwängler som en levende organisme. Den har en indre nødvendighet som ligger i dens egen materialitet som klingende toner.<sup>226</sup>

---

224 Furtwängler 1994, s. 79: «Sein Ausgangspunkt ist das Nichts, sozusagen das Chaos; sein Ende das gestaltete Werk.»

225 Ibid., s. 79: «Die Improvisation ist in Wahrheit die Grundform alles wirklichen Musizierens; frei in den Raum hinausschwingend, als einmaliges wahrhaftiges Ereignis entsteht das Werk, gleichsam als Abbild eines seelischen Geschehens. Dieses «seelische Geschehen», als ein organisch-selbsttätiger Prozess, kann nicht gewollt, erzwungen, nicht auf logische Weise erdacht, errechnet oder irgendwie zusammengesetzt werden. Es hat seine eigene Logik, die auf psychischen Gesetzen organischen Lebens entsprechend hat jedes solche «seelische» Geschehen, das ein musikalisches werk darstellt, in sich die Tendenz, sich zu «vollenden»; dieser Tendenz, nicht irgendeiner willkürlichen Konvention entspringen die sogenannten musikalischen «Formen», soweit sie gewachsen, also naturgegeben sind, die Liedform, Sonate, Fuge usw. eine «sich vollendende Improvisation» – so können wir also ein Musikstück bezeichnen; sich vollendend im Ausschwingen der ihm eigenen musikalischen Form, und doch in jedem seiner Momente, von Anfang bis Ende, Improvisation.» Sitatet er nærmest uoversettelig.

226 Det kommer jeg nærmere inn på i kapittel 5.1 og 5.2.

Furtwängler har et naturfilosofisk syn på tonaliteten som musikkens materiale. Musikkens form er forankret i menneskets sjel. Derfor er musikalske former ikke intellektuelle konstruksjoner, men skapt som naturlige ut fra komponistens kunstneriske impulser. Vekselspillet mellom materiale og form er nettopp improvisasjonen. For Furtwängler finnes det ingen musikk uten improvisasjon. Musikk er en «organisme eksplisert i tiden»<sup>227</sup>, slik sammenfatter Furtwängler hva musikk er.

For Furtwängler dreier ikke bare musikken som komposisjon seg om improvisasjon, men også fortolkning har sin drivkraft i improvisasjon.

Improvisasjonens lov, slik vi kjennetegnet den som forutsetning for all ekte, indre form, krever en fullstendig identifikasjon av kunstneren med verket og dets tilblivelsesprosess.<sup>228</sup>

Det er en improvisasjon som vil finne til sin frihet ved å ha studert verkets struktur og tematiske arbeid så lenge og dyptpløyende at verket oppstår for musikeren som en organisk, naturlig meningssammenheng. Musikkens indre dramatik fremtrer nærmest som utviklingen av en plante når man har innlevd seg i hvordan verket oppstod som en prosess fra kaos til form.

I neste skritt forsøker Furtwängler å beskrive hvilken situasjon den reproduktive musiker befinner seg i. Først og fremst eksisterer musikken som noter. Verket kommer ikke fra utøveren selv, men gjenspeiler en sjelsprosess hos komponisten. Derfor må den reproduktive musiker gå motsatt vei. Komponisten gikk fra det indre til det ytre, mens den utøvende musikeren går fra utsiden til innsiden. Musikerens vei er ikke organisk, den er heller satt sammen av mange komponenter. Likevel må musikeren komme frem til en helhet; musikeren må «prøve å rekonstruere en visjon av helheten, slik den var ledende for komponisten, ut fra alle enkelhetene.»<sup>229</sup> Furtwängler betoner sterkt hvor viktig det er for musikeren å danne seg et helhetsbilde av verket. Det er ut fra helheten av verket man kan forstå de ulike delene.<sup>230</sup> En visjon om helheten gjør at alt får sin riktige plass, at

---

227 Ibid., s. 83: «[...] Organismus expliziert in Zeit [...]»

228 Furtwängler 1983, s. 60: «Das Gesetz der Improvisation, wie wir es vorhin gekennzeichnet haben als Voraussetzung aller echten Form von innen heraus, verlangt ein völliges Sich-identifizieren des Künstlers mit dem Werk und dessen Werden.»

229 Furtwängler 1994, s. 80: «[...] eine solche Vision eines Ganzen, die den Schaffenden leitete, aus den vorhandenen Einzelheiten herauslesen, rekonstruieren.»

230 Pianisten og essayisten Alfred Brendel skriver akkurat om dette (Brendel 2005, s. 408): «For oss som ikke søker tilgang til musikk på omveien over litteratur, filosofi og ideologi,

det riktige tempoet blir valgt og at et helhetlig klangbilde kan dannes. Når musikken kan fremtre som en helhet, skjønner man at den er et slags bilde av et sjelsforløp (seelischer Verlauf). Derfor finnes det egentlig bare en riktig interpretasjon, og det er den der sjelsforløpet i musikken blir fremstilt. Den organiske helheten i verket trer frem som nærmest et nødvendig bilde på sjelen. Furtwängler sier at det forholder seg slik i enhver musikk, og at det i hans tilfelle, nemlig i den tyske musikken er slik at de musikalske formene som sonate, fuge og musikkdramaet er organiske uttrykk for sjelens liv. For Furtwängler handler musikk om det dypeste i mennesket. Hans begrep for det er nettopp den menneskelige sjelen. Det er den han vil nå med sin kunst.<sup>231</sup>

Hva jeg vil nå, er sjelen til det moderne mennesket. Å komme til sjelen kan man bare med naturens språk, med et naturlig, ikke et kunstig språk. Den kunsten som taler til sjelen, er stille – den vil ikke noe mer enn å være der, det vil si: den bedriver ingen politikk, det være seg i det negative eller i det positive. Den beror i seg selv, minner bare tilsynelatende om fortiden. Fordi den ikke orienterer seg mot fortiden, ikke positivt slik det er på mote i dag, heller ikke negativt, protesterende, med viljen til å overvinne fortiden.<sup>232</sup>

Her ser vi tydelig Furtwänglers forhold til fortiden. Furtwängler vil ikke bedrive nostalgi. Han mister seg ikke i en tapt tid. Musikken er for ham alltid aktuell. Det impliserer at den heller ikke forholder seg protesterende mot

---

blir Furtwängler uerstattelig. Hadde han ikke eksistert, måtte vi ha funnet ham opp: interpreten som i sine oppføringer presenterer et musikkstykk som noe fullstendig, som noe levende i alle sjikt, som rettferdiggjør enhver detalj, enhver stemme, enhver bevegelse gjennom sammenhengen med helheten.» Tysk original: «Jenen von uns, die den Zugang zur Musik nicht auf dem Umweg über Literatur, Philosophie oder Ideologie suchen, bleibt Furtwängler unersetzlich. Hätte es ihn nicht gegeben, wir hätten ihn erfinden müssen: den Interpreten, dessen Aufführungen ein Musikstück als etwas Vollständiges ausweisen, etwas in allen Schichten Lebendiges, das jedes Detail, jede Stimme, jede Regung rechtfertigt durch den Bezug zum Ganzen.»

231 Han sier dette på bakgrunn av sitt musikalske ståsted i tysk musikkhistorie og musikalske tradisjoner. Furtwängler har, slik velger jeg å tolke hans skrifter, en bevissthet om at dette ståstedet ikke er det eneste ståstedet man kan ha. Han setter ikke tysk musikkhistorie som normativ i et universelt henseende.

232 Furtwängler 1996, s. 336: «Was ich erreichen will, ist die «Seele» des modernen Menschen. Zur Seele kann man nur mit der Sprache der Natur, mit einer natürlichen, keiner gekünstelten Sprache sprechen. Die Kunst, die zur Seele spricht, ist still – sie will nichts weiter als da sein, d.h. sie macht keine Politik, weder im Negativen noch im Positiven. Sie ruht in sich selbst, erinnert nur scheinbar an die Vergangenheit. Denn sie ist nicht an ihre orientiert, weder positiv noch – wie die Mode von heute – bewusst negativ, protestierend, mit dem Willen, die Vergangenheit zu überwinden.»

fortiden. Da mister man også musikkens aktualitet. Fortiden må heller tale sitt eget stille språk i samtiden. Det gjør den når den når menneskesjelen. Det er, skal man følge Furtwänglers argumentasjon, kriteriet for om en interpretasjon har nådd sitt mål eller ikke.

Men hvordan kan musikeren komme frem til en visjon av helheten som uttrykk for den menneskelige sjel? For Furtwängler har det ingenting med det å arrangere å gjøre. Å stille deler sammen, så de passer sammen, er ikke veien til en helhetlig visjon av verket. Furtwänglers tese er at det kun er ut fra kaossituasjonen som utgangspunkt for den reproduserende musiker at verket kan gjenskapes. Men med en slik konstatering er spørsmålet ennå ikke besvart. Furtwängler stiller det på nytt, men dog ved å si at vi kommer til en grense når vi prøver å beskrive denne interpretasjonsprosessen. Grensen er der fordi det dreier seg om en organisk prosess. Her knytter han erkjennelsen av musikken som struktur, sjelsforløp og organisk helhet til evnen å kunne lese verket. Å kunne lese verket, å kunne se strukturen i det hele forutsetter en stor utviklet musikalitet.

### 3.1.3 Furtwänglers interpretasjonsforståelse satt i perspektiv

Selv om Furtwängler arbeider med en historiografisk dekadensmodell når det gjelder å beskrive hva musikalsk interpretasjon er, har han ikke mistet håpet om at musikere og publikum kan gjenvinne et instinktivt forhold til musikken.<sup>233</sup> I denne sammenheng trekker han frem begrepet musikalitet. Det er ingen tvil om at den musikalitet som trengs til dette må være av et sjeldent format: Det er i Furtwänglers perspektiv en musikalitet som gjennom all subjektivitet kan innleve seg i verkets objektive gestalt. Musikaliteten er ikke fanget i seg selv, den er ikke et mål i seg selv, men i sin subjektivitet er den mottakelig for å la verket tale som en organisk prosess. Som vi har sett er interpretasjon mer enn en ren gjengivelse av et partitur. Den er integrert i verkets kunstneriske prosess, idet den gjensker opprinnelse situasjonen til verket. I denne sammenheng er det viktig å fremheve at Furtwängler har en tro på *kongenialitet* som interpretasjonsprinsipp.<sup>234</sup> Å

---

233 Man kan diskutere om hvorvidt dette er mulig. Uansett om man ser en slik tanke som utopisk er det for Furtwängler grunnleggende og av stor betydning for hans tanker om musikalsk interpretasjon generelt.

234 Furtwängler 1996, s. 145.

la Beethovens sjel tale i fremføringen av hans verker krever at man nærmest er på høyde med Beethoven. Furtwängler nevner Wagner som eksempel på hvordan man snakke om et kongenialt forhold mellom interpret og komponist. Wagner greide på bakgrunn av sin egen genialitet mesterstykket å trenge inn i det Beethovens sjel uttrykker i musikken. I Furtwänglers tro på kongenialitet ser man, hvis man belyser den fra et kulturhistorisk perspektiv, hvor dypt den idealistiske troen på geniet som formidler av det høyeste sitter. I NS-tiden ble troen på geniet overdratt på føreren som det fullkomne geni. I tysk idealisme var geniet forbeholdt kunsten, men i NS-ideologien ble ut av denne estetiske kategorien en politisk, historiefilosofisk kategori. Dette kan man tolke som et eksempel på hvor fatalt NS-ideologien instrumentaliserte idealistisk filosofi og kunstteori.<sup>235</sup>

Jeg har til nå gjengitt de sentrale momenter i Furtwänglers forståelse av musikalsk interpretasjon. Hans begrep om interpretasjon er preget av en type tenkning som var utbredt i Tyskland i hans samtid. Av Nietzsche tok han med seg at kunsten er uttrykk for livet. Livet er irrasjonelt, derfor er musikkens dybdeperspektiv å søke i denne irrasjonaliteten. Musikkens toner er overflaten for en sjelelig dybde. Musikk er for Furtwängler en syntese av det Apollinske og det Dionysiske.<sup>236</sup> Interessant er det å se at han forbinder disse tankene med den klassiske organismetanken om kunst som han tok opp av Goethes lære om naturen. For Furtwängler er det viktig at interpretasjonen ikke fremmedgjør seg fra musikken ved å intellektualisere den. Utøverens oppgave er å fatte grunnimpulsen i musikken, og med den gjenskape verket. Dette skjer gjennom hengivelse til musikken, og gjennom troen på at musikken har noe å si. Uten tvil forutsetter et slikt interpretasjonsideal ikke bare enorme evner, men også en lang forberedelsestid med komposisjonsanalyse og forsøk på å trenge inn i verkets struktur slik det fremstår i partituret. Furtwänglers interpretasjonsideal krever et liv med og i musikken. Hans forhold til Beethoven kan belyse dette: I hele sitt liv forsøkte han å trenge dypere inn i Beethovens toneverden. Det var verkene som stod i sentrum, ikke mennesket Beethoven eller de historiske omstendighetene rundt verkene.<sup>237</sup> Hans kone Elisabeth Furtwängler skrev et helt kapittel om Beethoven i boken om ham. Her forteller hun noen anekdoter som nettopp

---

235 En omfattende beskrivelse av genibegrepet og av hvordan det ble brukt i NS-tiden gir Schmidt 2004, s. 194–237.

236 I Furtwängler 1996, s. 280–282.

237 Se *Ibid.*, s. 67.

belyser hvor viktig Beethoven var for Furtwängler. Som ungdom studerte han strykekvartettene til han kunne gjenskape dem utenat i sitt indre, og han hadde et nærmest religiøst forhold til verket *Missa solemnis*. Fordi han aldri var fornøyd med egne fremføringer, lot han være å dirigere det. Ifølge Elisabeth Furtwängler var denne unnlåtelsen et resultat av en ydmykhet overfor verket. Han gjorde et mektig inntrykk med hvordan han kunne spille Beethovens strykekvartetter og sonater utenat. Berømt er historien der Furtwängler setter seg ned ved klaver og spiller en strykekvartett etter å ha hørt Schneiderhan-kvartetten (Scheiderhan-kvartetten bestod av førstestepult-solistene i Wiener Philharmoniker) spille den.<sup>238</sup> De ville ha hans kritikk, og den gav han ved å spille kvartetten slik han mente den burde spilles: utenat og med en naturlighet som viste hvor fortrolig Furtwängler var med Beethovens verker. Slik var det ikke bare med Beethoven-verker, men også med andre kammermusikalske verker som Schneiderhan-kvartetten oppførte. Han var dessuten en mesterlig pianist, om kvelden spilte han ofte sonatene til Beethoven. Dette er ikke stedet for å gjenfortelle Elisabeth Furtwänglers fortelling om sin manns forhold til Beethoven. Dog er det viktig å henviser til disse biografiske momentene fordi det viser på en så nær måte hvilket intimt forhold Furtwängler hadde til musikken. Et liv med og i musikken er for Furtwängler en nødvendig forutsetning for enhver musikalsk interpretasjon.<sup>239</sup> I neste avsnitt vil jeg fordype denne forutsetningen ved å anvende begrepet innlevelse på hans interpretasjonskunst.

### 3.2 Furtwänglers kunstneriske innlevelse som formgivende kraft

I dette underkapittelet vil jeg fordype Furtwänglers interpretasjonskunst med begrepet innlevelse. Jeg forstår dette begrepet som et refleksjonsbegrep. Det har ingen definerende betydning, men forsøker, slik jeg har begrunnet dets ontologiske status i innledningen, å åpne opp for en forståelse av saken det dreier seg om. Innlevelsesebegrepet er et begrep som vil samle Furtwänglers tanker om hengivelse, kjærlighet og erkjennelse til en indre enhet.

---

238 Historien er overlevert av Elisabeth Furtwängler i E. Furtwängler 2006, s. 53.

239 Furtwänglers væren i musikken fortolker jeg i kapittel fire «Interpretasjonskunst som tenkningens væren i musikken».



### 3.2.1 Innlevelse

Furtwänglers interpretasjonskunst kan beskrives som en form for innlevelse. Det innbefatter mange aspekter og krever en differensiering. Med innlevelse mener jeg først og fremst innlevelse i musikken som musikk. Det impliserer en innlevelse i orkesterklengen og en innlevelse i fremføringens «der og da».

Innlevelse har med musikkens ontologi å gjøre. Det kan klargjøres som innlevelse i verket og som innlevelse i komponistens arbeid med verket. Innlevelse i verket betyr for Furtwängler å fatte den musikalske logikken, eller det man kan betegne som den indre nødvendigheten i verket. Dette forklarer han med flere begreper: musikk som organisme, musikk som sjelslogikk, musikk som dramatisk. Innlevelse i komponisten betyr å se musikk som menneskelig kunst. Furtwänglers dypeste overbevisning er at musikkens mening ligger i musikkens *liv*. Den går fra sjel til sjel. Den resonerer i mennesket. Hva som ligger i denne overbevisningen er det jeg i dette underkapittelet vil sette ord på. Jeg tar utgangspunkt i Furtwängler egne utførelser. Deretter fortolker jeg den i lyset av Max Schelers emosjonelle apriorisme, for til å slutt å se hvordan Furtwänglers innlevelse manifesterer seg som formgivende kraft i et prøveopptak.

Første betingelse i Furtwänglers innlevelse er hengivelsen til verket. Når mennesket hengir seg til noe, dreier det seg om *hele* mennesket. Å hengi seg til noe kun med intellekt, følelse eller kropp er ingen ordentlig hengivelse. Hengivelsen krever hele mennesket. Hengivelsen er med på å forme menneskets skjebne. For Furtwängler er hengivelse motsetningen til en holdning der man står utenfor musikken. Han kaller denne holdningen journalistisk.<sup>240</sup> Den blander seg ikke inn i musikken, den står på utsiden og betrakter det hele.

[...] virkelig kunst – som virkelig kjærlighet – krever hele mennesket. Journalistisk kaller jeg en ikke-hengivelsens ånd. Når jeg hengir meg, så vet jeg, eller min underbevissthet, hva slags hengivelse det dreier seg om, om den er av varighet, verdi eller ikke. Men det er hengivelse, det er skjebne jeg tar på meg. Hvis jeg ikke hengir meg, så forblir jeg en som står utenfor

---

240 Å bruke «journalisme» som motbegrep har Furtwängler sannsynligvis tatt opp fra sin omfattende lektüre av Nietzsche. Gjennom hele Nietzsches forfatterskap kan man finne en kategorisk fordømmelse av journaliseringen. Om Nietzsches kategoriske avvisning av journaliseringen som åndsholdning til kunst og virkeligheten som sådan, se Ottmann 2011.

og bedømmer, jeg står over det hele, jeg er stolt og rettferdig, men jeg lever ikke.<sup>241</sup>

Hengivelse er i motsetning til ytre, aksidentelle omstendigheter å virkelig-gjøre «den immanente mening»<sup>242</sup> (der immanente Sinn) i verket. Det er denne meningen som kan vekke verket til en følelse av menneskelig fellesskap.<sup>243</sup> Det er her det indre fellesskapet mellom musikk, utøvere og publikum oppstår. Hvis ikke den immanente meningen i verket formidles, når ikke musikken publikum. For Furtwängler har derfor utøveren et enormt ansvar i dobbel forstand: overfor verket og overfor publikum.

Hengivelsen er bare begynnelsen i innlevelsen. Verket vil bli erkjent, – med Hegel kan vi si at musikken må gjennom et levende subjekt for å klinge<sup>244</sup>, for at interpretasjonen skal bli vellykket. Derfor må vi gå videre fra hengivelsen til spørsmålet om hvordan erkjennelsen av musikken finner sted hos Furtwängler.

### 3.2.2 Kjærlighet og kunstnerisk erkjennelse

Furtwängler er overbevist om at det er kjærligheten som er drivkraften i kunsterkjennelsen. Furtwängler ser på kjærlighet som en slags erkjennelsesåpning. Ved å innføre kjærlighetsbegrepet er vi ved den indre kjerne i Furtwänglers musikkforståelse. Furtwängler skriver:

Man må innstille seg på et kunstverk, det betyr, det er en lukket verden, en verden for seg. Denne innstillingen er kjærlighet. Den er motsetningen av vurdering og sammenligning. Den ser heller det enestående. Den åpne verden, verden til den vurderende forstand, vil aldri kunne utøve rettferdighet mot noe som helst kunstverk. Og det er den meget store bedraget i kunsthistorien. Derfor er dagens kunst-oppdragelse så gal. Når vi hører

---

241 Furtwängler 1996, s. 143f: «[...] wirkliche Kunst – wie wirkliche Liebe – verlangt den ganzen Menschen. ... den Geist der Nicht-Hingabe möchte ich «journalistisch» nennen. ... Wenn ich mich hingabe, so weiß ich, respektive mein Unterbewusstsein, welcher Art der Hingabe ist, ob von Dauer und Wert oder nicht. Aber es ist Hingabe, es ist Schicksal, das ich auf mich nehme. Gebe ich mich nicht hin, so bleibe ich als Urteilender draußen, ich stehe drüber, ich bin stolz und gerecht, aber ich lebe nicht.»

242 Ibid., s. 65.

243 Se Ibid., s. 66.

244 Se Hegel 1986, s. 158f.

gammel kunst, gammel musikk, det betyr når den ikke er vårt eget anliggende, er alt galt.<sup>245</sup>

Det er, ifølge Furtwängler, kjærligheten til musikken som åpner for erkjennelse av den. Kjærligheten til for eksempel Beethoven kan ikke forstås med rent historisk. Kjærligheten er umiddelbar. Den muliggjør en estetisk samtidighet. Den binder seg til noe som lever der og da for den som elsker. Når Furtwängler bruker begrepet kjærlighet, må man passe seg for å forstå det som et rent emosjonelt begrep. For ham er det heller et erkjennelsesteoretisk begrep som grunner i menneskets intersubjektivitet og ikke minst til å ta virkeligheten innover seg. Å elske noen åpner for forståelsen. Å betrakte noen med kritisk distanse og innordne deres virke, handlinger og tanker historisk åpner ikke for «du»-dimensjonen. Først når et annet menneske blir et du, kan vi snakke om forståelse. Slik er det også med møtet med kunstverket. Med andre ord: For Furtwängler er kjærlighet ikke sødme, men en *antropologisk nødvendighet* for musikkforståelse. Det er på bakgrunn av denne antropologien, som har lange tradisjoner i filosofihistorien, man må forstå Furtwänglers angrep på historismen og journaliseringen som åndsholdninger til fortiden.

Gjennom kjærligheten har følelsene en intuitiv tilgang til musikkens innhold. Man mister denne tilgangen hvis tenkningen tar overhånd på musikkforståelsen. Følelser og tenkning kan Furtwängler forklare som en slags vektskål. De står til en viss grad i motsetning til hverandre. «Jo mer evnen til å tenke stiger, desto mer trer evnen til å føle tilbake.»<sup>246</sup> Furtwängler er her en følelsenes apologet.

Bare mennesket som føler ut av seg selv, uberørt av «innflytelser», tør å føle det som det virkelig føler, vet hva det naturlige betyr i kunsten og i naturen.<sup>247</sup>

---

245 Furtwängler 1996, s. 151: «Auf ein Kunstwerk muss man sich einstellen, d.h., es ist eine geschlossene Welt, eine Welt für sich. Dies Sich-einstellen heißt Liebe. Sie ist das Gegenteil vom Abschätzen, vom Vergleichen. Sie sieht das Unvergleichbare, Einzigartige. Die offene Welt, die Welt des abschätzenden Verstandes wird nie einem einzigen Kunstwerk gerecht. Und dies ist die riesengroße Täuschung der Kunstgeschichte. Daher ist die heutige Kunst-Erziehung so falsch. Wenn wir alte Kunst, alte Musik hören schon mit dem Bewusstsein, dass es «alte» Musik ist, d.h. nicht restlos unsere eigenste Angelegenheit, so ist es schon falsch.»

246 Ibid., s. 22: «Je mehr die Fähigkeit des Denkens gestiegen ist, desto mehr ist die des Fühlens zurückgegangen.»

247 Ibid., s. 334: «Nur der Mensch, der aus sich heraus fühlt, der, unberührt von «Beeinflussungen», das zu fühlen wagt, was er wirklich fühlt, weiß, was – auch in der

Man må ha mot til å føle det man virkelig føler. Det er en forutsetning for all god interpretasjon. Ofte overskygger alle mulige tanker vår opprinnelige følelse, men det er den som er skapende i interpretasjonskunsten. Furtwängler snakker om å gi rom for det følelsesmessige, det instinktive i tillegnelsen av musikken.<sup>248</sup> Følgende sitat sammenfatter godt hva Furtwängler mener med følelse i forståelsen av musikk:

Bevisstgjøringsprosessen strekker seg utover musikken selv, slik også på fremføringen. Musikken er dog umulig uten hengivelse til helheten. *Kjærligheten som stadig på ny blir ristet og grepet av verket kan aldri erstatte; bare den skaper før-betingelsene for en visjonær-riktig fatning av helheten i kunstverket. For denne helheten er, hvis det dreier seg om et stort verk som virker inn i tiden(e), ingenting annet enn kjærlighet. Hver del kan mer eller mindre fattes med intellektet, men helheten kan bare fattes med en levende kjærlighetsfølelse. Bare den er adekvat og moden for verket som et bilde på den levende-virkelige verden.* [kursiv, H.H.] Alt annet, uansett hvor klokt det måtte være er for meg dypt kjedelig. Vår forstand er ikke dyp nok til å forstå sine egne grenser og med det hvordan alt egentlig forholder seg i verden.<sup>249</sup>

Furtwänglers forståelse av interpretasjonen viser at følelser og fornuft må være i samspill for at interpretasjonen skal lykkes, d.v.s. at den kan uttrykke musikkens innhold. At helheten er noe som fattes med følelsen, er en tanke som har hatt stor betydning i tysk filosofi helt fra den tyske idealismen og inn i Furtwänglers samtid.

---

Kunst – die Natur, das Natürliche bedeutet.»

248 Ibid., s. 335.

249 Ibid., s. 132f: «Der Prozess des Bewusstwerdens [...] dehnt sich wie auf die Musik selber, so auch auf die Darstellung aus. Sie ist unmöglich aber ohne Hingabe an das Ganze [...] *Die Liebe, die vom Werk immer dieser neu erschütterte und ergriffene Liebe, ist nie und nimmer zu ersetzen; nur sie schafft die Vorbedingungen für die visionär-richtige Erfassung des Ganzen im Kunstwerk, denn dies Ganze ist – ist es denn ein großes, in die Zeiten wirkendes Werk – nichts als Liebe. Jeder einzelne Teil kann mehr oder weniger mit dem Intellekt, das Ganze aber immer nur mit dem lebendigen Liebesgefühl erfasst werden. Nur die ist dem ganzen Kunstwerk als einem Abbild der wirkend-lebendigen Welt adäquat und gewachsen.* [Kursiv, H.H.] Alles übrige, mag es noch so gescheit sein, ist begrenzt, und damit für mich tief langweilig. [...] Unser Verstand ist gemeiniglich nicht tief genug, um seine eigenen Grenzen und damit die wahre Beschaffenheit der Welt zu erkennen.

### 3.2.3 Furtwängler i lys av Schelers emosjonelle apriorisme

Schelers emosjonelle apriorisme kan gi et godt innblikk i hva jeg tror Furtwängler mener med at kjærligheten skaper erkjennelsen av helheten.<sup>250</sup> Scheler egner seg fordi han gir en filosofisk begrunnelse for hvorfor verdier ikke erkjennes gjennom sansing eller tenkning, men gjennom følelse. Denne tanken korresponderer med Furtwänglers forståelse av musikken. Det høyeste forbundet med sanselighet, erkjennelse av musikken skjer gjennom en følelsesmessig innlevelse i musikken. Schelers argumentasjon er som følger: Forut for all erkjennelse av noe, har mennesket en følelsesmessige verdi-delaktighet i og til virkeligheten.<sup>251</sup> Følelsen formidler den sterkeste formen for menneskelig intensjonalitet: vi elsker ikke over noe, men elsker noe. Vi har ikke del i et værende, hvis vi ikke er delaktig i det først. Denne følelsesmessige delaktighet impliserer en før-refleksiv rangordning. Noen verdier føler vi er viktigere enn andre. Innenfor enhver kultur finnes det en skala av prioriterte verdier. Disse preger den enkelte. Rangordningen av verdiene utgjør en kulturs ethos. Denne går forut for enhver moral, norm, regler og skikker. Og den impliserer et forhold til det estetiske.

I henhold til tanken om menneskets følelsesmessige verdi-delaktighet i virkeligheten trekker Scheler konklusjonen at mennesket er underlagt en materiell verdietikk: Mennesket kan affirmere denne materielle verdi-delaktigheten, da er kjærligheten ordnet. I motsatt tilfelle, hvis mennesket avviser den materielle verdi-delaktigheten oppstår det uordnet kjærlighet.

Scheler begrunner menneskets verdi-delaktighet nærmere ved å henvise til Pascals begrep om hjertets ordning. Denne ordningen er forskjellig fra logikkens ordning. Det dreier seg om hjertets ordning, sier Scheler i anslutning til

250 Jeg tar opp Schelers argumentasjon slik den hovedsakelig er utarbeidet i hans omfattende verk «Der Formalismus in der Ethik». Følgende avsnitt er viktig: «Fühlen und Gefühle» i annen del, kapittel fem, andre avsnitt (Scheler 2014, s. 316–329).

251 Selv om jeg bruker begge begrepene følelse og emosjoner, er det viktig å differensiere mellom dem. Som Han (Han 2014) påviser, er emosjoner noe subjektivt, mens følelser heller uttrykker noe objektivt. Vi snakker i dagligtalen ikke om medemosjoner, men om medfølelse, heller ikke om språkemosjoner, men om språkfølelse. En emosjon er, ifølge Han, «performativ», mens en følelse er «konstativ» (Han 2014, s. 60). Følelsen er en tilstand, vi snakker ikke om emosjonstilstander. Jeg bruker begge begrepene fordi man ofte behandler følelser i forskningen som emosjonsteori. Men det er følelsen jeg mener, og ikke emosjonene, som heller hører til det affektive. Det gjelder både for det jeg skriver om Scheler og Furtwängler.

Pascal.<sup>252</sup> Hjertets grunner (Pascal: *logique de coeur*) er like klare som logikkens lover. Scheler knytter an til hjertets grunner for å begrunne sin emosjonelle apriorisme. Hjertets grunner er intuitive. De går forut for all rasjonell tenkning.<sup>253</sup> Verdienes ordning bestemmer Scheler etter kvantitet og kvalitet. Det er forholdet mellom relative og absolutte verdier som er grunnlaget for en persons kjærlighet. De absolutte verdiene er gitt en ren følelse. De er uavhengig av livet og av sansing. Et eksempel: At en matrett smaker fortreffelig er av mindre verdi enn skjønnheten til et maleri. Denne intuisjonen av tingenes verdi er uavhengig av den refleksive bedømmelsen som kommer etter. Den post-intuitive bedømmelsen er historisk relativ, men ikke verdiene selv. Jeg kan ikke si: «jeg elsker deg i dag, og ikke i morgen.» Kjærlighet er intet tidsverb. Det finnes ingen åremålskjærlighet eller en kalkulert bevissthet om kjærlighetens gyldighet i tid. Verdibegrepet er et begrep Scheler bruker for å vise at tingene er mer enn ren faktisitet. Vi har alltid et før-refleksivt forhold til tingene: det ytrer seg i sympati og antipati. Derfor snakker han om en emosjonell apriorisme.

I lys av Schelers emosjonelle apriorisme kan man fortolke Furtwänglers innlevelse i musikken slik: Furtwänglers innlevelse konstituerer seg gjennom det kjærligheten åpner for ham. Hans kjærlighet er knyttet til hjertets grunner, akkurat slik som verdier er knyttet til personbegrepet: Det er hos den enkelte person verdiene trer frem. Verdibegrepet vil gi innholdet i det vi erkjenner som godt. Innsikt i det som taler til oss – slik kan vi formulere intensjonen med verdibegrepet. Schelers verdier er objektive, de har lite med subjektive verdisettinger å gjøre, men de har som sentrum enhver personalitet. Verdibegrepet fastholder med andre ord den objektive og subjektive side ved erkjennelsen av det en person erkjenner som det gode. *Furtwänglers hengivende kjærlighet er altså hans subjektive svar på hvordan musikkens objektive verdier trer frem for ham.* Hengivelsen forutsetter den

252 Se Pascal 1995, s. 94: «The heart has its order, the mind has its own, which uses principles and demonstrations. The heart has a different one. We do not prove that we ought to be loved by setting out in order the causes of love; that would be absurd. » Hjertets grunner relaterer på ingen måte fornuftens grunner. Den som har levd mest etter hjertets grunner er for Pascal Jesus Kristus. Med begrepet vil han fatte det vesentlige i livet som fornuften ikke kan nå. Bare hjertet fatter kjærligheten og griper troen, derfor er det, ifølge Pascal, hjertet som overvinnes skeptisismens destruktive piler.

253 Hjertets grunner må ikke misforstås med magefølelse, unne seg noe som ikke er fornuftig eller lignende fenomener. Det dreier seg om hjertet som erkjenner verdiene og sammenhengen mellom dem like evident og klart som forstanden erkjenner sammenhenger i matematikk og logikk (Om dette se Scheler 2014, s. 318).

emosjonelle tilhørigheten til musikken. Musikken er betydningsfull før han interpreterer den. Derfor velger jeg å snakke om et emosjonelt apriori i hans innlevelse i musikken.

Fordelen med Schelers filosofi er at den beskriver hvordan verdi-delaktigheten former vår erkjennelse av virkeligheten. Scheler går ikke inn på kunsterkjennelse, men hans filosofi har et anvendelsespotensial på kunst fordi den er ment som en allmenn beskrivelse av følelsenes betydning i menneskets forhold til sin omverden. Scheler har hatt en stor innflytelse for utviklingen av en fenomenologisk følelsesteori.<sup>254</sup>

Nå gjelder det å se på hvordan tanken om musikkalsk innlevelse manifesterer seg som formgivende prosess i interpretasjonsakten. Furtwänglers innlevelse har betydning for den formgivende prosess i interpretasjonsakten. Å leve med musikkens forløp betyr å bli dratt med inn i musikkens tid. Det betyr i første rekke ingen erkjennelse av struktur, men å leve seg inn i musikkens mening. Det er opplevelsen som gir forståelsen av strukturen. Den gir seg i det den blir erfart som prosess.

Man kan se det for seg slik: Furtwängler åpner opp en dør og fører oss gjennom huset. Arkitekturen er der, men den blir vi først kjent med hvis vi kommer på innsiden. Å erkjenne den er en prosess. Furtwängler fører oss igjennom. Furtwängler bor i huset. Han er ingen fremmed. Han kjenner huset, elsker det, er oppvokst i det. Og ikke minst puster han husets atmosfære. Fordi han kjenner huset så godt kan han hengi seg til intuisjonen når han forteller om huset. Han tar med gjestene på fortellingen om husets tilblivelse.<sup>255</sup>

### 3.2.4 Eksempel fra Furtwänglers prøvearbeid

En god innsikt i Furtwänglers innlevelse gir opptakene fra hans prøve-arbeid. Hvordan Furtwängler puster med musikken, og lever med og i den blir svært tydelig i et opptak fra en prøve hvor 2. sats av Beethovens 7. symfoni står på programmet. Furtwängler lar orkesteret spille, mens han

---

<sup>254</sup> Om Schelers resepsjon i og utenfor fenomenologien, se Henckmann 1998, s. 230–241.

<sup>255</sup> Hus-metaforen tar jeg opp i neste kapittel (kapittel fire «Interpretasjonskunst som tenkningens væren i musikken») når jeg vil beskrive Furtwänglers væren i og med musikken.

puster med musikken og gir korte kommentarer. Kommentarene er med på å forme musikken ut fra en klanglig helhet. Eksempler: «*Klarinettene skal klinge som om de skulle ovenfra – fløyten mykere – diminuendo ikke så mye – lytteren skal høre at melodien nå er i bassen – spill det uttrykksløst – melankolsk.*»<sup>256</sup> Dette er kommentarer som gir mening til det som akkurat blir spilt på bakgrunn av en forståelse av musikkens uttrykk. Det er ikke informasjon Furtwängler gir, men heller spontane ytringer ut fra en innlevelse i hvordan musikken skrider frem i tid. Furtwängler vil etter min oppfatning ikke kontrollere, men gi musikerne del i den organiske utviklingen av verket. Det er der og da på prøven det må skje. Furtwängler griper tak i det han hører. Han har ikke bestemt seg for en bestemt tolkning som han trykker på orkesteret. Prøven er ingen teknisk sjekk av klang. Den er selv musikk. Den forbereder det umiddelbare møtet mellom musikk og lytterne. Målet er at musikken skal fortelle en slags historie. Innholdet vil bli nå mennesket. Furtwängler bruker prøven til å formidle det han ser på som det musikalske innhold til orkestret. Derfor lever han i og med klangen. Forutsetningen for dette er selvfølgelig en tilegnelse av verket som gjør det mulig å bevege seg fritt i det. Dette er en form for *formgivning gjennom innlevelse i verket*. Slående i dette prøveopptaket er videre hvordan tempoet stadig blir nyansert uten at Furtwängler nevner det eksplisitt. Furtwänglers tempo er med andre ord noe som beveger seg på det non-verbale plan. Det er ikke noe som er gjenstand for planlegging eller kalkulasjon. Det er et resultat av hvordan musikken blir formet gjennom dirigentens praksis. Man kan gå dithen å si at Furtwänglers direksjon i seg selv er en måte på hvordan musikalsk innlevelse skjer. Den er hendelses-orientert.

Furtwängler former musikken ut fra en innlevelse i musikkens innhold. Han erfarer musikken og formidler denne videre. Han refererer ikke innholdet, men forteller det som en prosess. Han står midt i musikken og former den i kraft av sin innlevelsesevne i musikkens innhold.<sup>257</sup>

Det kan sammenlignes med hvordan vi beskriver en betydningsfull hendelse i livet. Da kan vi ikke fortelle uten å bli involvert. Her står hendelsen og opplevelsen i sentrum. Det som hendte oss kan vi forstå i analogi til musikkens innhold. Når opplevelsen og erfaringen av det som hendte blir en

256 Furtwängler (CD) 2011, CD nr. 107, prøve-opptak med Lucerne Festival Orchestra fra 1951.

257 Kapittel seks i avhandlingen om Furtwänglers Brahms-interpretasjon inneholder forskjellige eksempler på det jeg er inne på her.



enhet i gjenfortellingen, blir vi revet med. Hvis en forteller om hvordan han måtte løpe ut av huset fordi det brant, skilles ikke det faktum at det brant fra skildringen av hvordan han reagerte, eller opplevde det. Subjektivitet og objektivitet kan betraktes forskjellig, men når noe beskrives inngår de i en enhet. Man kan ikke skille ord og mening. Interpretasjonen av meningen i tonespråket er lik fortellingen som språklig mulighet. Men allikevel blir musikken så direkte at språk-likheten nærmest oppheves. For Adorno er dette målet i musikalsk interpretasjon:

Musikalsk interpretasjon er en utøvelse, som syntese fastholder språk-likheten og samtidig utsetter alt som er lik språket.<sup>258</sup>

Hvis man anlegger denne tanken som kriterium for en vellykket interpretasjon, kan man si at Furtwängler lykkes i sin interpretasjonskunst. Her er det viktig å fastholde at Furtwängler dermed ikke kan anses for å være normativ med sine interpretasjoner. Verket er å anses som en mulighet for forskjellige interpretasjoner. Og ingen interpretasjon kan og skal bli ens med verket. Det er en umulighet. Denne kjensgjerningen relativiserer likevel på ingen måte det at interpretasjonen føles riktig når den klinger. Man kan kritisere den i etterkant, men det faktum at man blir dratt med inn i musikken, gjør at musikken får lov til å tale til en. Interpretasjonens innlevelse fører til den lytterens innlevelse. Interpretasjonen unndrar seg som gjenstand. Den må føles riktig der og da når den blir spilt. Slikt sett er interpretasjonskunsten avhengig av en innlevelse som på ny og ny kaster seg ut i musikkens fortellinger.

Adorno skriver meget treffende at Furtwänglers subjektivitet er «en subjektivitet som ikke er subjektiv for subjektivitetens skyld, men som er disiplinert gjennom fremstillingen av saken selv»<sup>259</sup>. Furtwängler ville, ifølge Adorno, la musikkens subjektivitet klinge. Nødvendig er det at den går gjennom interpretens egen sensibilitet. Her er Adorno inne på noe som er svært viktig. Furtwängler vil gjennom innlevelsen i musikken fortelle tonespråkets innhold. Dette er en form for innlevelse som puster med og i musikken. Derfor formidler den noe helt spesielt. Kanskje det kan forklare noe av hvorfor Furtwängler fortsatt i dag er en så beundret dirigent. For Adorno var Furtwängler en som forsøkte «å redde det som allerede var mistet»<sup>260</sup>.

258 Adorno 2003 (Bind nr. 16), s. 253: «Musikalische Interpretation ist der Vollzug, der als Synthesis die Sprachähnlichkeit festhält und zugleich alles einzelne Sprachähnliche tilgt.»

259 Adorno 2003 (Band nr. 19), s. 468: «Aber niemals hat die Subjektivität bei ihm sich um ihrer selbst willen bekundet, sondern war an der Darstellung der Sache selbst diszipliniert.»

260 Ibid., s. 469: «[...] Rettung eines bereits Verlorenen [...]»

Å redde noe som allerede var mistet i en tid der forbindtlige tradisjoner har mistet sin kraft, slik betegner Adorno Furtwänglers interpretatoriske idé. Furtwängler ville med sin egen inderlighet gjenvinne musikkens ekspressive innhold.<sup>261</sup> Med en slik forståelse av Furtwängler kommer Adorno etter min mening til kjernen av Furtwänglers interpretasjonskunst.

### 3.3 Innlevelse og musikkens tidsdimensjoner

Furtwänglers bruk av agogikk er en form for kunstnerisk innlevelse. Den kan gi oss innblikk i noe av det mest individuelle ved hans interpretasjonskunst. Den fleksible agogikken lar lytteren være med på musikkens bevegelighet. Derfor er tiden en måte musikkens Logos trer frem. I dette avsnittet vil jeg belyse dette nærmere ved å beskrive enkelte trekk ved de forskjellige tidsdimensjonene i musikken.

#### 3.3.1 Opplevd tid

I musikk har vi med mange tidsdimensjoner å gjøre. Når jeg nå vil ta opp Furtwänglers interpretasjonskunst som estetisk erfaring, er det viktig å fastholde at det dreier seg om opplevd tid. Når man lytter til musikken, tenker man ikke på tiden, men i en refleksjon over lytteeerfaringen kan man utarbeide tidsdimensjonene i interpretasjonen. Gjentakende lytting kan hjelpe til å bekrefte eller avkrefte inntrykket man sitter igjen med etter å ha lyttet til opptakene. Jeg forstår tid, i tilslutning til Hindrichs, som en «intensiv størrelse».<sup>262</sup> Tiden fornemmes i lytteakten. Det er på dette planet tiden fungerer som et struktureringselement i interpretasjonen. Å forstå musikkens tid som en intensiv størrelse betyr å fatte noe av flyten i musikkens prosessuelle fremtreden.<sup>263</sup> Når jeg i det følgende deler inn tiden i ekstensive størrelser som tempo, rytme og takt er det beskrivelser av noe som blir opplevd og fornemmet på en annen måte enn deres kvantitative størrelser.

---

261 Ibid., s. 453.

262 Hindrichs 2014, s. 118. Hindrichs har begrepet fra Kant 2010, B 210.

263 Hindrichs har rett når han sier at å dele opp tiden som intensiv størrelse til ekstensive størrelser mister musikkens flyt (Hindrichs 2014, s. 118).

Tiden muliggjør struktureringen av verket som helhet. For Furtwängler var formingen av musikkens tid konstitutiv.<sup>264</sup> Verkets tid er alt som skjer mellom en begynnelse og en slutt. Alt i mellom utgjør den musikalske fortellingen. Betydningen av tempoet i interpretasjonsakten fremgår sterkt i følgende sitat:

Jeg går alltid ut fra det som blir, aldri fra det som er [...]. For meg er musikken aldri ferdig, den utvikler seg fra første takt av, og slik som dette tempoet settes, må alt utvikles fra dette; også tempoet. Det finnes et «lokaltempo», slik som det finnes et lokalkoloritt i maleriet. Tempoet må tilstrebe et kompromiss mellom det som skal oppnås og det som gjør at jeg kommer til det nye [tempoet]. Viktig er helhetsstemningen, helhetsatmosfæren i verket, dette må en være seg fullstendig bevisst.<sup>265</sup>

Av dette sitatet fremgår det at Furtwängler ser på tempoet som et ledd i hvordan han forstår helheten i verket. Tempo som det sentrale tidselement strekker seg fra begynnelse til slutt. Kunsten er, som Furtwängler sier, å finne kompromisset som lager en fortelling ut av begynnelsen til avslutningen. Tempoet er derfor å anse som et konstitusjonselement for den musikalske interpretasjon.

### 3.3.2 Furtwänglers «tempodramaturgi»

Matzner snakker om «Furtwänglers tempodramaturgi».<sup>266</sup> Som jeg viste i underkapittel 3.1 «Furtwänglers interpretasjonsbegrep», betyr det å

---

264 Matzner har helt rett når han skriver (Matzner 1998, s. 8): «I hans [Furtwänglers, H.H.] tilfelle var tempoet ikke en funksjon av et mer eller mindre frekvent pulsslått, men en funksjon av en overgripende, overordnet musikalsk dramaturgi. Denne musikalske dramatikken utgjør en stor del fascinasjonen for Furtwängler.» På tysk: «In seinem Fall war das Tempo nicht die Funktion eines mehr oder minder frequenten musikalischen Pulsschlags, sondern Funktion einer übergreifenden, übergeordneten musikalischen Dramaturgie. Diese musikalische Dramaturgie macht einen Grossteil des Faszinosum Furtwänglers aus.» Matzner belyser dette med korte eksempler fra Furtwänglers interpretasjon av Beethoven og Schubert.

265 I Höcker 1982, s. 100: «Ich gehe immer vom Werdenden aus, nie vom Seienden. [...] Die Musik ist für mich niemals fertig; sie entwickelt sich vom ersten Takt an und so, wie dieser angeschlagen wird, muss alles weitere logisch daraus hervorgehen; auch das Tempo. Es gibt ein «Lokaltempo», ähnlich, wie es in der Malerei ein «Lokalkolorit» gibt. Das Tempo muss einen Kompromiss anstreben zwischen demjenigen, das erreicht werden soll und demjenigen, durch das ich zu diesem neuen hingelange. Wichtig ist die Gesamtstimmung, die Gesamtatmosphäre eines Werkes, die muss einem vollständig bewusst sein.»

266 Se *ibid.* s. 10.

interpretare musikk for Furtwängler å danne seg en helhetsforestilling om verket. Dette impliserer et bevisst forhold til tiden. For med tiden strukturerer man musikken og gir den et uttrykk. Det gjør seg først og fremst merkbart i valget av tempo. Et av de mest slående eksemplene på tempoes betydning hos Furtwängler er første sats av Mozarts symfoni nr. 40 i g-moll. Det raske tempoet formidler en uro i musikken som ikke hadde vært mulig med et sakte tempo.<sup>267</sup> Med tempoet fastlegger interpreten noe ved verkets begynnelse som har betydning for hvordan hele verket skal klinge. Man gir musikken et bestemt uttrykk. Begynnelsestempo bestemmer vår opplevelse av alle mulige tempoforskyvninger i verkets forløp. Furtwängler tar ofte i bruk en ubestemt tempobruk som bestemt interpretasjonsmulighet. Åpningen på Beethovens niende symfoni, som jeg i kapittel 5.4 «Ekspressivitet og uutgrunnelighet i Furtwänglers interpretasjon av Beethovens niende symfoni» vil gå mer utførlig inn på, er tempo-åpen. Man erfarer ikke et tempo ved begynnelsen. Det er også et valg av et bestemt uttrykk. Med tempoet kan regulere musikkens forløp; det er ikke bare begynnelsestempoet som er avgjørende. Furtwängler tar ofte bruk tempoforskyvninger for å markere noe. Et eksempel er i gjennomføringen i Beethovens Eroica, 1. sats, fra takt 244.<sup>268</sup> Det gir en følelse av her skjer det noe viktig. Her kan man ikke bare suse gjennom det musikalske forløpet: At Furtwängler setter ned tempoet, formidler en følelse av at det her må gås grundigere til verks.

Ved å øke tempoet fører Furtwängler til kulminasjonspunkter. Det skjer ofte i samme symfoni når hovedtemaet blir presentert. Men også ved ta tempoet ned kan man gå mot et høydepunkt. Her finnes det ingen regler i Furtwänglers interpretasjonskunst. Derfor kan man omtale hans tempobruk som fleksibel. Tempoet er med på å forme det musikalske forløp. Det er ikke fastsatt som å trykke på en startknapp på en maskin. Tempoet er med på å frembringe musikkens dramatik. Dette er spesielt virkningsfullt i Beethoven-interpretasjonene. Tempo er derfor ingen ytre ramme, men et indre formasjonsprinsipp. Tempoet er med å forme hvordan lytteren mottar musikken.

---

267 En god sammenligning er video-opptaket med Carlo Maria Giulini i fra 1964 med New Philharmonia Orchestra: <http://www.medici.tv/#/giulini-mozart-de-falla-verdi> (21.5.2015). Her er musikken ikke rastløs. Den formidler noe helt annet, nemlig sårbarhet og vemodighet. Det er aspekter i tonespråket som går tapt med Furtwänglers raske tempo.

268 Furtwängler (CD) 1999, opptak med Wiener Philharmoniker fra 1944.

Et eksempel kan belyse forholdet mellom uttrykk og tempo: I Beethovens første symfoni, første sats, formidler Furtwängler<sup>269</sup> fra takt 77 (Bokstav B) følelsen av at musikken står stille selv om den går videre og selv om han innhenter det samme tempo fra taktene før 77 i takt 87f. Han går i fra takt 77 ned i tempo uten noen som helst form for dramatisk. Oboen fremstår slik som et lys fra en annen verden. Det er en svak brytning, men ingen brudd. Det fremskaper et sukk hos lytteren. Dette lille stedet er noe av det mest fascinerende i Furtwänglers Beethoven. Her kan man høre hvordan det fleksible tempoet former musikkens uttrykk. De fleste dirigenter durer igjennom, og med det går ekspressiviteten tapt. Dette stedet er et eksempel på hvordan Furtwängler lar musikken puste ikke for pustens skyld, men for det musikalske uttrykkets skyld.

Tempoet er noe som trekker lytteren med i enhver erfaring av musikk. Bare ved å dunke en regelmessig puls kan mennesket følge med. Det utløser noe i oss. Tid som tempo er ikke dog ikke bare noe som former den store fortellingen. Det har også med rytme å gjøre. Rytme utgjør musikkens mikronivå. Den er et konstitutivt element for både melodi og harmoni. Rytme har med formasjon i tid å gjøre. Musikk som tid er rytme. Som Hindrichs sier, er rytmen ikke «noe annet enn den indre, tidsmessige forfatning av den musikalske klang.»<sup>270</sup> Rytme er derfor livselementet i musikken. Det er drivkraften i musikken. Furtwängler har ingen statisk forståelse av flukturasjoner i tempo. Han lar ofte musikken flyte ved å ikke kontrollere dem ut fra et målbart perspektiv. Det bidrar til å gjøre musikken levende. Tempo-flukturasjonene står alltid i sammenheng med uttrykket i musikken. Man kan for eksempel ikke, som Brendel er inne på, løsrive rytmen fra det helhetlige uttrykket i musikken.<sup>271</sup> Furtwängler vil med «Tempodramaturgien», slik Matzner meget treffende betegner den, utarbeide forholdet mellom

269 Furtwängler (CD) 2001, opptak med Wiener Philharmoniker fra 1952.

270 Hindrichs 2014, s. 126: «[...] gar nichts anderes als die innere zeitliche Verfasstheit musikalischer Klänge».

271 Brendel 2010, s. 411: «Skal rytme være mer enn et abstrakt skjema eller primitiv besettelse, må den være preget av artikulasjon, farge og karakter. Den vil være bestemt av interpretens reaksjon på harmoniske foreganger og gjennom den følelsen for cantabile (som har blitt meget sjelden), som gjennomtrenger musikken i videste utstrekning.» På tysk: «Soll Rhythmus mehr sein als ein abstraktes Schema oder primitive Besessenheit, wird er geprägt sein müssen durch Artikulation, Farbe und Charakter. Er wird bestimmt sein durch die Reaktion des Interpreteten auf harmonische Vorgänge und durch jenen so selten gewordenen Sinn für cantabile, das Musik im weitesten Ausmaß durchdringt.»

musikkens enhet og mangfold. Det gjør ham i Matzners øyne heller til en klassisk, enn en romantisk fortolker.<sup>272</sup> Matzners tese er viktig fordi den relativiserer synet på Furtwängler som en representant for en romantisk fortolkningstradisjon. Men selvfølgelig finnes det grunnlag for å snakke om Furtwängler som romantiker. Furtwänglers frasering er et eksempel på en dynamisk rytmeforståelse. Musikken blir ikke inndelt i fastlåste entiteter, men tonenes relasjoner gjør at rytmen blir fleksibel. Furtwängler strekker ofte rytmen i en frase. Historiografisk vil det være mulig å betegne Furtwängler som syntesen av en klassisk og romantisk interpretasjonsestetikk. Men tidsdimensjonene i hans interpretasjonskunst viser vel heller at epokeinndelinger forklarer svært lite i møtet med det konkrete. Oppføringspraktiske kategorier kan fort lukke for å tilnærme seg det unike i en musikalsk interpretasjon.

Furtwängler har også en utstrakt bruk av pauser i musikken. Det gjelder ikke bare for lange fermater, men også i frasering. Ved fraseslutt kan han la klangen nærmest stoppe opp. Det gir musikken ofte en fornemmelse av ro. Pause er et særdeles viktig element i den interpretatoriske formingen av tiden. Det er på akkurat samme måte som når vi taler: Pausene, stillhetene er konstitutive deler av meningen i det vi sier. Meningen ligger derfor ikke bare i ordene, men i hvordan vi sier ting og hvor vi tier. Tid er derfor ikke bare struktur av toner, men struktur av stillhet og tale. Furtwängler bruker tiden som strukturelementet i det indre vekselspillet mellom musikalsk klangtale og musikalsk stillhet.

### 3.3.3 Den estetiske erfaring av Furtwänglers tidsdimensjoner

La meg nå komme litt nærmere inn på tidselementet som ledd i *den estetiske erfaringen av Furtwänglers interpretasjonskunst*. Her gjelder det å gå veien fra musikken som sansbar fenomen til musikken som estetisk erfaring. Denne prosessen skjer når lytteren blir så fordyppet i det som skjer i musikken at man glemmer tiden. Derfor er tiden i musikken noe som overskrides selv. Tiden oppheves, som Theunissen er inne på, til fordel for en kontemplativ fordypning i verket.<sup>273</sup> Lytterens tid blir til musikkens tid. Her opplever man musikkens presens, og det i lys av det gjentatte vekselspillet

---

<sup>272</sup> Se Matzner 2008, s. 10.

<sup>273</sup> Theunissen 1991, s. 288.

mellom fortid, nåtid og fremtid. Nåtiden blir i den kontemplative erfaringen av musikken hele tiden forandret ut fra det som skjedde og det som kommer til å skje. Augustin undersøker hvordan mennesket lytter og hvordan mening konstituerer seg i lytteakten. Han har beskrevet dette nærmest uovertreffelig i *Confessiones XI*:

Suppose I am about to recite a psalm which I know. Before I begin, my expectation is directed towards the whole. But when I have begun, the verses from it which I take into the past become the object of my memory. The life of this act of mine is stretched two ways, into my memory because of the words I have already said and into my expectation because of those which I am about to say. But my attention is in what is present: by that the future is transferred to become the past. As the action advances further and further, the shorter the expectation and the longer the memory, until all expectation is consumed, the entire action is finished, and it has passed into the memory. What occurs in the psalm as a whole occurs in its particular pieces and its individual syllables. The same is true of a longer action in which perhaps that psalm is a part. It is also valid of the entire life of an individual person, where all actions are parts of a whole, and of the total history of "the sons of men" [Salme 30: 20, H.H] where all human lives are but parts.<sup>274</sup>

Her har Augustin beskrevet hvordan mennesket oppdager mening i lyttingen. Man har en forestilling om helheten, men den korrigeres mens sangen synges. For idet hver tone synges formes helheten og delene i et indre vekselspill. Det oppstår meningsammenhenger. Å forstå disse er en åndelig

---

274 Augustin 2008, s. 243. Hos Augustin blir det tydelig at tid alltid er opplevd tid. Følgende sitat viser det tydelig (Augustin 2008, s. 241f): «'God, Creator of all things' – *Deus Creator omnium* – the line consists of eight syllables, in which short and long syllables alternate. So the four which are short (the first, third, fifth, and seventh) are single in relation to the four long syllables (the second, fourth, sixth and eight). Each of the long syllables has twice the time of the short. As I recite the words, I also observe that this is so, for it is evident to sense-perception. To the degree that the sense-perception is unambiguous, I measure the long syllable by the short one, and perceive it to be twice the length. But when one syllable sounds after another, the short first, the long after it, how shall I keep my hold on the short, and how use it to apply a measure to the long, so as to verify that the long is twice as much? The long does not begin to sound unless the short has ceased to sound. I can hardly measure the long during the presence of its sound, as measuring becomes possible only after it has ended. When it is finished, it has gone into the past. What then is it which I measure? Where is the short syllable with which I am making my measurement? Where is the long which I am measuring? Both have sounded; they have flown away; they belong to the past. They now do not exist. And I offer my measurement and declare as confidently as a practiced sense-perception will allow, that the short is single, the long double – I mean in the time they occupy. I can do this only because they are past and gone. Therefore it is not the syllables which I am measuring, but something in my memory which stays fixed there.»

aktivitet hos mennesket.<sup>275</sup> Jeg tolker den som menneskets evne til å fatte musikkens ekspressive Logos. Interessant er å se at Augustin forstår tidsdimensjonene i sangen som et bilde på det enkelte menneske og mennesketens historie. De estetiske tidsdimensjoner gir oss muligheten til å forstå tiden i våre egne liv. Det er en forståelse som kommer etter at man hørt eller sunget sangen. Hva Augustin ikke sier, er hva som skjer med tiden i det sangen blir sunget. Det inntreffer nemlig en form for opphevelse av tiden. Den tyske filosofen Michael Theunissen beskriver hvordan menneskets tidsforhold forandrer seg i den estetiske erfaring. Forandringen skjer gjennom det delaktigheten i kunstens tid. Subjektet løsriver seg fra tiden og synker ned i gjenstanden. Her blir den sanselige persepsjonen til en estetisk anskuelse. Når dette skjer er man tilstede i kunsten. Denne presente tilstedeværelsen tolker Theunissen som et «evighetens lys» («Licht der Ewigkeit»)<sup>276</sup>. Men fordi vi ikke erfarer dette som noe vi kan beholde har denne formen for estetisk erfaring «ingen entydig realitet»<sup>277</sup> («keine eindeutige Realität»). Sammenfattende beskriver Theunissen tidsaspektet i den estetiske erfaring som «forblivende avtidning» («verweilende Entzeitlichung»)<sup>278</sup>.

Jeg tror den estetiske erfaringen av Furtwänglers interpretasjonskunst blir så ofte til en slik erfaring som Theunissen beskriver fordi han arbeider med en fleksibel agogikk. Lytteren lar seg henrive av musikkens tid, strukturen blir nærmest klargjort gjennom den fleksible tidsbruken. Tidsbruken gjør det mulig å formulere tanken at Furtwänglers hengivelse fører til lytterens hengivelse. Den frembringer hengivelsen. Det oppstår en *estetisk samtidighet* med verket.

I artikkelen «Zeit und Sein» utvikler Heidegger et begrep om tids-rommet. Det er det «åpne» der de forskjellige tidsdimensjonene «rekker» hverandre.<sup>279</sup> De gir seg til hverandre og åpner med for en felles tilstedeværelse. Denne tanken har overføringsverdi til Furtwänglers interpretasjonskunst.

275 Nowak 2015, s. 17ff tegner opp et meget godt bilde av forholdet mellom det å forstå musikken og musikkens tallforhold i lys av Augustins musikkforståelse.

276 Theunissen 1991, s. 295.

277 Ibid., s. 295.

278 Ibid., s. 295.

279 Heidegger 1969, s. 14f. «Tid-rom nevner det åpne, der hvor ankomst, det tidligere og nåtid rekkes til hverandre og lyser hverandre. På tysk: «Zeit-Raum nennt jetzt das Offene, das im Einander-sich-reichen von Ankunft, Gewesenheit und Gegenwart sich lichtet.» Oversettelsen er et forsøk. Det er umulig å treffe på norsk hva den tyske teksten sier.



Interpreten må gi musikken et rom og en tid. Da kan tidsdimensjonen som ligger i musikken utfolde seg. De gir seg til hverandre. Furtwängler gir musikken tid. Interpretasjon handler ikke bare om å forme musikken i tiden, men impliserer at interpreten gir musikken tid. Å gi tid betyr å la musikken utvikle seg i tråd med seg selv. Den får lov til å være sitt eget-væren. At interpreten gir musikken tid, betyr at musikken kan få tale sitt eget språk. Musikken sier seg selv. Forutsetningen for en slik interpretasjon er interpretens tiltro til musikken. Furtwänglers Beethoven- og Brahms-interpretasjon er preget av en tiltro til at musikken kan si seg selv. Interpreten må la sin vilje forenes med musikkens budskap. Dette skjer gjennom tro på det man spiller. Samtidig impliserer denne troen en glede i å oppholde seg i musikken. Dette er aspekter som jeg vil komme nærmere inn på i kapittel fire «Interpretasjonskunst som tenkningens væren i musikken» hvor jeg tar opp Furtwänglers interpretasjonskunst som tenkning.

## 4 Interpretasjonskunst som tenkningens væren i musikken

«Den som tenker det dypeste, elsker det mest levende.»<sup>280</sup> (Hölderlin).

### 4.1 Furtwängler og Heidegger

Metodisk sett vil det å anvende Heidegger på Furtwängler ikke bety å trekke begreper fra en kulturkontekst over i en annen.<sup>281</sup> Jeg tror ikke man går for langt hvis man hevder at det er en viss likhet i hvordan de begge tenker om kunst. I dette kapittelet påviser jeg ingen korrespondanse mellom deres tenkning, men vil rette oppmerksomheten på et mulig *samspill* mellom Heideggers tenkningsbegrep og Furtwänglers væren i musikken.

---

280 Friedrich Hölderlin, sitert i Heidegger 1997, s. 9: «Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste.»

281 Furtwängler og Heidegger var født i samme land, Tyskland, og praktisk talt på samme tid; i 1886 og i 1889. Selv om de var utsatt for forskjellige impulser og kom fra temmelig forskjellige miljøer, delte de det tyske språk og dets litteratur som en betydelig del av sin dannelsesprosess. Begge er de på sin måte innbundet i tysk og europeisk historie helt frem til etterkrigstiden. Med dette vil jeg si at de begge kommer fra en delvis lik historisk kontekst. Deres virke finner sted der de to verdenskrigene utgjør en felles erfaring. Man kan ikke forstå deres liv i Tyskland uten å ha de to verdenskrigene i bakhodet.

#### 4.1.1 Å la ting være det de er

Heideggers værensfilosofiske begrunnelse av verkbegrepet er samstemt med det Furtwängler legger i sin verkorienterte tilnærming til den musikken han dirigerte. Furtwängler gikk ut fra at verkene har noe å si. At det manifesterer seg en sannhet i verket, er de utvilsomt enig om. Mens Furtwängler skriver om verkets indre form og uttrykkskraft, kan Heideggers verkbegrep anvendes til å plassere verket i helheten av menneskelig eksistens.

Et motiv forbinder Heidegger og Furtwängler sammen på en dyptgripende måte. Man kan snakke om en fundamentaltanke i deres respektive tenkning om kunst: Begge er opptatt av å la kunsten være det den er. Saklighet overfor verket er begge grunnholdning. For Heidegger gjelder ikke denne sakligheten bare i kunstens verden, men som generell beskrivelse av hvordan filosofien etter hans mening bør forholde seg til virkeligheten som sådan. Et eksempel: Heidegger vil la treet stå der det står, og ikke se på det at treet står der det gjør som et filosofisk problem.<sup>282</sup> Når jeg står overfor et tre, står jeg overfor et tre. Dette er en situasjon vi ikke trenger analysere til vi slutt vil si at det ikke står et tre overfor oss selv om det gjør det. Han bebreidet hele den moderne tenkningen for å fornekte denne enkle sannhet til fordel for skeptisismen. For Aristoteles var det, ifølge Heidegger, en selvfølge at treet stod der det stod. Først med moderne filosofi fra og med Descartes begynte man å betvile denne enkle sannhet. I stedetfor å begynne med denne kjensgjerningen delte man tanken opp i subjekt og objekt. Men det er ikke slik at vi som subjekter står overfor en verden. Vi er en del av verden. Vår væren kan nærmest defineres som en «væren-i-verden» («In-der-Welt-sein»)<sup>283</sup>. Vi må la treet stå der. Det betyr at vi må akseptere det før vi begynner å lage teorier. Teorier reduserer virkeligheten. Heideggers tenkningsbegrep vil med andre ord rydde opp med all filosofi, der treet ikke får stå der det står. På samme måte vil Furtwängler la musikken tale som seg selv. Han vil redde klangerens inntrykk på mennesket. Derfor er han skeptisk til en rasjonalisering av musikk og musikkerfaring. Musikken har en betydning som bare kan formidles musikalsk. Å forstå musikken slik at man er i stand til å formidle den, forutsetter en enorm gjennomtrengning av dens struktur, vesen og form-arbeid. Furtwängler vil gjenskape verket, ikke med sine egne subjektive ideer, men slik at verket kan tre frem i sin egen væren. For både

---

282 Se Heidegger 1997, s. 16. Se også Holm 2011, s. 26–29.

283 Menneskets «væren i verden» er et hovedtema i Heidegger 2001.

Heidegger og Furtwängler er det kunstneriske verket uutgrunnelig i sitt meningspotensial. Begge tror på at kunstverket åpenbarer noe som bare kan sies gjennom kunsten selv. Furtwängler har tanken om at kunsten taler til en, på akkurat samme måte som Heidegger snakker om at man må bli tiltalt av væren for at tenkningen skal komme i gang. Der Heidegger appellerer til åpenhet som en dyd for at i det hele tatt væren kan komme til en, så snakker Furtwängler om å *ta til seg* det musikken *tiltaler* en med. Hos Furtwängler kan vi lese følgende om kunstens tiltale:

Kunst er uttrykk for kraft og skjønnhet, den er felleskapets symbol. Et kunstverk er en konge, man må vente for å bli tiltalt av ham. Man må anstrenge seg (for å forstå kunsten), man må gi seg tid. Kunsten vil ikke bli tenkt, smakt, følt, men fullstendig tatt opp av hele mennesket. Til det hører kraft og tid med.<sup>284</sup>

Kunsten kan kun forstås gjennom seg selv. Den åpner opp for en forståelse på sine egne premisser. På denne måten blir for eksempel i Heideggers berømte tekst *Vom Ursprung des Kunstwerkes* kunsten fortolket ut fra verket, og verket fortolket ut fra kunsten. Det er en hermeneutisk sirkel som ikke kan bortforklares med å henvise til at man forutsetter det man vil bevise. For Heidegger er denne sirkelen nødvendig i all tenkning.<sup>285</sup> Heidegger er tenkeren som nettopp har åpnet for en ny forståelse av hermeneutisk tenkning i nyere filosofihistorie. Han innfører et tenkningsbegrep som åpner opp for hvordan vi kan tenke tenkning som en del av interpretasjonsakten hos Furtwängler. Men før jeg begynner med det i 4.2 «Furtwängler i musikkens væren» vil jeg belyse Furtwänglers tilnærming til musikken litt nærmere. Det er nødvendig for å kunne forstå tankegangen i 4.2 rett.

---

284 Furtwängler 1996, s. 124: »Kunst ist Ausdruck der Kraft und Schönheit, ist Symbol der Gemeinschaft. Ein Kunstwerk ist ein König, man muss warten, von ihm angesprochen zu werden. Man hat sich um sie zu bemühen, man muss sich die Zeit nehmen. Sie will nicht gedacht, geschmeckt, gefühlt, sondern völlig, vom ganzen Menschen aufgenommen werden. Dazu gehört Kraft und Zeit.»

285 Heidegger 2000, s. 9f. Senere var det Gadamer som lot seg inspirere av Heidegger til å fordype denne innsikten. Resultatet var det filosofiske og vitenskapsteoretiske betydningsfulle verk: *Sannhet og metode*.

### 4.1.2 Musikk og tenkning hos Furtwängler

Furtwängler ser på musikken som en «skapende kjensgjerning». Tenkningen er noe som kommer etterpå. Når tenkningen kommer først, trekker musikken seg tilbake. Da oppstår ideologien.

Den virkelige musikken i en tid er en *skapende kjensgjerning* (kursiv, H.H.), ikke et spørsmål om ideologi. Skapt musikk er det første, det mest umiddelbare, som finnes; først etter det kommer den teoretiske utlegningen. Den må holde seg strengt til virkeligheten, den må være musikkens avbilde. Gjør den ikke det, fjerner den seg fra virkeligheten og den mister gyldighet. Dette viser seg riktignok først med tiden. I første moment er den tilsynelatende viktigere og blir sterkere fordi den trer inn som en kompensasjon for musikken selv, som på sin side trekker seg tilbake i bakgrunnen. Den «tenker», den «krever» musikken forut for alt. Jo lengre denne prosessen av forut-tenkning, av det ideologiske kravet går, jo mer mister den egentlige musikalske skapelsesprosessen kraft og umiddelbarhet.<sup>286</sup>

Med andre ord ligger det for Furtwängler en fare i tenkningens forhold til musikken, men tenkning er ikke ensbetydende med rasjonalisering, intellektualisering og forsøket på å beherske musikken med en ideologi. Furtwänglers væren i musikken impliserer dog et tankens væren i musikken. Derfor er hans skepsis mot intellektualisering ikke å forstå som en kategorisk kritikk av interpretasjon som tanke. Den retter seg heller mot gale former for tenkning. En tenkning som tilsvarende musikkens tiltale må, skal den være gyldig i Furtwänglers tilfelle, ikke være rasjonalistisk, strategisk eller instrumentell. Furtwängler hadde ikke tanken som tanke som sin motstander. Hans anti-intellektualisme rettet seg heller mot en bestemt måte å tenke på. Sann tenkning har – slik velger jeg å fortolke Furtwängler – med det å være ved det vesentlige å gjøre. Som vi så i kapittel 3.2.2 «Kjærlighet og kunstnerisk innlevelse», er det vesentlige i Furtwänglers interpretasjonsestetikk kjærligheten til musikken. Ved å hengi seg til musikken kan den rette innlevelsen oppstå. For Furtwängler er kjærlighet, ofte uttrykt med

---

286 Furtwängler 1975, s. 152f: «Die wirkliche Musik einer Zeit ist eine schöpferische Tatsache, nicht eine Angelegenheit der Ideologie. Geschaffene Musik das Erste, das Unmittelbarste, was da ist; erst dann kommt die theoretische Auslegung, die, um sinnvoll zu sein, sich strengstens an die Wirklichkeit halten, gleichsam ihr Abbild sein muss. Tut sie das nicht, entfernt sie sich von der Wirklichkeit, verliert sie sofort an Gültigkeit. Dies zeigt sich aber erst mit der Zeit. Im ersten Moment scheint sie eher gewichtiger und stärker zu werden; denn sie tritt kompensatorisch für die Musik selbst, die entsprechend in den Hintergrund weicht, ein. Sie «denkt», sie «fordert» diese Musik im Voraus. Je weiter dieser Prozess des Vorausdenkens, des ideologischen Forderns geht, desto mehr verliert der eigentliche musikalische Schaffensprozess an Kraft und Unmittelbarkeit.»

metaforen varme eller hjertets varme, kraftkilden til forståelse av musikken fordi musikken responderer til oss i kjærlighetsakten. Den gir noe til oss. Det gjelder både for interpreten og for lytteren.

Og den som spør tålmodig, uten bedreviten, uten å være forutinntatt, med ydmykhet, og med all hjertets varme, for denne person vil ikke verket nøle med å gi et svar.<sup>287</sup>

Musikken gir oss med andre ord noe tilbake, og den fremkaller noe i oss. Furtwängler kan beskrive dette som varme, det velskapte, kraft, storhet.<sup>288</sup> Når tenkningen er en del av dette, er den sann. For Furtwängler betyr dette at han vender seg mot en tenkning der dette ikke kommer til uttrykk. Han fant en slik usann tenkning i mye av den moderne kunsten.<sup>289</sup>

Tenkningen og den musikalske interpretasjonen har med bakgrunnen i forgrunnen (se kapittel 1.5.6 «Forgrunn og bakgrunn») å gjøre. Furtwänglers musikkontologi er bakgrunnen i hans interpretasjoner av Beethoven og Brahms. Det er ikke slik at Furtwängler begynte å dirigere for så å danne en teori om hva musikk er. Samtidig er det heller ikke slik at interpretasjonen er en slags gjennomføring av et teoretisk program. Vi må heller forstå begge som en helhet. Furtwängler lar seg forme av det han selv oppdager som bakgrunnen i musikken. Det er musikken som organisme, musikkens tonalitet og musikk som symbol for den menneskelige sjel. Han lever seg som interpret inn i denne bakgrunnen. Hans tekster er forsøk på å si noe om den. Men viktigst er at denne bakgrunnen trer frem i hans fremføringer av Beethoven og Brahms (og sikkert også spesielt hos Wagner og Bruckner, og kanskje i hele den tysk/østerrikske musikktradisjonen fra og med Haydn).

I dette kapittelet ønsker jeg å interpretere hva jeg anser for å være tenkning i selve interpretasjonsakten hos Furtwängler. Jeg presenterer

---

287 Furtwängler 1996, s. 176: «Und demjenigen, der geduldig fragt, ohne Besserwisserei, Voreingenommenheit, mit Demut, aber mit aller Wärme des Herzens, [...] dem wird es (das Werk, H.H.) die Antwort nicht vorenthalten.»

288 Se Furtwängler 1996, s. 199. «Det moderne mennesket har ikke interesse av varmen, kraften, storheten, kjærligheten av det som har vokst vel, men av avviket. Avviket som prinsipp.» På tysk: «Der moderne Mensch hat Interesse nicht an der Wärme, Kraft, Größe, Liebe, am Wohlgewachsenen, sondern am Abweichenden. Das Abweichende als Prinzip.»

289 Se Furtwängler 1996, s. 209: «Hva uttrykker den høyt lovede moderne kunsten: vitalitet. Hva uttrykker den ikke: Ydmykhet, varme, ekte slikt enkelhet, storhet og så videre. Og det skal tilsvare tiden. Da er det en elendig tid.» På tysk: «Was drückt die hochgelobte moderne Kunst aus: Vitalität. Was drückt sie nicht aus: Demut, Wärme, echte schlichte Einfachheit, Größe usw. Und das soll zeitgemäß sein. Das wäre eine elende Zeit.»

Furtwänglers tenkning i musikkens væren. Her fremlegger jeg en forståelse av Furtwängler med hjelp av sentrale begreper fra Heideggers filosofi. Det dreier seg om begreper som tenkning, Logos, språk, lytting (Hören) og hendelse (Ereignis). Kapittelet er et typisk eksempel på en hermeneutisk fremgangsmåte. Jeg begynner med en metafor, og ved hjelp av den sirkler jeg meg inn i saken det dreier seg om. Stadig blir sirkelen fordypet med nye perspektiver. Etter å ha tolket Furtwänglers logosentriske væren i musikken med hjelp av Heidegger kommer jeg til å gå inn på kapittelets tema sett fra et lytterperspektiv. Her dreier seg om å finne måter å tenke lytting på i lys av interpretasjonskunst som tenkning. Jeg vil ta med leseren på en hermeneutisk tankegang som uten tvil kan betraktes som en form for «horisontsammensmeltning»<sup>290</sup> mellom forskningsgjenstanden og min fortolkning av den.

## 4.2 Furtwängler i musikkens væren

Metaforen om Furtwänglers væren i et hjem egner seg godt for å tilnærme seg forholdet mellom musikk og tanke hos Furtwängler. Det dreier seg om Furtwänglers væren *i* musikken, og væren *hos* musikken. Han oppholder seg i musikken. Han lever i musikken. Derfor må hans liv forstås ut fra musikken. Musikken er hans hjem. Furtwängler er ingen hjemløs dirigent. I dette kapittelet ønsker jeg å betrakte Furtwänglers interpretasjonskunst som tenkning ved å ta utgangspunkt i musikken som Furtwänglers hjem. Jeg går ut fra følgende metaforiske tese: *Furtwängler bor i musikken. Derfor tenker han i musikken.* Så enkelt er det. Men så vanskelig er det å begrunne dette. Tanken må klargjøres. Den må legges fri. Den må konkretiseres. Den kan høres ut som en altfor triviell sak, men det er den ikke. At man i dag har vanskeligheter for å forstå den, er åpenlyst. Den er vanskelig å forstå i dag fordi den ikke er empirisk-vitenskapelig. Den har ikke målt, telt eller veiet noe. Den er også vanskelig i dag fordi den ikke er et utsagn om en teknisk eller psykologisk størrelse.<sup>291</sup> Den ønsker heller å si noe om musikkens

---

290 Et nøkkelbegrep i Gadamer 2012.

291 En slik tanke må ikke misforstås dithen at jeg vender meg mot empirisk forskning, teknikk og psykologi. Jeg ønsker kun å vise at det her i Furtwänglers tilfelles dreier seg om en annen form for hermeneutikk.

væren i Furtwänglers interpretasjonskunst. I det følgende vil jeg forsøke å åpne denne metaforiske tesen.

Furtwänglers opphold i musikken, hans væren-i-musikken, er hans hjem. Med hele sin personlighet er han der. Hans liv beveger seg i den. Derfor tenker han ikke over musikken, men i musikken. Han står ikke utenfor musikken, han danner ingen teorier om den, men lever i den. Derfor er hans opphold i musikken subjektivt. I likhet med all etter-hegeliansk filosofi hvor filosofien tar filosofens individualitet som utgangspunkt, er Furtwänglers subjektive væren i musikken utgangspunktet for all hans musikalske aktivitet og tenkning.<sup>292</sup>

Han konstruerer ikke sin væren ut fra sin bevissthet, og konstruerer ikke derfra et forhold til huset. Derfor er hans væren ikke et cartesiansk cogito.<sup>293</sup> Det vil si: Han må ikke forsikre seg sin egen eksistens ved å finne et sikkert anker i seg selv. Han må heller ikke konstruere en relasjon til musikken. Det er ikke han som setter musikkens væren etter å ha forsikret seg om den i en bevissthetshandling. Det er musikken som er der først. Den har kommet til ham. Derfor er grunnen lagt. Hans liv på den grunnen er et liv av grunnen. Livet er båret av musikkens grunn. Derfor er han ingen fremmed. Han kjenner grunnen. Han har ikke bygget huset, men han oppdager den som sitt hjemsted. Dette er meget sentralt: Furtwängler flytter inn i et hus som eksisterer før ham. Huset har adressen i landet «Musikk fra Bach til Bruckner.» Tonaliteten er husets landskap. Det utelukker ikke at han beveger seg inn på fremmede landskap som dirigent av ny musikk, men det hersker heller ingen tvil om hva som er hans hjem.

Furtwängler lever ikke for seg selv i huset. Han inviterer mange til å komme inn. For disse gjestene blir oppholdet i Furtwänglers hus til et møte med huset. Man lærer musikken å kjenne. Furtwängler fører gjestene gjennom huset. Han forklarer det, han elsker husets grunn og forteller om sin kjærlighet. Gjestene får et umiddelbart forhold til huset og til Furtwängler. De får inntrykk av at huset og Furtwängler passer sammen. At Furtwängler passer i

---

292 Med Rosenzweig (Rosenzweig 1990, s. 5–14) er jeg av den oppfatning at det individuelle først hos Schopenhauer, Kierkegaard og Nietzsche ble et uunngåelig nytt premiss for filosofien hos. Hvis man vil, kan man se på dette som begrunnelsen av en form for eksistensfilosofi. Den filosoferende person trekker inn seg selv som aktivt element i tanke- og skriveprosessen.

293 Se Holm 2008 for en kort innføring i hva som ligger i begrepet «cartesiansk cogito».



huset, blir nærmest evident for gjestene. Som gjest glemmer man ikke dette oppholdet, uavhengig av om selv følte seg vel der eller ikke.

Men hvordan tenker Furtwängler i huset? Hva betyr det å oppholde seg i huset, på husets grunn, som et tenkende menneske? Hvordan tenker han? Her dreier deg seg ikke i første grad om hva han tenker på, og hva som blir hans tanker, men hvordan han tenker. Hvordan tenker Furtwängler i sitt hus? Hvordan tenker han med sitt væren i musikken? Hvilken betydning har tenkningen for et mennesket som oppholder seg i musikkens væren? Kort og godt: Hvordan er forholdet mellom væren og tenkning?

At Furtwängler tenker i musikkens væren, er en forutsetning for hans musikalske aktivitet. Å interpretere musikk er ingen tankeløs prosess. Men hva slags tenkning foregår i musikkens væren? Dreier det seg om tenkning men hans dirigerer, eller ved forberedelsene? Tankens rom og tid må vi holde åpent. For livet hans var musikk. Med andre ord er tenkningen noe vi ikke kan begrense til noe bestemt. Tanken er heller noe som tilhører hans hjem i musikken. Den kan derfor ikke begrense seg til å gjelde noe bestemt. Den ledsager alt som har med musikk å gjøre i hans liv. La oss fastholde dette:

- (1) Tenkning er noe som finner sted i Furtwänglers væren i musikken.
- (2) Tenkningen er ikke bundet til en bestemt tid og et bestemt rom fordi den gjennomsyrrer hans musikalske væren som sådan.
- (3) Derfor er tenkningen noe som må forstås ut fra en helhet av hans musikalske væren.

Ut fra disse forutsetningene gjelder det nå å utdype selve tenkningen. Og det er nå jeg tar i bruk Heideggers tenkningsbegrep for å belyse Furtwänglers tenkende væren i musikken.<sup>294</sup>

Hva er det i og med musikken som får oss til å tenke? Når vi stiller dette spørsmålet, da «spør vi etter det som anbefaler oss tenkningen, og slik fører oss selv inn i tenkningen, for å la oss bo der.»<sup>295</sup> I lys av en helhetsvurdering av Furtwänglers væren i musikken er det nærliggende å si at det er *musikkens resonans i oss som får oss til å tenke*. At vi føler oss hjemme i den, at vi

---

294 Jeg har hentet mye fra Heideggers tenkningsbegrep, slik han utvikler det i *Was heißt denken?* (Heidegger 1997).

295 Dette er ingen ordrett, men forhåpentligvis meningsfull oversettelse av Heidegger 1997, s. 83: «[...] dann fragen wir nach dem, was unserem Wesen das Denken anbefiehlt und so unser Wesen selbst in das Denken gelangen lässt, um es darin zu bergen.»

lever i den, at den betyr noe for oss, er måter å beskrive musikkens resonans i oss på. Musikken gir noe til oss, og det gjør at den frembringer tanker. Musikkens væren kommer til oss. Den tiltaler oss. Den gir seg til oss, og vi tar den imot med våre tanker. Derfor er tanken et slags svar til musikkens ankomst hos oss. Musikken gir noe til det tenkende mennesket. Musikken er derfor tanke-frembringende. Men hva slags tanker bringer den frem? Hva tenker en som har opplevd musikkens resonans i seg og har begynt å tenke ut fra dette? Hvilke tanker frembringer musikken, og hvordan responderer det tenkende mennesket på musikkens ankomst hos oss? Vi må gå et skritt videre i tankerekken:

Musikkens væren som gir oss noe å tenke over, trenger oss. Den vil, som Heidegger er inne på, bli bevart og pleid av oss.<sup>296</sup> Det gjør vi ved å gi rom for det musikken frembringer av tanker. Vi åpner for musikkens komme til oss.<sup>297</sup> Her kommer vi inn på musikken som språk. Musikken taler i toner til oss. Den er tonespråk. Den vil bli forstått. Derfor kan vi si at musikken trenger det responderende mennesket som forstår (noe av) musikkens tale. Det forutsetter at vi må være villige til å høre.

Den dype forståelsen av musikken har sin grunn i denne responderende tenkningen. Med tenkning forbinder vi i dag først og fremst ideer, forestillinger, meninger og innfall, men hva en tanke er, går dypere. Nettopp her er Heidegger så viktig: Heidegger referer til etymologien og sier at «Gedanc» (en tidligere form for «Gedanke», på norsk: tanke) kommer fra takken og betyr «det samlede, alt forsamlende minnet» (das gesammelte, alles versammelnde Gedenken). Det omslutter alt det som betyr noe for oss, som angår oss som mennesker.<sup>298</sup> Tanken har med menneskets sinn og hjerte å gjøre. I tanken er minnet. Minnet er mer enn kognitiv lagringsplass. Det er heller en slags *forsamling* ved det som tiltaler oss som vesentlig.<sup>299</sup> Heidegger bruker i denne sammenheng begrepet andakt. I andakten kommer fortiden, nåtiden og fremtiden sammen i en enhet. Andakten erindrer fortiden i den samlende nåtiden, som igjen danner muligheter for fremtiden.

---

296 Ibid., s. 85.

297 Åpenhet er nærmest å betrakte som en dyd i Heideggers filosofi.

298 Ibid., s. 157.

299 Ibid., s. 92. Parafraze av tysk original: «[...] Versammlung bei dem, was sich allem Sinnen wesenhaft zuspricht».

Også i det norske begrepet *minne*, som vi på norsk bruker som en dypere variant av begrepet hukommelsen, har vi med hvordan sinnet i oss, uten at vi kan beherske det, vender seg til det som tiltaler oss som vesentlig.<sup>300</sup>

Heidegger går et skritt videre: Fordi takken ligger i tanken, er tenkning å takke for det som blir gitt. Anvendt på musikken betyr det: å takke for det musikken gir. Å tenke musikk betyr derfor å takke for musikkens gave. Ved å takke er vi ved det som musikken gir. Derfor er tenkning å forsamle seg ved det musikken gir. Den musikalske interpretasjon begynner; skal vi følge denne tanken, i takken for det som blir gitt i musikken.

- (4) Tenkning impliserer et livsforhold. I forhold til musikk betyr det: Musikken resonnerer i oss og utløser tanken.
- (5) Tenkning betyr å samle seg *ved* det musikken gir. Tenkning er en bevarende takksigelse for det som blir gitt.

Furtwängler samler seg ved musikkens væren, og følger dens tiltale. Tenkningen er ved det vesentlige i musikken. Heideggers tenkningsbegrep kan åpne opp for en forståelse av hvordan vi kan tenke Furtwänglers musikalske interpretasjon som det å være ved det vesentlige i musikken. Heidegger kommer nemlig nærmere inn på hvordan man skal interpretere tanker, som er nedfelt i skriftlige dokumenter, fra fortiden. Følgende tanke er viktig: enhver interpretasjon er en samtale. Målet for samtalen er at

[...] de talende gjennom samtalen begir seg vekselvis inn til oppholdsstedet og bringer seg til det som de snakker om. Det at de begir seg inn på oppholdsstedet er sjelen i samtalen. Det fører de talende inn i det usagte.<sup>301</sup>

Denne tanken har en dyp overføringsverdi til Furtwängler: *Å interpretere et musikalsk verk betyr å begi seg inn på det som verket og interpreten snakker om. Det er musikkens innhold. I musikken er innholdet musikkens mening, eller sagt med mitt eget begrep: musikkens ekspressivitet som kommer til uttrykk gjennom musikkens Logos. Den utgjør musikkens virkelighet. Det dreier seg om det verket gir og det interpreten gir til verket.*

---

300 Ibid., s. 93. Denne setningen er en parafraze av: minne som «die ihrer selbst nicht mächtige und darum auch nicht notwendig erst eigens zu vollziehende Zuneigung des innersten Sinnens des Gemüts nach dem Wesenden.»

301 Ibid., s. 110: «[...] dass die Sprechenden durch das Gespräch sich wechselweise erst in den Aufenthaltsort einlassen und sich zu ihm hinbringen, von dem her sie jeweils sprechen. Dieses Sicheinlassen ist die Seele des Gespräches. Es führt die Sprechenden ins Ungesprochene.»

Her oppstår det en samtale der begge parter samles om det de snakker om. For Furtwängler er det musikken snakker om, sjelen. Musikken gjenspeiler sjelen, den er til og med identisk med menneskets sjelsforløp. All musikk er, ifølge Furtwängler, om menneskets sjel. Om den fører verket og interpreten en musikalsk samtale. Her er vi inne på selve interpretasjonsmysteriet hos Furtwängler.<sup>302</sup>

- (6) Å interpretere musikk betyr å føre en samtale om et felles tema. Dette felles temaet er musikkens resonans i den menneskelige sjel.

Det er i musikkens relasjoner at dette dialog-skapende forholdet nærmest åpenbares. Jeg kommer nå til det jeg anser for å være kjernen i Furtwänglers interpretasjonsestetikk, nemlig å følge musikkens Logos. Å uttrykke sjelen gjennom musikken betyr å følge musikkens Logos. Nå gjelder det derfor å se hvordan denne tesen kan få en begrunnelse i Heideggers forståelse av Logos-begrepet.

Hva menes med begrepet Logos? I *Was heißt Denken?* tegner Heidegger et bestemt bilde av hvordan Logos ble til logikk.<sup>303</sup> Heideggers historiografiske bedømmelse ser jeg her bort fra fordi jeg anser den som problematisk. Men jeg tror man kan lære meget av hvordan han fremlegger Logos-begrepet uavhengig av det historiografiske rammeverket. Heidegger ønsker å åpne for at vi kan leve oss inn i spørsmålet om hvorfor Logos er det som bringer oss til tenkning.<sup>304</sup> Han konsentrerer seg i *Was heißt Denken?* om utlegningen av enkelte sitater fra den såkalte før-sokratiske filosofen Parmenides. Det er ikke nødvendig å gå inn på denne utlegningen her. Jeg trekker heller ut noen viktige sider ved Logos-begrepet som har sin grunn i det tidligere verket *Sein und Zeit*.

Heidegger kommer ved svært mange anledninger inn på hva Logos er, og hvilken betydning begrepet har i filosofihistorien. I *Sein und Zeit* trekker han frem *den apofantiske betydningen* av Logos-begrepet, som han for øvrig anser for å være den opprinnelige meningen med begrepet: Logos viser noe,

---

302 Om forholdet mellom musikk og sjel hos Furtwängler kommer jeg nærmere inn på i kapittel fem «Virkeligheten i musikken: Om Furtwänglers Beethoven-interpretasjon.»

303 Se Heidegger 1997, s. 100.

304 Heidegger advarer mot en slags forklaring av dette spørsmålet. Vi må heller bli i stand til å stille spørsmålet som spørsmål. Vi må, ifølge Heidegger, åpne oss for den kjensgjerning at Logos-begrepet har vært den måten man helt fra antikken har tenkt om språk, tenkning og mening. Om dette se Heidegger 1997, s. 102f.

den lar noe av det bli sett som det er snakk om. Derfor er Logos tale. Logos gjør noe åpenbart for noen. Heidegger sammenfatter denne «primære funksjonen» til Logos på følgende måte:

*Logos kan bety fornuft fordi logos har som funksjon «å la noe bli sett» på en likefrem måte, å la det værende fornemmes. Og logos som legomenon innebærer grunn og ratio fordi logos blir brukt ikke bare i betydningen legein, men også i betydningen legomenon, altså det fremviste som sådant, som ikke er annet enn hupokeimenon, det vil si det som i kraft av å være forhånden, alltid allerede ligger til grunn for enhver tilnærming til det værende i tiltale og omtale. Og logos kan bety relasjon og forhold fordi logos som legomenon også kan bety det som er tiltalt som noe, det som er blitt synlig i sin relasjon til noe (in sin «relaterthet»).*<sup>305</sup>

I dette sitatet ligger tre betydninger av Logos-begrepet:

- (i) Logos er fornuft fordi det lar oss se, fornemme noe. Her vender tilbake Heidegger til den opprinnelige meningen av fornuft som fornemmelse.
- (ii) Logos er ikke bare det å tale, men det talte, og med det er den det som blir vist i det som blir talt. Derfor er Logos grunn. Logos er grunnen for all tale om noe.
- (iii) Logos er relasjon fordi den påviser sammenhengen mellom noe. Derfor er Logos forhold. Det talte og talen er tiltalt som noe og appellerer til å bli forstått av noen andre. Logos viser *noe for noen av noen*.

Disse tre betydningene av Logos kan etter min mening åpne opp for en dybdehermeneutikk av det som skjer i Furtwänglers interpretasjonskunst. Musikken lar oss fornemme sin egen virkelighet, det gjør den ved å la oss ta del i dens meningssammenheng. Denne meningssammenhengen er grunnen til at musikken er som den er, derfor må enhver interpretasjon følge denne grunnen. Grunnen ligger i tonenes relasjoner til hverandre og konstituerer musikken som verk. Furtwänglers interpretasjonshemmelighet ligger i det

---

305 Norsk oversettelse ved Holm-Hansen (Heidegger 2007b, s. 34) av Heidegger 2001, s. 34: «Und weil die Funktion des Logos im schlichten Sehenlassen von etwas liegt, im Vernehmenlassen des Seienden, kann Logos Vernunft bedeuten. Und weil wiederum Logos gebraucht wird nicht nur in der Bedeutung von legein, sondern zugleich in der von legomenon, das Aufgezeigte als solches, und weil dieses nichts anderes ist als das hypokeimnenon, was für jedes zugehende Ansprechen und Besprechen je schon als vorhanden zum Grunde liegt, besagt Logos qua legomenon Grund, ratio. Und weil schließlich Logos als legomenon auch bedeuten kann: das als etwas Angesprochenes, was in seiner Beziehung zu etwas sichtbar geworden ist, in seiner «Bezogenheit», erhält Logos die Bedeutung von Beziehung und Verhältnis.»

han lar musikkens Logos tre frem for lytteren. Denne musikkens Logos blir «virkemektig». Den tar lytteren med. Lytteren blir en del av musikken.

- (7) Når Furtwängler oppsøker musikkens organiske relasjoner, dens estetiske logikk og indre nødvendighet, er det fordi han vil forstå musikkens mening og ikke minst formidle meningen (forstått som det verket og interpreteten taler om: musikkens virkelighet) musikalsk videre. Denne meningen er musikkens Logos.

Musikkens Logos og resonans smelter sammen til enhet i interpretasjonskunsten. Det er i hvert fall målet med enhver form for musikalsk interpretasjon. La meg ta opp hus-metaforen for å forklare dette nærmere: Huset er der allerede. Furtwängler er den som bor i huset og viser oss hvorfor alt er som det er. Han viser oss ikke arkitekturen, men hvordan huset er innredet. Her må vi forestille oss et fullkomment hus hvor det hersker harmoni. Alt som er der gir ut fra konteksten mening. Meningen er derfor grunnen til at alt er som det er og til at nettopp dette er forståelig.<sup>306</sup>

Musikkens Logos som meningssammenheng ligger der i musikken som en slags real mulighet. Den vil realiseres som interpretasjon. Derfor er musikalsk interpretasjon innsamling. Den samler inn og realiserer slikt verket. Her kommer vi til et nytt aspekt med Heideggers Logos-begrep. Heidegger gjengir den opprinnelige meningen (i hans perspektiv) med Logos, slik vi finner den hos den førsokratiske filosofen Heraklit, med forståelsen av Logos som det å ligge. *Logos er det som allerede ligger der*. Logos kommer fra gresk «legein», og det betyr å samle inn, å høste, å bringe det man høster til at det foreligger. Man bevarer det, man samler det inn for at det skal gi liv og næring videre. Logos har derfor med samling å gjøre. Innsamlingen samler seg om de gode fruktene. Hvis man ikke samler inn frukten, detter den ned på bakken og råtner. Frukten står derfor i en livsrelasjon til det innsamlende mennesket. Tenkning er samling, tenkningen oppstår som Logos. Logos bringer det som gir seg for å være vesentlig til å foreligge.<sup>307</sup> Anvendt på musikken kan vi følgende: Musikkens Logos er samlingen av det vesentlige. Ut fra ideene, tankene og skissene har komponisten høstet inn og samlet inn

---

306 En slik forståelse av meningsbegrepet som jeg her legger opp til, har hentet meget fra Heidegger 2001, s. 151f.

307 På samme måte forstår han det greske *Nous*-begrepet: Heidegger 1997, s. 172: *Nous* betyr «[...] besinnelsen, som har noe i sinn og som tar seg noe til hjertet.» («[...] das *Sinnen*, das etwas im *Sinn* hat und sich zu *Herzen* nimmt.»)

det vesentlige. Dette gir seg som det musikalske verk. Slik begrunnes *verkets estetiske nødvendighet*. Interpreten samler seg også om den estetiske nødvendigheten slik den fremstår i verket.

- (8) Å tenke musikk er derfor å samles om verkets estetiske nødvendighet. Det gjelder for både komponist og interpret.

Musikkens Logos er også her som samling apofantisk. Den samler seg om det som gir seg selv i tonene. Musikkens Logos er en slags lysning (Lichtung). Lysning som en sannhetshendelse skjer når musikken går opp for oss. Vi tenker den når vi blir med på denne lysningen og forstår den som noe vi tilhører.

Å følge musikkens Logos betyr ikke å beherske musikken. Det er ingen gjennomrasjonalisert metodikk, men har heller med hvordan vi erfarer musikken å gjøre.<sup>308</sup> Å bli med på musikkens Logos er å la musikken tale for seg selv, at den er seg selv, og at vi blir med i den. Det er ikke den person med mest musikkhistorisk og musikkteoretisk kunnskap om et verk som best følger musikkens Logos. Kriteriet for en dyp etterfølgelse av musikkens Logos må heller være den resonans musikken har i det indre. Forholdet mellom musikk og sjel får dermed en logosentrisk begrunnelse. Dette vil jeg nå, i tilknytning til Heidegger, tenke videre over i neste underkapittel.

### 4.3 Lytteren og musikkens Logos

I et lytterperspektiv har en slik tankegang som jeg utviklet den i 4.2 «Furtwängler i musikkens væren» følger for lytteprosessen: For Furtwängler impliserer det å følge musikkens Logos å kunne lytte til den. Men vi kan først lytte til den når vi på en eller annen måte tilhører den. *Musikken forstås fordi vi tilhører den*. Slik velger jeg å tenke Furtwängler i lys av Heidegger. Dette må forklares nærmere.

---

308 Furtwängler 1994, s. 259 hvor Furtwängler likestiller det å ville se musikkverket ut fra et fugleperspektiv som den vitenskapelige metoden. Han kontrasterer det med viljen til å erfare musikkverkene og nærmest utlevere seg dem.

### 4.3.1 Heidegger om å lytte sett i lys av musikalsk interpretasjonskunst

La meg begynne tankegangen med et sitat av Heidegger. Han skriver om å lytte:

Å lytte [eller for å bevare ordspillet kan man oversette med «å høre», H.H.] – å tilhøre Logos. De dødelige må, hvis en egentlig lytting skal finne sted, allerede tilhøre Logos med en hørsel som ikke betyr annet enn nettopp det å tilhøre Logos.<sup>309</sup>

Heidegger forklarer her forholdet mellom Logos og lytting. Fordi lyttingen tilhører Logos, impliserer den tenkning.

Å lytte er egentlig dette å samle seg, en samling som tar seg sammen for kravet og tilsagnet. [...] Vi har hørt når vi tilhører det som blir tilsagt. Tilsagnets tale er legein, det å-sammen-foreligge.<sup>310</sup>

Ved å lytte konsentrerer vi oss om det som *gir* mening. Det utløser at vi forblir ved det vi lytter til. Først når dette har med livet å gjøre, merker vi at tilhører det som blir sagt. Ut fra dette kan vi formulere sammenfattende:

(9) Interpretasjonskunsten som en form for forstående lytting, samler seg i lysningen av Logos' tiltale om det vesentlige.<sup>311</sup>

For interpretasjonskunsten betyr dette å føre til samlingen, slik at det som skal bli sagt, blir sagt: slik at meningen som musikalsk tale kan tre frem for den lyttende. Interpretasjonskunsten bør samles om det vesentlige i musikken. Det vesentlige ligger der i musikkens estetiske logossentriske relasjoner.

Lytting er for Heidegger ikke først og fremst et spørsmål om akustikk. Det er heller en måte hvordan mennesker fornemmer virkeligheten. Å lytte impliserer det å forstå. Heidegger sier om det å høre:

---

309 Heidegger 2004, s. 208: «Hören – dem Logos gehören. Die Sterblichen müssen, wenn ein eigentliches Hören sein soll, den Logos schon gehört haben mit einem Gehör, das nichts Geringeres bedeutet als: dem Logos gehören.»

310 Ibid., s. 206f: «Das Hören ist eigentlich dieses Sichsammeln, das sich auf Anspruch und Zuspruch zusammennimmt. [...] Wir haben gehört, wenn wir dem Zugesprochenen gehören. Das Sprechen des Zugesprochenen ist legein, beisammen-vor-liegen-lassen.»

311 Heidegger omtaler Mozart som en av mest lyttende som har lyttet. Han refererer i «Der Satz vom Grund» til Mozarts ord om musikken kommer til ham til alle mulige anledninger. (Se Heidegger 2006, s. 118).



Vi hører ikke fordi vi har ører. Vi har ører og er utrustet legemlig med ører fordi vi hører.<sup>312</sup>

Lytting tilhører mennesket som et talende vesen. Både det å tale og å lytte hører til det samme: den opprinnelige samtalen.<sup>313</sup> I en musikalsk sammenheng er det interessant å se at Heidegger forbinder tenkning med lytting.<sup>314</sup> Tenkningen er ingen konstruksjon eller teoridannelse, men først og fremst en lytting til det som kommer til oss og derfor bør tenkes over. Denne tanken impliserer en tiltro til at det kommer noe i møtet til mennesker som viser vei eller som lar et budskap klinge. Hvis vi overfører denne tanken til musikken, er vi igjen ved det som blir gitt når musikken klinger.

Uavhengig av hvordan Heidegger fastlegger hva som viser seg, kan vi ved å fastholde tanken om at det å tenke er å lytte, åpne for musikalske implikasjoner relatert til Furtwängler. Furtwängler vil i sin interpretasjonskunst lytte til det musikken gir. Han søker etter meningen i tonene, ikke ved en teoretisk analyse, men ved å lytte seg inn i det musikalske meningsunivers. Dette meningsuniverset er musikkens logikk. Det er den han samler seg ved for at den skal tale. Han har en tiltro til at vi tilhører den mening musikken gir oss. Derfor kan man fatte hans tenkning som en liv mellom musikkens Logos og resonans, mellom musikk og sjel. Dette er et forhold som er uutgrunnelig fordi Logos selv er uutgrunnelig. Földenyi skriver meget treffende om dette:

Uutforskkelig er sjelen fordi den har Logos iboende i seg. [...] Som begrenset grenseløshet er den samtidig utenfor seg selv og i seg selv.<sup>315</sup>

Overført til musikken kan man si at meningen i musikken er uuttømmelig. Man kan ikke fikserer meningen. Man må gi seg hen til noe man ikke kan råde over. Jeg tror det er derfor Furtwängler var så opptatt av at man ikke kan planlegge en interpretasjon. Den gis heller der og da. Dirigentens oppgave er å hengi seg til musikkens tiltale. Musikken sier noe til oss. Den er et tonespråk som taler når det blir spilt.

---

312 Heidegger 2004, s. 220: «Wir hören nicht, weil wir Ohren haben. Wir haben Ohren und können leiblich mit Ohren ausgerüstet sein, weil wir hören.»

313 Heidegger 1981, s. 124.

314 Se Heidegger 2007, s. 169: Tenkning er «å høre på tilsagnet som sier hva tenkningen skal tenke.» Fri oversettelse av «[...] ist ein Hören der Zusage, die uns sagt, was es für das Denken zu denken gibt.» Som tenkende vesener tilhører vi værens tilsagn.

315 Földenyi 2014, s. 110: «Unerforschlich ist die Seele wegen des ihr innewohnenden Logos. [...] Als begrenzte Grenzenlosigkeit ist sie gleichzeitig ausser sich und in sich.»

- (10) Å interpretere musikk er en aktivitet. Interpretasjon skjer alltid i et der og da. Den er en hendelse i et bestemt rom og i en bestemt tid. Derfor er interpretasjonen aldri lik. Den skapes alltid på ny ut fra nye betingelser. Musikalsk interpretasjon er alltid innlevelse i øyeblikkets der og da hvor musikken formes av hvordan musikeren lytter der og da.

Hva som skjer her i musikalsk i interpretasjon kan sammenlignes med språket. Når vi snakker, former vi ord der og da, selv om vi på forhånd i mange tilfeller har bestemt oss for hva vil si. Likevel vinner vi selv klarhet av våre egne tanker først når de er formulert språklig. Men å interpretere musikk er bundet til noteteksten, den er ikke fri tale. Derfor må vi sammenligne en interpretasjon av tonespråket med å resitere en tekst. Men, og dette er viktig: interpretasjonens oppgave er at *musikken skal klinge som fri tale*. Med andre ord: Verkets estetiske nødvendighet skal klinge som en naturlig tale. På samme måte som i teaterstykket der dialogene skal gi inntrykk av at de fremstår som frie samtaler der og da. Slik som manuskriptet er bakgrunnen for talen, slik er partituret bakgrunnen for musiseringen der og da.

Alt jeg til nå i dette kapitlet har sagt om lytting, er ingen selvfølgeighet i lytteprosessen. Det ligger ingen automatikk i det å lytte til musikk og det å erfare dens Logos. Det er heller en mulighet musikken som klang har i seg. Klangens fremkalle en slik resonans der lyttingen blir med på musikkens estetiske nødvendighet. Når dette skjer, kan man snakke om det som hendelser der musikkens væren får det svaret det forlanger. Heideggers begrep «Ereignis» kan brukes for nettopp å beskrive det som skjer når musikkens Logos møtes med en lyttende resonans.<sup>316</sup> Det kommer til et sjelden møte som utløser betydningsfulle erfaringer. Når man snakker om musikk som estetisk erfaring, er slike øyeblikk det mest avgjørende. Det er musikkens betydning avgjøres. Det er musikkens oppleves som tiltale. At musikken blir til et «Ereignis» rår vi ikke over. Det er noe som nærmest overfaller oss. Musikkens mening oppleves så sterk at vi ikke kan unnvære å bli medrevet. Subjektet mister sitt herredømme over seg selv. Men det fører til at nye rom oppstår. Kunst som «Ereignis» har en befriende virkning.<sup>317</sup> Etter min

---

316 Jeg overfører her visse aspekter ved Heideggers Ereignisbegrep. Det er et omfattende begrep. Se Vetter 2014, s. 259–261 for en utførlig opplystning av de forskjellige betydningene av Ereignis-begrepet.

317 Se Han 2014, s. 103: «`Ereignis` bringer et utenfor inn i spillet som bryter opp subjektet og river det ut av sin underkastelse. `Ereignisse` presenterer brudd og diskontinuiteter som

mening er det jeg her beskriver noe av målet med musikalsk interpretasjon. Lytteren skal bli grepet av musikken. Her kan ikke noe bli kalkulert på forhånd. Derfor er Furtwängler skeptisk til en musikkestetisk tenkning der virkningen blir løsrevet fra musikkens iboende logosentritet.<sup>318</sup>

Det var min intensjon å vise med hjelp av Heideggers filosofi hvordan en form for begrunnelse av hvordan man kan forstå sammenhengen mellom Logos og resonans i møtet mellom interpretasjon og lytting kan se ut.

Selvfølgelig har en slik fortolkning en begrensing. Det er ikke mer enn et forsøk. Men i den forsøker å beskrive det ubeskrivelige åpner den opp en horisont der leseren inviteres til et innblikk inn i interpretasjonskunst som tenkning hos Furtwängler. Hvis leseren skjønner at tenkning er mer enn planlegging og kalkulering, er mye oppnådd. Likevel viser det vei i forstå interpretasjonskunsten sammenheng mellom aktivitet og passivitet. Fortolkningen jeg har gitt med hjelp av Heidegger ønsker å fordype tanken om å la musikken klinge som den er. Det er et interpretatorisk ideal. Og enhver må avgjøre selv hvorvidt Furtwängler lykkes i det. Selv om vi ikke har noen tilgang til den historiske klangen, tror jeg at opptakene kan formidle noe av logosentriteten i musikken som Furtwängler formidler. Det er en grunn for at disse opptakene fortsatt den gang i dag i har en slik popularitet og et slikt gjennomslag.

### 4.3.2 Historiske (lytte)perspektiver

Det jeg til nå i dette kapittelet har skrevet om lytting, står i en historisk kontekst. At lytting er en slags tenkning, og at tenkning er en samling omkring musikkens Logos, har paralleller til det tidlig-romantiske begrepet om lytting. Samtidig står vi en tradisjon med tanken om musikkens logosentritet i tradisjon med Riemanns forståelse av musikalsk lytting.

---

åpner nye frirom.» På tysk: «Das Ereignis bringt ein Draussen ins Spiel, das das Subjekt aufbricht und es aus seiner Unterworfenheit herausreisst. Ereignisse stellen Brüche und Diskontinuitäten dar, die neue Freiräume eröffnen.»

318 For Furtwängler var det som skjedde hos Nietzsche. Nietzsche gikk opp i musikkens virkning. Han kom aldri til musikkens iboende Logos. Slik kan man tolke Furtwänglers kritikk av Nietzsches musikkfilosofi (Se kapittel 2.4 «Furtwängler i skyggen av Richard Wagner»).

Å lytte til musikk ble hos de tidlige romantikerne Wilhelm Heinrich Wackenroder og Ludwig Tieck til en erfaring av samme sort som den religiøse andakt.<sup>319</sup> Lytteren samler seg for å ta del i musikken. Musikken kommer over en, tar en med og overskrider virkelighetens prosaiske hverdag. I tekstene fra denne tiden leser man ofte om sjelens hengivelse. Lytteren opplever musikken der og da. Musikkens uttrykk gir et umiddelbart inntrykk. Veien herfra til Schopenhauers bestemmelse av musikken som viljens språk er ikke lang.

Denne romantiske impulsen kan man se som utløseren av en musikkteoretisk tenkning omkring nettopp det som skjer i musikken. Hugo Riemann utvikler i tråd med dette sin harmonilære tanken musikkens indre logikk.<sup>320</sup> Det er denne logikken som utløser lyttererfaringen. Mer konkret: Komponistens fantasi som manifesterer seg i verket «forplanter seg»<sup>321</sup> til lytteren. Å lytte til musikk er for Riemann en logisk aktivitet. Den menneskelige ånd følger det verket sier.

Forholdet mellom romantikkens hengivenhet og Riemanns tanke om musikkens og lytterens logikk er utvilsomt tanker som virker i Furtwänglers interpretasjonskunst. Men den er alltid knyttet til musikkens innhold, med andre ord dens Logos. Furtwängler lever seg inn i verkets emosjonelle gehalt. Målet er at lytteren kan ta del inn den. For at det skal skje trenger vi interpretens innlevelse i musikkens emosjonelle gehalt. En slik emosjonell resepsjon av verket er individuell. Musikkens universalitet ligger i det uendelige applikasjonspotensialet på det emosjonelle planet. Estetisk erfaring som tenkning muliggjør delaktigheten i musikkens ideer. De er kommuniserbare. Her kan tre inn i en dialog om musikken. Både på følelses- og tenkningsplanet er det musikkens estetiske nødvendighet som erfares. Musikken kan tales om. Musikk er mer enn å bli truffet. Musikkens Logos gir den evnen til å snakkes om uavhengig av hvordan vi opplever den. Det samme

---

319 Se Wackenroder/Tieck 1981.

320 En god innføring i Riemanns begrep om musikalsk logikk gir Rehding 2003.

321 Bessler 1978, s. 108. Bessler ser på en Riemanns forståelse av lytteprosessen som en form for syntetisk lytting som står i motsetning til en passiv, fornemmende lytting, slik han prøver å påvise at den eksisterte i reformasjons- og motreformasjonstiden. Etter min mening kan en slik lytteforståelse som jeg har utviklet i kapittel 4.3 «Lytteren og musikkens Logos» omfavne både de aktive og passive elementer i lytteprosessen: Lytteren tar aktivt del i noe som blir gitt av musikken.

fastholder Heidegger i *Vom Ursprung des Kunstwerkes* når han snakker om bevarelsen av kunstverket som overskrider opplevelsen.

Bevarelsen av verket isolerer ikke menneskene til deres opplevelser; men rykker dem snarere inn i den sannhet som skjer i verket.<sup>322</sup>

At det finnes en sannhet i det kunstneriske verk, er tanken som ikke bare forbinder Heidegger og Furtwängler. Den viser at kunst begynner der hvor rasjonaliteten ikke påberoper seg herredømmet over kunsten. Sannheten i verket viser seg til dem som er villig til å ta den imot. For Furtwänglers interpretasjonskunst betyr det noe så enkelt som å ikke planlegge fremførelsen til enhver detalj. Det betyr heller å stole på at kunsten gir det rette der og da. Slik blir fremføring til en sannhetshendelse som stifter fellesskap mellom dem som tar del i kunstens der og da. Den rette interpretasjon er rett i øyeblikkets der og da. Furtwänglers estetiske ideal om den rette interpretasjon er ingen tidløs, allmenn sannhet. Det beskriver hans erfaring av det å fortolke musikk. Men uten tvil var Furtwängler en unik kunstner som hadde evnen til å gi seg hen til musikken slik at det oppstod en klang som utløste en sjelden, usammenlignbar resonans hos lytterne. Kapittel fire «Interpretasjonskunst som tenkningens væren i musikken» er et forsøk på en begrunnelse av dette. Før jeg i kapittel fem tar opp Furtwänglers Beethoven-interpretasjon vil jeg si noe om Furtwänglers begrensning. Det er et nødvendig skritt i avhandlingens tankegang fordi jeg ikke anser Furtwänglers logosentriske interpretasjonskunst som normativ eller som eneste riktige interpretasjonsstil.

#### 4.4 Furtwänglers begrensning

Innholdet i avhandlingen har positiv karakter fordi mitt forskningsspørsmål er å beskrive det som skjer. Hva er det som *ikke* skjer i Furtwänglers interpretasjonskunst? Jeg har begrunnet hvordan musikkens Logos trer frem hos Furtwängler og satt det i relasjon til Furtwänglers tenkning og anvendt sentrale begreper fra Heideggers filosofi på Furtwänglers interpretasjonskunst. Hva er det som ikke trer frem hos Furtwängler? Eller for å stille spørsmålet litt drastisk: Hva går tapt hos Furtwängler? Er det

---

322 Mathisen/Øverenget (oversettelse), s. 81 av Heidegger 2014, s. 55: «Die Bewahrung des Werkes vereinzelt die Menschen auf ihre Erlebnisse, sondern rückt sie ein in die Zugehörigkeit zu der im Werk geschehenden Wahrheit [...]»

aspekter som i musikken og i tenkningen om musikken som Furtwängler ikke får frem? Hva får andre dirigenter frem? Manifesterer musikkens Logos seg annerledes hos andre dirigenter? Enhver interpretasjon er en begrensning av musikkens meningspotensial for ingen interpretasjon makter å romme alt det man kan finne i et musikkverk. I tråd med min forståelse av hvordan interpretasjon nødvendigvis forutsetter forskjellige perspektiver som aldri går opp i en fortolkning, vil jeg i dette underkapittelet belyse disse spørsmålene. Jeg setter Furtwängler i relasjon til tanken om at musikken overskrider den enkelte interpretasjon. Med andre ord vil jeg nå utvikle en kritikk av Furtwänglers interpretasjonskunst som konsentrerer seg om det Furtwänglers interpretasjonskunst ikke formidler.

Jeg trekker frem tre perspektiver som viser hva Furtwänglers interpretasjonskunst ikke er. Med det mener jeg aspekter som hans måte å fortolke Beethoven og Brahms på ikke formidler. Disse tre perspektivene er andre former for delaktighet i musikken, som på sin side, kan være like mye «autentisk» som Furtwänglers.

(1) Furtwängler er som regel ingen fjelltopp-hermeneutiker. Han står ikke på en fjelltopp og betrakter det som befinner seg under ham. Han er i musikken. Han er inne i skogen eller på havet. Han står ikke på utsiden. Kontemplasjonen Furtwänglers interpretasjoner muliggjør er av inderlig natur. Musikken erfares. Musikken, interpreten og lytteren går opp i en høyere enhet der musikkens Logos kan fremtre. Hva da med for eksempel en interpretasjonsform der interpreten formidler musikken fra en fjelltopp? Hvilken fordel bringer det? Lytteren blir ved en slik interpretasjon tatt med i interpretens blikk. Der hvor interpreten ser, der er lytteren. Interpreten viser og forklarer det man ser. Den emosjonelle virkningen av et slikt overblikk er av en annen natur enn den vi møter hos Furtwängler. Klarhet, suverenitet og overblikk er former for estetisk erfaring en fjelltopp-interpret gir.

Et kort og godt eksempel på en fjelltopp-fortolkning er Karajans opptak av første satsen på Beethovens andre symfoni.<sup>323</sup> Helt fra Allegro con brio (takt 34) til siste takt starter får man følelsen av å stå langt oppe og skue utover. Tempoet som Karajan så å si overhodet ikke viker fra, formidler en slags trygghet over at man har nådd et punkt hvor man aldri kan miste oversikten. Det kan komme skyer, det kan komme sol, det kan komme perioder der det ikke skjer så mye, uansett hva som skjer er man trygg på at man får med seg

---

323 Karajan (CD), 1977, opptak med Berliner Philharmoniker fra 1975–77.

det som skjer. Drivkraften i uttrykket er ikke slik at den går mot et bestemt mål. Det er heller slik at man forblir ved det som skjer. Karajan trekker alt inn i en lang linje. Det er en velklang, en ro, en visshet om at man ikke mister fatningen og oversikten Karajan får frem uten å bli kjedelig, glatt og forutsigbar.

Furtwängler kan noen ganger nærmest klatre opp mot en fjelltopp, men da er fjelltoppen en integrert del av helheten. Fjelltoppen er ikke det interpretatoriske utgangspunktet. Et eksempel på hvordan han klatrer oppover, er annen sats av Beethovens syvende symfoni. Han klatrer opp mot høydepunktet i takt 75.<sup>324</sup> Det er først når han er ankommen fjelltoppen at han forblir på fjelltoppen og lar temaet selv være et fjell. Fjellet er ikke stedet hvor han som interpret står før musikken begynner. En interpret som gjør det, formidler noe helt annet. Interpreten har i et slikt tilfelle en helt annen myndighet over lytteren. Han disiplinere nærmest lytteren til å overskue et musikalsk landskap.

Fjelltopp-hermeneutikken gir en sublim frihet ved det at den står over musikken og presenterer den. En slik interpretasjon gir rom for at musikken kan bli gjenstand for intellektuell bearbeidelse på en annen måte enn hos Furtwängler. I fjelltopp-hermeneutikken er det ikke lytterens erfaringer med og i musikken som utløser refleksjonen over det man har hørt, men inntrykket man fikk av helheten ved å la interpreten forklare musikken ut fra en fjelltopp. Man kan sammenligne fjelltopp-hermeneutikken med en type Nietzscheansk fri-ånd som har lagt alt menneskelig bak seg.<sup>325</sup> Den svever fritt over alt som er og mister ikke seg selv. Hos Furtwängler derimot kan man som lytter miste seg selv i musikken. Man blir oppslukt av den.

(2) Furtwängler er en følelsenes dirigent når han interpreterer den ekspressive logikken i musikken. Erkjennelsen av musikkens Logos og den emosjonelle innlevelsen går hånd i hånd. I nyere tid har man lært å skille klarere mellom disse to komponentene ved å konsentrere seg om musikkens historisitet. Gjeldende for interpretasjonen er å forstå verket på bakgrunn av dets historiske kontekst. Det betyr at musikeren må tilegne seg enormt med kunnskap om tiden verket ble skrevet i. Denne interpretasjonsformen vil føre lytteren tilbake til Beethoven, og la verket nærmest oppstå på nytt.

---

324 Furtwängler (CD) 1989, opptak med Berliner Philharmoniker fra 1943.

325 Jeg tenker her på Nietzsches friånd slik den konsiperes i *Den muntre vitenskap*. Om dette se Holm 2013.

Interpretasjon krever derfor en historisk innlevelse. Måten å forholde seg til musikken på er annerledes enn den vi har møtt hos Furtwängler. Den angir aspekter ved musikken som Furtwängler går glipp av. Furtwängler formidler ingen historisk velinformerte oppføringer. Heldigvis står man ikke overfor et valg. Som lytter kan man være glad i begge former for musikalsk interpretasjon. En utvilsom fordel med en historisk tilnæringsmåte er at den muliggjør at lytteren får ta del i de musikalske referansene mye bedre. Ethvert verk er et historisk produkt. Enhver komponist trekker ubevisst og bevisst inn komposisjonshistorien.

I den historiske oppføringspraksisen vektlegger man at lytteren i dag skal få en tilgang til Beethoven som lytter i hans tid. Beethoven lyttet annerledes. Gjennom den historiske interpretasjonen av Beethovens verker kan man ane noe av hvordan man forholdt seg til musikken i hans samtid. Dette hører man lite av i Furtwänglers interpretasjoner. Kort sagt: Interpretasjonshistorisk er Furtwänglers interpretasjoner begrenset ved at de ikke har en historisk tilnærming.

Her stiller spørsmålet seg om man kan forbinde disse to elementene: Kan en vertikal interpretasjonsform gå hånd i hånd med en historisk velinformert interpretasjon? Det finnes ingen entydige svar på et slikt spørsmål. Selv om vi lytter annerledes i dag, taler musikken til oss. Det forklarer hvorfor vi fortsatt lytter til Beethoven, uavhengig av om for eksempel Roger Norrington<sup>326</sup> eller Wilhelm Furtwängler dirigerer. Begge opphever på hver sin måte faren i enhver musikalsk interpretasjon: rutine og museal reproduksjon. Hos begge forenes de historiske og den vertikale interpretasjonsformer. Begge lar lytteren bli deltaker i musikkens meningspotensial på forskjellige måter. Det gjelder å forstå dem som forskjellige virkeliggjøringer av musikkens meningspotensial. Nettopp i det at musikken lar seg fortolke på forskjellige måter uten at den mister seg selv, gjør den på sett og vis tidløs. Den er historisk, men opphever historien i den aktuelle lytteprosessen. Målet til den historiske oppføringspraksisen er ikke at jeg som lytter skal tenke på Napoleon når jeg lytter til Beethovens Eroica, men at jeg skal ta del i musikken. Derfor er det fundamentalt galt hvis man oppretter en motsetning mellom Furtwängler og den historiske oppføringspraksisen uten dialektisk å sette de to i forbindelse med hverandre.

---

326 Norrington (CD) 1990, Beethoven. The nine symphonies, opptak med London Classical Players.



(3) Som vi så i kapittel 3.3 «Innlevelse og musikkens tidsdimensjoner» har Furtwängler en særegen tempodramaturgi. Det er ikke galt å betegne den som fleksibel og dynamisk. Mitt spørsmål er hva Furtwängler mister ved å nettopp å fortolke musikken med en fleksibel agogikk. (Jeg forutsetter her at enhver interpretasjon impliserer sin egen begrensning.) For å belyse hva Furtwängler ikke har, vil jeg komme tilbake til Beethovens niende symfoni, første sats. Her er Furtwängler svært fleksibel. En interessant motvekt er Karajans interpretasjon.<sup>327</sup> Den opprettholder et tempo gjennom hele første satsen. Ved positivt å formulere hva Karajan oppnår med det, sier jeg implisitt noe om Furtwänglers begrensning. Med en slik fremgangsmåte forstår jeg begge interpretasjonene som ledd i en dialektisk utvikling av symfoniens resepsjonshistorie.

Karajans jevne agogikk gir musikken en stabilitet.<sup>328</sup> Pulsen blir den usynlige drivkraften i den tematiske utviklingen. Fastsettelsen av tempoet gir musikken en bestemt form i uttrykket. Ethvert tema enhver bearbeidelse av de forskjellige temaene formes av musikkens jevne puls. Den jevne pulsen blir derfor musikkens formalprinsipp. Slik trer musikkens Logos annerledes frem enn hos Furtwängler. Hos ham er det mer det tematiske innholdet som bestemmer agogikken. Hos Karajan er det omvendt: tempoet som form bestemmer innholdets betydning. Karajans interpretasjon utvikler dramaet i musikken nærmest på overflaten av den jevne pulsen.

---

<sup>327</sup> Det jeg sier om Karajan gjelder både for 1963- og 1977- opptaket.

<sup>328</sup> For å motvirke en potensiell misforståelse: Når jeg snakker om jevn puls, mener jeg selvfølgelig ikke at den er som en metronom eller at den er målbar jevn. Det dreier seg om at man som lytter får tak i en puls som Karajan mer eller mindre trekker gjennom hele satsen.

## 5 Virkeligheten i musikken: Om Furtwänglers Beethoven- interpretasjon

«Hvor det er ånd og skjønnhet, samler  
det seg stadig mer av alle naturers beste  
i konsentriske svingninger.»<sup>329</sup>

### 5.1 Det universelle i det konkrete som uttrykk for musikkens Logos

Dette kapittelet må ikke misforstås dithen at jeg her leverer empiriske bevis for de tanker jeg allerede har utviklet. Kapittelet er, som tidligere nevnt, del av den samme hermeneutiske intensjonen om å trenge inn i Furtwänglers interpretasjonskunst filosofisk. *Kapittelet er et hermeneutisk forslag på hvordan man kan tenke Furtwänglers Beethoven-interpretasjon som en helhet.*

I denne delen av avhandlingen vil jeg åpne opp for en forståelse av Furtwänglers Beethoven. En slik forståelse omfatter en gjenfortelling av hans Beethoven-syn slik den foreligger i hans skrifter, en beskrivelse av betydningsfulle eksempler fra opptakene og en presentasjon av det jeg anser for å være virkelighetsoppfatningen i det musikalske uttrykket i Furtwänglers Beethoven.

---

329 Novalis 2006, s. 18: «Wo Geist und Schönheit ist, häuft sich in konzentrischen Schwingungen das beste aller Naturen.»

Musikkens Logos som musikalsk uttrykk er en manifestasjon av en metafysisk dimensjonen hos Beethoven, slik hans musikk blir fortolket av Furtwängler. Å forstå musikk betyr etter min mening å tilnærme seg virkelighetsoppfatningen i musikken. Derfor har jeg valgt en hermeneutisk fremgangsmåte i denne delen som tar utgangspunkt i Schellings tanke om å konstruere det universelle i det konkrete.

Jeg konstruerer i kunstfilosofien ikke kunsten som kunst, som dette spesielle, nei, jeg konstruerer [det vil si at jeg tenker konstitutivt ut fra det absolute eller som det absolute] [...] universet i form av kunst, og kunstfilosofi er vitenskap om altet i kunstens form eller potens.<sup>330</sup>

Denne fremgangsmåten forstår jeg som en gjennomføring av implikasjonene som ligger i mitt begrep om musikkens ekspressive Logos. Det universale uttrykker seg helt konkret i musikkens forløp. Den estetiske nødvendighet slik den fremstår for lytteren gjenspeiler bestemte tanker om virkeligheten som sådan. Beethovens musikk er derfor i høyeste grad filosofisk i sin natur. Man kan under visse omstendigheter anse Beethovens musikk som oppfyllelsen av kunsten som «organ og mål»<sup>331</sup> for filosofiens bestrebelse etter å beskrive virkeligheten. Gjennom Beethoven oppstår det en sanselig anskuelse av noe mennesket, ifølge Schelling, ikke kan nå på en annen måte enn gjennom kunsten. Derfor har Beethovens musikk en idealistisk betydning.

Furtwänglers interpretasjonskunst åpner opp for en slik idealistisk Beethoven-forståelse, men som i seg selv overskrider Furtwänglers skriftlige interpretasjon. Det betyr at Furtwänglers interpretasjonskunst av Beethoven trenger en filosofisk fortolkning for at dybden i den skal bli gjenstand for kunstnerisk erkjennelse. Slik en forfatter ikke alltid forstår sin tekst best, slik forstår en interpret ikke alltid sin interpretasjon best. Det betyr at *Furtwänglers skriftlig nedfelte tanker om Beethoven må leses i lys av at de selv ikke omfatter alt det som kommer til uttrykk i hans fremføringer*. Samtidig gir den skriftlige fortolkningen av Beethoven grunn til å påstå at Furtwängler beveger seg mot en idealistisk fortolkning når han setter begrepene organisme og drama i sentrum. Denne tesen impliserer med andre ord en

---

330 Se Schelling 2004, s. 487: «Ich construiere [...] in der Philosophie der Kunst zunächst nicht die Kunst als Kunst, als dieses Besondere, sondern ich construiere [d.h. ich denke konstitutiv aus dem Absoluten her oder als dieses] [...] das Universum in der Gestalt der Kunst, und Philosophie der Kunst ist Wissenschaft des All in der Form oder Potenz der Kunst.» (Se også s. 368).

331 Schelling 2000, s. 299.

fordypning og en kritikk av Furtwänglers Beethoven-interpretasjon. I dette kapittelet forbinder jeg med andre ord den musikalske logikken med det narrative element. Klangen og den bakenforliggende virkelighetsoppfatningen danner en helhet. Kropfinger snakker meget treffende om den strukturelle i Beethovens ekspressivitet.<sup>332</sup> Sammenhengen mellom logikken og det musikalske uttrykket gjør det derfor problematisk når man prøver å stille det narrative element opp mot strukturen i Beethoven.<sup>333</sup> Man må heller se på musikkens struktur, slik den manifesterer seg i Beethovens musikalske logikk som måten Beethoven forteller det han vil fortelle på. Derfor forstår jeg Beethovens ekspressive logikk som et narrativ. En slik posisjon er ikke uomstridt i Beethoven-forskningen.<sup>334</sup> Hvordan man stiller seg til denne diskusjonen er ikke av avgjørende betydning for min avhandling fordi jeg tar utgangspunkt i musikken som estetisk erfaring. Jeg snakker om en estetisk nødvendighet som estetisk erfaring til tross for at Beethovens musikk har en så kompleks struktur at man vanskelig kan påvise den som en organisme gjennom en musikkteoretisk analyse.<sup>335</sup> Beethovens musikk kan kanskje bli beskrevet som paradokset der kompleksiteten har fått et organisk uttrykk. Beethoven greide mesterstykket å la musikken få en estetisk nødvendighet som det er umulig å gi en fullstendig funksjonell analyse av. Beethovens musikk sett i lys av dens iboende ekspressive Logos impliserer det Schelling kaller det ubevisste, og dermed det utgrunnelige, i musikken. Man kan etter min mening ikke innhente dette ubevisste ved en teoretisk analyse. Derfor forblir jeg ved Beethovens musikk som estetisk erfaring i Furtwänglers interpretasjonskunst.

Jeg går frem på følgende måte: Først tar jeg opp Beethovens musikk som organisme. Deretter vier jeg meg Furtwänglers gjennomgang av Beethovens femte symfoni. Her kommer jeg også inn på hans fremføring fra 1943. Etter femte symfoni behandler jeg Beethovens niende symfoni. Her vil jeg sette søkelyset på Furtwänglers fremføring i sammenligning med andre opptak. Til slutt kommer jeg nærmere inn på min idealistiske fortolkning av Furtwänglers Beethoven. Her retter jeg søkelyset først på det jeg kaller Furtwänglers ideal-realistiske interpretasjon. Deretter tar jeg opp den sentrale estetiske grunnkategori skjønnhet for å se på Beethovens musikk

---

332 Kropfinger 2012, s. 910.

333 Se Geck 2009, s. 37.

334 Se om de forskjellige forskningsposisjoner hos Geck 2009, s. 34ff.

335 Dahlhaus 2013 viser dette i en analyse av Beethovens klaversonate opus 14, 2, se s. 201–204.

(fortolket av Furtwängler) i en helhetlig kontekst. Her dreier det seg om å forstå den metafysiske dybdedimensjonen i avhandlingens forskningsobjekt.

## 5.2 **Bakgrunnen i den klanglige forgrunnen: Beethovens musikk som organisme**

### 5.2.1 Furtwänglers Beethoven-interpretasjon i en musikkhistorisk tradisjon

I det følgende knytter jeg an til distinksjonen mellom forgrunn og bakgrunn, slik jeg utviklet den i innledningen (1.5.6 «Forgrunn og bakgrunn»). Kort sagt ligger etter min oppfatning bakgrunnen for Furtwänglers tenkemåte om Beethoven i ideen om Beethovens musikk som organisme. Furtwängler er ikke alene om dette. Hans Beethoven-forståelse knytter an til en lang resepsjonshistorie som begynte allerede i Beethovens levetid. Hoffmanns berømte og betydningsfulle omtale av Beethovens femte symfoni er fundamentet for en bestemt måte å verbalisere Beethovens musikk på. Her blir Beethoven sett på som det musikkhistoriske kulminasjonspunktet der den romantiske lengselen blir tilfredsstilt. Musikken overskrider tiden og blir et symbol for evigheten. Samtidig er den et mysterium fordi den er opphøyd (erhaben).<sup>336</sup> Musikk er dermed ikke bare skjønn, men opphøyd. Opphøyd er den fordi den begynner der hvor ordene slutter. Hoffmann ser på Beethoven som begrunnelsen av instrumentalmusikkens overlegenhet overfor vokalmusikken.<sup>337</sup> Furtwängler står utvilsomt i denne tradisjonen, men han gir den sitt individuelle preg. Det gir seg til uttrykk i hans skrifter om Beethoven.

Furtwänglers musikkestetiske røtter går tilbake til ideen om den absolutte musikk, slik den fremstod allerede i Beethovens levetid. Musikkens aktualitet ligger i dens evne til å uttrykke det bare den kan uttrykke. Forholdet mellom musikk, språk og logikk fikk her en begrunnelse. Denne begrunnelsen er viktig for å forstå Furtwängler. Når det gjelder det musikalske uttrykket, så ble i den tidlige romantikken hos Wackenroder og Tieck musikken

---

336 Se Dahlhaus 2013 om Beethoven «monumentalstil», s. 109–114. Her begrunner Dahlhaus hvorfor man kan snakke om Beethovens ideal som opphøyd kunst.

337 Se Bond 1997 for en helhetlig vurdering av Hoffmann i kontekst av det 19. århundret.

uttrykk for det uutsigelige. Våre kategorier kan ikke uttrykke det uutsigelige. Her trer musikken inn på banen: musikken sier det som ikke kan sies, og det den sier er av enorm betydning. Musikken er et språk hinsides språket. For å forstå dette sammenlignet Schlegel musikken med filosofien: Musikken utvikler seg slik som man utvikler en filosofisk tankegang. Derfor er all ren musikk i høyeste grad filosofisk.<sup>338</sup> Her er det ikke lenger enten melodien eller harmonien som utgjør logikken i musikken, men den musikalske tematikken. Utviklingen av musikkens tematikk er logisk. Men hvordan skal man begrunne dette? For den musikalske tematikken er jo avhengig av harmonien. De er udelelige. Dahlhaus sammenfatter det som her skjedde på følgende måte:

Den tonale disposisjon og den tematiske prosessen er konstitusjonsbetingelser for den musikalske formen. De greier som vid spent, differensiert (likevel komplett uten hull) og sammenhengende forløp å stå estetisk for seg selv, uten å være avhengig av en tekst eller en funksjon. Formens kompakthet er korrelatert til verkets autonomi.<sup>339</sup>

Det er først hos Hanslick den indre enheten mellom musikalsk tematikk og harmoni ikke bare blir et tema for musikkteorien, men for musikkestetikken. Når Hanslick skriver i 1854 er det ikke lenger andakten som preget den tidlige romantikken som står i sentrum, men heller en slags musikkestetisk tenkning som vil forstå mulighetsbetingelsene for det musikalske uttrykket. Hanslick er uten tvil fortrolig med transcendentalfilosofi og tysk idealisme. Dahlhaus er av den oppfatning at man ikke kan forstå Hanslick uten å trekke inn Hanslicks lesning av Hegel. Hanslicks utgangspunkt er spørsmålet: Hva

---

338 At en slik tanke ikke er spekulativ, men har en empirisk kjerne, viser Levinson 2003 (§ 2.13) til når han sammenlikner musikalsk lytting med det å tenke. Begge utelukker å kunne drive med noe ved siden av: «To understand music to which one is listening, at bottom, to follow it, that is to experience its evolution in an involved way, exercising certain perceptual abilities and emotional sympathies, anticipating and projecting that evolution, responding appropriately in the moment to each twist and turn. That *following* music – as opposed to *mere* listening or *half*-listening – is a form of thinking evidenced by the near impossibility of doing any other thinking, of an unequivocal sort, at the same time.»

339 Dahlhaus 1978, s. 109. «Die tonale Disposition und der thematische Prozess sind die Konstituenten einer musikalischen Form, die als weitgespannter, differenzierter und dennoch lückenlos ins sich zusammenhängender Verlauf ästhetisch für sich – ohne Rückhalt an einem Text oder einer Funktion – zu bestehen vermag. Die Geschlossenheit der Form ist das Korrelat zur Autonomie des Werkes.» Det forekommer meg nærmest umulig å oversette dette sitatet ordrett og bokstavelig. Derfor har jeg våget en nokså fri oversettelse.

skal uttrykkes med tonematerialet? Svaret Hanslick gir er at musikken ikke uttrykker annet enn musikalske ideer:

En fullstendig tilsynekommende musikalsk idé er i seg selv vakker og et mål i seg selv, ikke middel eller materiale for følelser eller tanker, nei: tonende bevegede former er alene musikkens innhold og gjenstand.<sup>340</sup>

Furtwängler nevner så å si aldri Tieck, Schlegel, Hoffmann, Hanslick eller den romantiske musikkestetikken. Likevel er hans musikksyn preget av ideen om den absolutte musikken. Hans idé om at musikalsk interpretasjon må følge den uutsigelige meningssammenhengen er en tanke som først kan oppstå når musikken nærmest er blitt filosofisk. Den er ikke lenger bare en del av en sanselig estetikk, men er opphøyd til å uttrykke språket over språket. Det er også Furtwänglers overbevisning. Slik velger jeg å tolke de historiske forutsetningene i Furtwänglers tankegang.

Furtwänglers interpretasjon begynner, i tråd med tankegangen i kapittel 3.1 «Furtwänglers interpretasjonsbegrep» med en innlevelse i Beethovens musikk. Innlevelsen skjer i fremføringen, men fremføringen er forgrunnen av en mangesidig og rik bakgrunn. Bakgrunnen finner vi i Furtwänglers tekster om Beethoven. Likesom man ikke kan skille mellom legeme og sjel i møtet med en person, slik kan man ikke skille Furtwänglers skriftlige og tonespråklige forståelse av Beethoven. At bakgrunnen i Furtwänglers Beethoven-interpretasjon har en historie, og den på sin side, er i inkorporert i en tradisjon, er det ingen tvil om. Likevel kan ikke denne historiske konteksten forklare Furtwänglers interpretasjon. Interpretasjonskunsten som kunstnerisk aktivitet overskrider Furtwänglers egen skriftlige fortolkning.

I en artikkel<sup>341</sup> fra 1918, *Anmerkungen zur Beethovens Musik*, dreier det seg om fundamentet i Furtwänglers Beethoven-forståelse. Her er grunnmuren lagt for hans verbale Beethoven-interpretasjon. Her kommer organisme-begrepet til å spille en stor rolle. Det er gjennom dette begrepet vi kommer til essensen i hans Beethoven-interpretasjon. Organismebegrepet er noe Furtwängler har vunnet gjennom studiet av det partikulære (nemlig i hovedsak Beethoven), men som han til dels bruker som universell målestokk for

---

340 Hanslick 2010, s. 53: «Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schönes, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken [...] Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.»

341 Artikkelen er å finne i Furtwängler 1994, s. 7–14.

all musikk. La meg nå gå litt nærmere inn på hvordan Furtwängler behandler denne tanken i sin skriftlige Beethoven-interpretasjon.

Furtwängler forklarer hvordan Beethoven er en fremmed i Furtwänglers samtid. Dette har å gjøre med de bilder og kontekster man ofte omgir Beethoven med. Man kan ikke søke programmer bak hans verk. Og det er i Furtwänglers perspektiv derfor fullstendig feil å kontekstualisere hans musikk ut fra den franske revolusjon og tysk idealisme. Furtwängler innrømmer at det er fristende å fortolke Beethoven på bakgrunn av en slik kontekst, men det treffer ikke *virkeligheten i Beethovens musikk*. Det er Furtwänglers hovedargument. Han ser Beethoven fra et rent musikalsk perspektiv og da forstummer alle forsøk på å forklare hans musikk ut fra hans tid.

Her konstruerer Furtwängler etter min mening en motsetning som ikke nødvendigvis er der. Han nøyer seg med det man kan kalle «virkningsargumentet»: Mot en historisk kontekstualisering fremhever Furtwängler at Beethovens musikk er virkemiktig også i dag: Verden elsker Beethovens musikk. Derfra trekker han den enkle slutning: Den kunne umulig ha vært elsket slik hvis Beethoven bare tilhørte fortiden og bare hadde hatt historisk interesse i dag. Trangen til å intellektualisere istedenfor å hengi seg til den musikalske virkelighet er noe han mener hans egen samtid lider under. Det er historismen i Beethoven-interpretasjonen som gjør at Beethoven fortsatt er en fremmed blant oss. Her kunne man savne en nyansering der argumentet mot historismen ikke nødvendigvis utelukker en historisk forståelse av musikken.<sup>342</sup>

---

342 Mark Evan Bond 2015 har prøvd å argumentere for «a historically informed listening practice» når det gjelder å lytte til Beethovens musikk. Det er en interessant spørsmålsstilling. Men likevel er den problematisk: Når man lytter historisk informert, lytter man da egentlig til musikken som musikk? Når tenkningen ved lyttingen ikke gjelder det musikalske innhold alene, fremmedgjør man seg ikke da fra musikken? Hvis Bond hadde snakket om en historisk velinformert oppføringspraksis, hadde det vært noe annet. Men i det han vil snakke om lytting befinner han seg på publikums side, ikke på utøverens. Finnes det en velinformert historisk lyttepraksis? Det kan neppe være målet for musikalsk utøving. Man kan sammenligne det med følgende situasjon: Når A sier til B «jeg elsker deg», kan B svare at hun skal prøve å forstå denne setningen ut fra biografien, tiden og oppveksten til A. Men da blir setningens innhold fullstendig misforstått. Det samme gjelder musikken: Hvis musikken ikke har gjenklang i det lyttende mennesket, men bare henviser til intellektets trang for å analysere, mister den det den er. Hvis B ikke appliserer A på seg selv og ikke forstår utsagnet som en tiltale til seg selv, kommer B aldri til å forstå relasjonen A har til B. Bond opphever den vertikale dimensjonen eller det man kan kalle den estetiske umiddelbarheten i lytteerfaringen. Sammenfattende kan man fastholde at Bond postulerer en historisk entydighet som ikke er mulig å rekonstruere. Samtidig



## 5.2.2 Beethovens musikk som lov

Furtwänglers argument mot en historisk Beethoven-forståelse som nøkkel til hvordan man skal spille Beethovens musikk er som følger: Beethovens verk hviler i seg selv. Man kan aldri forklare Beethovens verk ut fra noe annet enn dem selv. Også forsøket på å forstå hans verk ut fra hans personlighet er ifølge Furtwängler galt. For positivt å kunne beskrive verkets egenbegrunnelse anvender Furtwängler begrepet *lov* (Gesetz): Beethovens musikk er gjennomsyret av ydmykhet overfor en musikalsk lov. Den er ingen konstruksjon eller et intellektuelt spill med tonale muligheter. Med dette begrepet vil Furtwängler åpne for en forståelse av Beethovens musikk. Hva mener han med det?

Furtwängler begynner med et bilde: Midt i stormen, uansett hvilken affekt det dreier seg om, greier Beethoven å formidle en selvbeherskelse som ingen annen har greid. Musikken fortaper seg ikke i utbrudd uten form. Beethoven vet alltid å la verket bli gjennomtrengt av en selvovervinnende form. Beethoven tenker i det ekstreme, men lar ikke det ekstreme ha det siste ord. Alt blir overvunnet av loven om beherskelse, form og klarhet. Furtwängler skriver om sin samtid at den ikke er stand til å erkjenne en slik lov, fordi «virkning» er det udiskuterte estetiske paradigma.<sup>343</sup> Derfor blir Beethoven den fremmede. Men publikum erkjenner i Beethovens musikk loven som hemmeligheten bak Beethovens musikk.

Den tyske musikkviteren Hans Heinrich Eggebrecht mener at selvovervinnelse er et riktig begrep for å betegne Beethovens musikk. Han ser på den resepsjonsetetiske beskrivelsen av Beethoven med skjemaet *lidelse, vilje/overvinnelse, seier* som et karakteristikum ved Beethovens musikk.<sup>344</sup> Furtwängler ville gitt ham rett, hadde han kunnet lese dette. Eggebrechts

---

kan man ikke snakke om entydighet i hvordan Beethoven ble spilt i sin tid. Derfor er det nærmest umulig å ville rekonstruere en historisk lytteerfaring.

- 343 Musikkens virkning og ikke musikken selv som estetisk paradigma ser Furtwängler eksemplarisk gjennomført i Nietzsches filosofi. Om Furtwänglers syn på Nietzsche, se kapittel 2.4 «Furtwängler i skyggen av Richard Wagner».
- 344 Eggebrecht 2008, s. 572 snakker om det at vi vet om Beethoven fra hans liv og hans tanker korresponderer med den verbale Beethoven-interpretasjonen som begynte allerede med Grillparzers tale ved Beethovens begravelse. I sin bok *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (Eggebrecht 1994) begrunner Eggebrecht denne tesen nærmere. Forholdet mellom lidelse, vilje/overvinnelse og seier er med andre ord utsagn om Beethovens verk og Beethoven som menneske.

begrep om selvovervinnelse har moralske implikasjoner. Beethovens musikk blir et ideal å strebe etter. Den stifter håp og gir kraft til ikke å gi opp, uansett i hvilken situasjon man er i.<sup>345</sup> Følgende sitat av Schelling passer utmerket på Beethovens evne til overvinnelse:

Det ytre uttrykk i kunstverket er altså et uttrykk av ro og stille storhet, selv der hvor smertens høyeste spenning eller glede skal bli uttrykt.<sup>346</sup>

Dette er et aspekt som Furtwängler ikke går nærmere inn på. Jeg tror det er et bevisst valg av Furtwängler at han ikke går nærmere inn på dette for nettopp ikke å underlegge musikken et innhold, men heller la musikken tale for seg selv. Dog anser jeg dette for en svakhet i hans tankegang. En filosofisk forståelse av det han skriver om Beethoven impliserer en idealistisk filosofi som ser på det estetiske som uttrykk for det sanne og det gode. Denne svakheten kan likevel fortolkes som et eksempel på at kunstneren ikke nødvendigvis har den beste verbalt ytrede forståelsen av sin kunstneriske aktivitet. Som det vil fremgå senere av kapittel fem er den idealistiske filosofien fundamentet i den virkelighetsoppfatning Furtwänglers Beethoven-interpretasjon hviler på.

La meg gå nærmere inn på Furtwänglers forståelse av loven i Beethovens musikk. Loven viser seg for Furtwängler i det at Beethoven ikke komponerer ut fra instrumentenes muligheter: Instrumentene er heller midler for musikalske mål. Disse målene ser Furtwängler i Beethovens vilje til helhet. Helheten er den indre intensjon i musikken som skaper virkemidlene han bruker. Som eksempel fører han an at Beethoven kan ha de største fortissimo-virkninger med relativt få instrumenter. I helheten har dette en enorm virkning, men den er alltid båret av viljen til helhet. Når Furtwängler beskriver Beethovens musikk med *lov og vilje til helhet*, er det begreper som ligger i det viktigste begrepet Furtwängler anvender på Beethovens musikk: *organisme*. Loven utgjør betingelsen for muligheten av at det i det hele tatt finnes en organisme. Viljen til helhet er Beethovens indre drivkraft i retning av at verket skal utvikle seg med en nødvendighet. Verkets interne logikk, skal vi følge Furtwänglers argumentasjon, kan betegnes som organisk. Her ligger samtidig interpretasjonsnøkkelen til Beethovens verker. Man «*må oppleve*

---

345 Slike utlegninger kan fort bli svært platte og triviale hvis de mister den idealistiske begrunnelsen.

346 Schelling 2000, s. 291. «Der äußere Ausdruck des Kunstwerks ist also der Ausdruck der Ruhe und der stillen Grösse, selbst da, wo die höchste Spannung des Schmerzes oder der Freude ausgedrückt werden soll.»

*helt igjennom verket som en levende organisme i dets struktur*»<sup>347</sup>. Innholdet er rent musikalsk, strukturen i verket er selve organismen. En Beethovenfortolker må forstå og leve seg inn i denne organiske strukturen. Først da åpnes underkategoriene lov og vilje til helhet. Dette må skje med en «den mest grenseløse varme og hengivelse».<sup>348</sup>

Wagner var, ifølge Furtwängler, den første som viser til denne gjennomopplevelsen av Beethovens organiske form. Hvis ikke det levende indre forløp i denne formen blir gjennomlevd på ny i interpretasjonen, oppstår det, ifølge Furtwängler, en slags «formal» Beethoven. Da blir han til en klassiker. Det er denne Beethoven som blir spilt i Furtwänglers samtid og som Furtwängler vil overvinne. Furtwänglers intensjon er klar: Det dreier seg hos Beethoven om noe aktuelt, ikke om noe som fortolkeren må møte stilfullt ut fra en historisk distanse. Som jeg henviste til tidligere, advarer Furtwängler mot å forstå Beethoven på bakgrunn av den franske revolusjon, tysk idealisme og hvis skal sammenfatte det, alt som måtte utgjøre den historiske konteksten til Beethovens musikk. Furtwänglers grunnleggende overbevisning er: *Som «lov» og som «organisme» taler Beethoven direkte til lyttere til enhver tid.* I teksten *Die Weltgültigkeit Beethovens*<sup>349</sup> prøver Furtwängler å begrunne sitt syn på Beethoven som en «universell komponist». Hovedargumentet er: Beethovens musikk omfatter hele menneskenaturen, derfor har ethvert menneske evnen og muligheten til å forstå Beethovens musikk. Dette argumentet viser at Furtwängler har troen på at musikken taler direkte til mennesket. Den er ikke avhengig av en kulturell formidling, slik man i dag betoner så sterkt.<sup>350</sup> Igjen er vi ved den vertikale dimensjonen i Furtwänglers

347 Furtwängler 1994, s. 12: «...das Durchleben des ganzen Werkes in seiner Struktur, als lebendigen Organismus.»

348 Ibid., s. 12: «[...] grenzenlosester Wärme und Hingabe [...]»

349 I Furtwängler 1994, s. 184–187.

350 I siste avsnitt i teksten *Die Weltgültigkeit Beethovens* kommer Furtwängler inn på et interessant aspekt hvor han knytter den uskyldige barnligheten og det overjordiske sammen som element hos Beethoven som person og i hans musikk. «De vakreste Beethovenske momenter vitner om en uskyld, en barnslig renhet, som til tross for menneskeligheten den impliserer, har noe overjordisk ved seg.» (Furtwängler 1994, s. 186) På tysk: «Die schönsten Beethovenschen Momente zeugen von einer Unschuld, einer kindhaften Reinheit, die trotz allem Menschlichen, das ihnen anhaftet, etwas wahrhaft Überirdisches hat. Furtwängler fører dette tilbake til Beethovens sjel: «I sjelen til musikeren Beethoven lever det noe av sjelen til det skyldløse barn. Derfor mangler den fullstendig enhver sentimentalitet og enhver patos, hvis man med disse begrepene forstår en bevisst, en altfor bevisst selvfølelse og selvhøytidelighet. [...] Han «selebrerer» aldri,

interpretasjonskunst. Hermeneutisk sett er Furtwänglers interpretasjons-estetiske tenkning født ut av troen på at man kan spenne over historien og nærmest bli samtidig med Beethoven. Man kan formulere Furtwänglers intensjon slik: Musikken avhistoriserer seg selv når den klinger. I hvert fall er det et ideal Furtwängler strebet etter i sin musisering. Det ligger en viss naivitet i denne hermeneutikken, men det er ikke et argument for at vi i dag lett bør avblåse en slik tenkning. Det kan hende at denne troen på et umiddelbart møte med musikken hos Furtwängler kan utgjøre et nødvendig korrektiv til dagens interpretasjonskunst. Litteraturviteren og filosofen George Steiner har meget interessante tanker om umiddelbarhet i kunsterfaringen in sin bok *Real Presences*.<sup>351</sup> Han skiller her mellom «a politic of the primary; of immediacies in respect of texts, works of art and musical compositions»<sup>352</sup> (s. 6) og «a secondary city» der diskursen om kunsten har erstattet kunsten. På bakgrunn av denne distinksjonen beskriver han de filosofiske årsakene til at *the secondary city* har tatt herskapet over *the primary*. Samtidig prøver han å begrunne en estetikk hvor vi kan komme tilbake til *the primary* i livet og i kunsten. Hos Steiner finner man en påfallende likhet med Furtwängler i begrunnelsen av kunstens umiddelbarhet i den estetiske erfaringen. Det vil sprengre rammen av denne avhandlingen å gå nærmere inn på denne grunnleggende hermeneutiske problematikken her. Derfor forblir det med en kort henvisning.

### 5.2.3 Furtwänglers organismebegrep

Jeg går nå nærmere inn på Furtwänglers organismebegrep. I et tekstfragment fra *Aufzeichnungen* definerer Furtwängler organismebegrepet slik:

Hva er organisk? To ting er ment med dette begrepet. Noe som lever i seg selv, noe adskilt, et levende, individuelt vesen, en verden, et kosmos, en atmosfære – og samtidig er det noe som er forankret i strømmen av

---

han vil ikke late som å være dyp, han vil overhodet synes å være noe, han er bare – og i det viser seg hans sanne dybde, hans ekte uskyld.» (Ibid., s. 187). På tysk: «In der Seele des Musikers Beethoven lebt etwas von der Seele des schuldlosen Kindes. Daher fehlt ihr eines vollkommen: jede Sentimentalität und jedes Pathos – sofern man unter Sentimentalität und Pathos ein bewusstes, allzu bewusstes Sichselberfühlen, Sichselberernstnehmen versteht. [...] Er «zelebriert» nie, er will nie „tief» erscheinen – er will überhaupt nicht erscheinen, er ist nur – darin zeigt sich seine wahre Tiefe – seine echte Unschuld.»

351 Steiner 1991.

352 Ibid., s. 6.

den organiske hendelsen og strømmen av generasjonene. På den måten bærer det (organiske) tilgang til det uendelige midt i sin endelighet og slik viser det ut over seg selv. Det ene er like så viktig som det andre, ja begge momentene hører sammen på det inderligste. Den a-organiske følelses- og tenkemåten mister bevisstheten om begge disse. Alt organisk er alltid og overalt dypt religiøst forankret. Det er på samme tid fritt, uavhengig, stolt, fordi det er det som Goethe kaller den høyeste lykke i menneskeheten: Personligheten.<sup>353</sup>

Furtwänglers organismebegrep omfatter: 1. verket i seg selv og 2. verket som integret del i noe annet. Det dreier seg i organismebegrepet om det udelte og det indre forholdet mellom natur og kunst.<sup>354</sup> Derfor er kunsten som organisme et bilde på menneskets natur. Mennesket hviler i seg selv og ethvert menneske må føre sitt liv. Samtidig er mennesket bundet inn i en værenskontekst, mennesket har del i historien, naturen og i alt det som er. Det er ingen tvil om hele denne værenskonteksten danner bakgrunnsforståelsen for Furtwänglers Beethoven-interpretasjon. For Furtwängler er det å trekke frem Goethe heller en måte å trenge dypere inn i musikkens vesen på. Fordi Beethovens musikk treffer oss også i dag har den noe universelt over seg. Den er uttrykk for den ytre naturen og menneskets natur.

Musikk er ikke noe som er klekket ut av tanken, ikke noe som er konstruert, men noe som har vokst, ja, nærmest umiddelbart ut av naturens hender er den oppstått.<sup>355</sup>

---

353 Furtwängler 1996, s. 262f: «Was ist organisch? Ein Doppeltes ist in diesem Worte einbegriffen. Etwas In-Sich-lebendes, Abgetrenntes, ein lebendiges, individuelles Wesen, eine Welt, ein Kosmos, eine Atmosphäre—und zugleich etwas, das in den Strom des organischen Geschehens, in den Strom der Generationen eingebettet ist, das damit Zugang zum Unendlichen inmitten seiner Endlichkeit trägt und so über sich hinausweist. Das eine ist so wichtig wie das andere, ja es gehört beides aufs innigste zusammen. Der unorganischen Fühl- und Denkweise geht das Bewusstsein von beidem verloren. Alles Organische ist immer und überall tief religiös gebunden. Es ist zugleich frei, unabhängig, stolz, denn es ist zugleich das, was Goethe höchstes Glück der Erdenkinder nennt: die Persönlichkeit.»

354 Goethe 2006, s. 136: «For den som naturen begynner å avdekke sin åpenbare hemmelighet, den vil føle en uimotståelig lengsel etter dens verdigste fortolker, nemlig kunsten.» På tysk: «Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.»

355 Furtwängler 1975, s. 52: «Musik ist nichts Ausgedachtes, nichts Konstruiertes, sondern etwas Gewachsenes, gleichsam unmittelbar aus den «Händen der Natur» Hervorgegangenes.»

Organismebegrepet muliggjør at vi snakker om en helhet. Den uorganiske verden er «uten grenser, den er uendelig»<sup>356</sup>. Furtwängler er overbevist om at vi mennesker tenker organisk. Plantene og dyrene tenker vi som helheter. Det samme gjelder kunstverket. Det er en organisk helhet. Som vi så i kapittel 3.1 «Furtwänglers interpretasjonsbegrep» er det kanskje den mest sentrale tanken at utøveren må tilegne seg verket som helhet. Først da gir enkelthetene seg. Hva Furtwängler mener med organisme, kan vi forstå bedre ved å trekke inn et sitat som omhandler Beethovens musikk:

Beethovens egenart består i det at han gir hvert tema sin passende omgivelse, sitt klima, og for det andre, og det er det avgjørende, at hvert tema finner en partner som gir temaet muligheten til å utfolde seg til grensen av alle muligheter. Det utrolige er at han av tilsynelatende samme kilde, ut av den samme helhetsstemning, finner flere temaer av helt forskjellige enkeltinnhold, som først gjennom livet som utvikler seg mellom dem, blir seg selv og fremstiller en ny helhet som overskygger verdenen til de enkelte temaer.<sup>357</sup>

I dette sitatet kommer det tydelig frem at for Furtwängler hører alt sammen i Beethovens musikk. Ethvert tema er skapt ut fra en visjon om hvordan det er integrert inn i den store sammenhengen. Konsekvensen av dette for den estetiske erfaringen av Beethovens musikk er at forståelsen av den må være helhetlig. Først når man lytter til hvordan sammenhengen mellom temaene er, forstår man hvert enkelt temas betydning. Som sitatet viser er det ikke bare sammenhengen som er viktig, men at temaene får utfolde seg til grensen av hva som er mulig, nettopp i sammenheng med hverandre. Man kan si at for Furtwängler aktiviserer Beethoven alle meningsbærende potensialiteter som ligger i temaenes vekselvirkende relasjoner.

Furtwängler setter videre organismebegrepet inn i en dannelseskontekst ved å trekke inn personbegrepet. Det dreier seg om utviklingen av

---

356 Furtwängler 1994, s. 254: «[...] ohne Grenzen, sie ist unendlich [...]»

357 Furtwängler 1983, s. 36f.: «Worin nun aber die Eigenart Beethovens beruht, ist einmal, dass er jedem Thema seine eigene, ihm angemessene Umgebung, das ihm angemessene `Klima` schafft; und zweitens, dass er – und dies ist das Entscheidende – für jedes Thema den oder die Partner findet, die es ihm gestatten, sich bis an die Grenze seiner Möglichkeiten zu entfalten. Die überragende, in dieser Art innerhalb der Musikgeschichte nicht wieder erreichte Genialität Beethovens liegt darin, dass er scheinbar aus *derselben* Quelle, derselben Gesamt-`Stimmung` heraus mehrere Themen von ganz *verschiedenem* Einzel-Gehalt erfindet, die dann erst durch das Leben, das sich zwischen ihnen entwickelt, ganz sie selbst werden und eine neue, über die Welt des einzelnen Themas weit hinausgehende, alles überwölbende Gesamtheit darstellen.»

personligheten. Personligheten er et viktig begrep i Goethe-tiden og i datidens Tyskland. Forholdet mellom organisme og personlighet er en tanke Furtwängler anvender i sin beskrivelse av kunstverket. Kunstverket har et egenværen. Det utvikler på det rent tematiske plan en personlighet. Det er et individuelt uttrykk for det allmenne, det universelle i musikken. Personligheten markerer dannelsespotensialet til ethvert menneske, slik det eksemplarisk kommer til uttrykk i Goethes roman *Wilhelm Meisters Lebensjahre* og i hans autobiografi *Dichtung und Wahrheit*. Kunstverket har en unik eksistens. Den naturlige forutviklingen av verket skjer på organisk vis. Verket antyder en naturlig utvikling som det gjelder å gjenskape ved musikalsk interpretasjon. Mulighetsbetingelsen for dette er i Furtwänglers estetiske tenkning den musikalske innlevelsesevnen. Musikeren må føle seg, tenke seg inn i musikken. En slik interpretatorisk værenstenkning utgjør etter min mening grunnoppfatningen i Furtwänglers syn på hvordan musikken som organisme kan resonnerer hos lytteren.

Når Furtwängler sier at organismen gjør kunsten til natur og dermed til seg selv,<sup>358</sup> befinner han seg i en idéhistorisk tradisjon som har preget tysk kunst, kultur, filosofi og historie i lang tid.<sup>359</sup> Goethes bilde av urplanten som grunnformen for alt liv er en tanke som fikk en allmenn, filosofisk gjennomføring i romantikken og ikke minst i Schellings natur- og kunstfilosofi. Schelling skriver: «Hva vi kaller natur, er et dikt som ligger låst i en hemmelig, vidunderlig skrift.»<sup>360</sup> Man kan ikke bebreide Furtwängler for ikke å ha lest Schellings naturfilosofi. Men uten tvil hadde han her funnet et rikt materiale for filosofisk å kunne fordype sin overbevisning om kunst som organisme. I tråd med min intensjon om å konstruere det universelle i det konkrete vil jeg i kapittel 5.5 «Furtwänglers Beethoven som idealrealistisk

---

358 Furtwängler 1996, s. 159. «[...] der Organismus aber macht Kunst erst zur Natur, und damit bringt er sie zu sich selbst».

359 I denne sammenheng er det interessant å se at Furtwängler mener det var en fordel for musikkhistorien at Goethe ikke hadde den beste forståelsen for musikk. Musikkens storhetstid var da den ikke ble snakket i hjel i motsetning til Furtwänglers samtid. Hadde Goethe, ifølge Furtwängler, hatt utstrakt kunnskap om musikk, hadde musikken på grunn av Goethes berømmelse blitt gjenstand for litteraturen, og det hadde brakt musikken i verste tilfelle til et fall. Se om dette Furtwängler 1994, s. 53. Igjen blir det tydelig at Furtwänglers interpretasjonskunst er et resultat av overbevisningen om at den umiddelbare erfaringen av musikken fungerer som et slags sannhetskriterium for hva som kan gjelde som autentisk.

360 Schelling 2000, s. 299: «Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt».

interpretasjon» og i kapittel 5.6 «Skjønnheten i Furtwänglers Beethoven» vise hvordan man kan beskrive Furtwänglers Beethoven-interpretasjon med Schellings filosofi uavhengig av Furtwänglers egne skrifter om tematikken.

Furtwängler skrev forordet til den kanskje mest leste Beethoven-boken som er skrevet for et tysk-talende publikum. Det dreier seg om Walter Riezlers *Beethoven*. Riezler var læreren til Furtwängler, og i Furtwänglers brev ser vi at de pleiet en god kontakt gjennom hele livet. Riezler skriver om språkets betydning for musikken:

Musikk er et språk for seg som omfatter hele den besjete verden. Hva den sier, går ikke en omvei over ord eller bilder, selv om den med disse kan inngå en hemmelighetsfull forbindelse. Til syvende og sist blir musikken alltid musikk og intet annet. Derfor er alt snakk om musikk, som vil oversette musikkens uttrykk til ord, meningsløs. [...] Hva ordet kan er [...] ikke noe overflødig: det kan påvise de rent musikalske kjensgjerninger (Tatbestände) og med det vekke forståelse for de organiske sammenhenger.<sup>361</sup>

Her ser man klart hva Riezler mener ord kan gjøre i en musikalsk sammenheng: å påvise musikken som organisme ut fra rent musikalske kjensgjerninger. Dette kunne vært ord skrevet av Furtwängler selv. Furtwänglers tanke om musikkens logikk er grunnet i verket som organisme, og det å påvise dette er språkets oppgave. Riezler vier et helt kapittel til begrunnelsen for hvorfor han ser på Beethovens musikk som klassisk og som absolutt. Han begrunner det musikkhistorisk, med spesiell konsentrasjon rundt utviklingen av sonatesatsformen. Mange tanker korresponderer med Furtwängler. Uten tvil kan man snakke om en nokså lik Beethoven-forståelse hos de to. Riezler går i retning av en musikkteoretisk anvendelse av organisme-tenkningen som en form for analyse, men *for Furtwängler er etter min oppfatning organisme-tenkningen heller en måte å beskrive den estetiske erfaringen av musikken på*. Furtwängler vil ikke analytisk påvise verket som organisme, men tar heller utgangspunktet i følelsen av den estetiske nødvendigheten ethvert musikalsk verk bør ha. Når Furtwängler først og fremst ser på organismebegrepet som en del av den estetiske erfaringen av musikken og ikke

---

361 Riezler 1990, s. 11: «Musik ist eine Sprache für sich, deren Ausdrucksbereich die ganze beseelte Welt umfasst. Was sie aussagt, das geht nicht über den Uweg der Worte oder Bilder, wenn sie mit diesen auch eine enge und sehr geheimnisvolle Verbindung einzugehen vermag. Im letzten bleibt sie immer Musik und nichts anderes. Deshalb ist auch alles Reden über Musik, das deren Ausdruck in Worte übersetzen will, zwecklos. [...] Was das Wort vermag [...] ist keineswegs überflüssig: es kann die rein musikalischen Tatbestände aufzeigen und damit das Verständnis für die organischen Zusammenhänge wecken.»



som et analyseinstrument, bevarer han etter min mening noe av organismetenkningen fra romantikken. Jeg deler derfor Wikshålands oppfatning om at en strukturanalytisk anvendelse av denne tenkningen er noe annet enn den romantiske forståelsen av det. «For i strukturanalysens organisisme ([sic, H.H.] synes det ikke å være mye igjen av organismetenkningen i romantikkens spekulative kunstrefleksjon.»<sup>362</sup> En organistisk forståelse av den klassiske musikken, især Beethovens musikk, har vært et omstridt tema i musikkvitenskapelig forskning siden man musikkteoretisk begynte å anvende denne tanken som et prinsipp for hvordan man skal forstå oppbygningen i et musikalsk verk. Wikshåland tegner opp dette meget treffende.<sup>363</sup> I det følgende ønsker jeg å belyse problematikken rundt organisme-begrepet ved å drøfte Kermans angrep på organismetenkningen. Jeg ønsker å vise at misbruken av organismebegrepet ikke nødvendigvis betyr at man bør oppgi begrepet.

#### 5.2.4 Organismebegrepet som problem

Den amerikanske musikkviteren Kerman forsøker i sin berømte artikkel «*How we got into analysis and How we get out*» blant annet å konstruere det historiske opphavet til den musikkteoretiske analysen som fundamentaldisiplin i musikkvitenskapen. Han bebreider analysen for ikke å være vitenskapelig, men ideologisk. Med Kermans egne ord: «In fact, it seems to me that the true intellectual milieu of analysis is not science but ideology.»<sup>364</sup> Musikkanalyse er for ham tro og ikke fornuft.<sup>365</sup> Derfor er den ikke vitenskapelig. Han konstruerer en historie om hvordan denne såkalte ideologien oppstod i Tyskland med romantikken, E.T.A. Hoffmann og Hanslick i spissen. De store verkene til de geniale komponistene ble sett som organiske verk. Analysen hadde oppgaven å bevise dette. Betegnende for hans tese er følgende sitat:

---

362 Wikshåland 2009, s.163.

363 Se *ibid.*, s. 147–202.

364 Kerman 1980, s. 314.

365 Kerman definerer sitt ideologibegrep slik (*Ibid.* s. 315): «By ideology, I mean a fairly coherent set of ideas brought together not for strictly intellectual purposes but in the service of some strongly held communal belief. Fundamental here is the orthodox belief, still held over from the late nineteenth century, in the overriding aesthetic value of the instrumental music of the great German tradition. Of this, the central monuments are the fugues and some other instrumental compositions of Bach and the sonatas, string quartets, and symphonies of Mozart, Beethoven, and Brahms.»

From the standpoint of the ruling ideology, analysis exists for the purpose of demonstrating organicism, and organicism exists for the purpose of validating a certain body of works of art.<sup>366</sup>

Spesielt nødvendig ble, ifølge Kerman, analysen da den organiske musikken ble gjenstand for kontroversielle diskusjoner. Schönberg var et anstøt, spesielt da han hevdet at hans musikk var en logiske videreføringen av Brahms. Her hadde analysen fått en fiende. «It is against the background of this new crisis that we must see the work of the founding fathers of analysis.»<sup>367</sup> Dette er i korte trekk Kermans argumentasjon. Han bruker den som bakgrunn for hvordan han mener musikkvitenskapen bør komme ut av analyse-paradigmet. Uten at Kerman går inn på Furtwängler, kan man lett kategorisere ham: For Kerman er Furtwänglers forståelse av Beethoven en del av den ideologiske bevegelsen i Tyskland som begynte i romantikken. Følgende argumenter taler imot Kermans tese:

I et vitenskapsteoretisk henseende er det et svakt argument å si at det man bekjemper er ideologisk. Enhver vitenskap beror på tro eller det man kalle før-rasjonelle paradigmer. Vi må alltid sette noen premisser. Hvis vi skal anvende Kermans ideologibegrep, er da all vitenskap, inklusive hans egen, ideologisk. Enhver vitenskap beror på en overbevisning som ikke nødvendigvis beror på et rasjonelt grunnlag.<sup>368</sup>

Kerman diskuterer overhodet ikke om organismebegrep er egnet og berettiget til å beskrive musikken fra Bach til Brahms. Han spør heller ikke om organismebegrepet kan egne seg som en beskrivelse av den estetiske nødvendigheten i musikken, slik en estetisk erfaring av denne musikken utløser. Kerman oppretter kun et fiendebilde uten å spørre etter legitimasjonen av «fiendens» bruk av begrepet. Han kommer heller ikke med noe alternativ til organismebegrepet. At det å forstå musikkverkene som organismer har åpnet for en enorm innsikt i musikken, synes Kerman å ikke ville se. Interessant hadde Kermans angrep vært hvis han hadde kunnet begrunne at organismebegrepet er feil eller kritikkverdigg ut fra en analyse av de verkene hvor begrepet er blitt brukt. Kort sagt: Kerman leverer ingen begrunnelse for sin tese. Kermans ståsted gjør at han ikke vil se dette. Kerman bringer

---

366 Ibid., s. 315.

367 Ibid., s. 316.

368 Et standardverk om dette er Kuhn 1970. Filosofisk sett er etter min mening Heideggers tekst «Das Zeitalter des Weltbildes» i Heidegger 2014 noe av det beste som er skrevet om problematikken.

ingen argumenter mot den såkalte organisme-ideologien. At det her dreier seg om en transformasjon av et begrep som går tilbake til antikken, spesielt til Aristoteles' begrep om den organiske natur, til kunstverket, synes han ikke å ville se. At organismebegrepet samtidig må forstås i sammenheng med begrepet om musikalsk logikk, er også noe som bør reflekteres over i denne sammenheng. Tanken om musikken som organisme gjengir en estetisk erfaring av den opplevde nødvendigheten i verket. Kerman går ikke inn på dette sentrale aspektet.

Hvis vi leser Kermans angrep mot organisme-ideologien kontekstuellet, kan man si Kermans vitenskapelighet blir ledet av en annen tro. Hans referanseramme er ikke den tyske kunstmusikken, der instrumentalmusikken blir sett på som det høyeste av all musikk. De såkalte organisme-ideologene har aldri betvilt at deres teori ikke er anvendelig på andre musikalske uttrykk. En pluralisering av musikkbegrepet opphever ikke legitimasjonen for å betrakte europeisk kunstmusikk ved hjelp av organismebegrepet.

En destruksjon av Kermans ideologibegrep viser med andre ord at en ideologisering av begrepet organisme ikke treffer selve bruken av begrepet i musikkanalysen. Furtwängler var ingen musikkteoretiker. Han bruker begrepet for å beskrive musikken. Han analyserer den ikke når han dirigerer den. Han fremfører den. Riktignok tror jeg det at han fattet Beethovens musikk som organisme gav et bidrag til hans interpretasjon. Det åpnet innsikten i forholdet mellom helhet og deler. Furtwänglers interpretasjonskunst kan derfor forstås som anvendelse av organisme-begrepet i kunsten. Det er en nøkkel til verket. Det viktigste er i denne sammenheng at dette ikke bare er teoretisk kunnskap, men at en organisk forståelse fører til en helt spesiell lytteopplevelse av verkene. Beethovens verker som organisme er derfor mer enn bare analyse, det er en del av interpretasjonshistorien til verkene. Dette er for øvrig aspekter Kerman ikke viser til. Å forstå verket som organisme åpner opp for en bestemt inngang til musikkens «arkitektonisk-strukturelle meningssammenheng», slik den kan erfares i lyttingen. Det er Furtwänglers Beethoven-interpretasjon et godt eksempel på.

Hvis man skal utvikle Furtwänglers bidrag til debatten rundt organismebegrepet, kan man videreføre min fortolkning om at Furtwängler bruker organismebegrepet som et refleksjonsbegrep som regulerer den tankemessige forståelsen av et verk fordi den springer ut av hvordan vi erfarer musikken som estetisk nødvendighet. I tråd med dette vil jeg derfor foreslå at man kan

anvende Kants organismebegrep på musikk selv om Kant forbeholdt naturen å være organisk. Med andre ord anvender jeg Kant utover Kant.

Organismebegrepet er for Kant en regulerende idé. Den har sitt opphav i den reflekterende dømmekraften. Kant definerer en organisme som en materie der alt er mål og middel vekselvis og hvor alt står i relasjon til hverandre. Derfor kan vi bare betrakte organismen teleologisk. En fysisk-mekanisk forklaring av organismer er ingen fornuftig forklaring, og den vil være umulig for det endelige begrensede erkjennelsesapparatet til mennesket. Fysikken kan ikke besvare hvor organismen kommer fra, i beste fall kunne metafysikken gi en forklaring. Det har den også gjort, men det var Kant som skulle sette en grense for dette. Metafysikkens svar på fysiske spørsmål er å forstå som regulerende ideer og kan ikke påberope seg å være gjenstand for kunnskap og viten. I en organisme er hver del definert gjennom helheten. Den har ikke bare en bevegende kraft, men også en skapende kraft som sørger for befruktning, formering og videreutvikling. Det er derfor Kant avviser å sammenligne den organiske naturen med hvilken som helst slags form for kunst. En organismes opphav har intet sammenligningsgrunnlag med noen som helst form for kausalitet som vi kjenner fra før. Ut av dette trekker Kant slutningen om at hele den organiske naturen bygger på en idé. Og dermed er han kommet til sentrum av hvordan vi skal forstå den organiske naturen. Den er teleologisk oppbygget, man kan snakke om naturlige mål og hensikter ved hvert enkelt organisk livsvesen.<sup>369</sup> Teleologi spiller

---

369 Det greske begrepet *telos* har mange betydninger. Måltrettethet, hensikt, mål, intensjon, ende er viktige betydninger av begrepet. Begrepet har en lang historie. Det omhandler endemålene og ikke begynnelsen (gresk: *aitia*) ved en ting. For Aristoteles betyr det det endemål enhver ting har i seg selv. Endemålet er en del av tings «entelechi». Den angir hensikten for hvorfor noe er som det er. Den latinske oversettelsen er *causa finalis*, og utgjorde en sentral del av det middelalderske verdensbildet, helt frem til Descartes forbannet teleologien ut av naturbetraktningen. Leibniz innførte begrepet igjen, og forstod de virkende årsaker og den teleologiske mål-årsaken (*causa finalis*) som en harmoni. Kant setter teleologien i forbindelse med organismen og mener at naturen, slik den synes for oss, er organisert etter mål og hensikter. Dette er vår subjektive betraktning av virkeligheten. Naturen i seg selv gir oss ingen bevis på om det stemmer eller ikke. Kant skiller mellom en formell måltrettethet uten mål og en real objektiv måltrettethet med mål. Geometriske figurer er det beste eksempel på en ren formell måltrettethet. Vi finner ikke den i naturen. Annerledes er det med den realt objektive måltrettetheten. Her finner bedømmelsesevnen et mål i naturen. Når bedømmelsesevnen reflekterer over formen til en gjenstand og ser at den kan forklares rent mekanisk ut i fra årsak/virkning, men har sin virkning i seg selv, har vi med et real objektivt måltrettet naturprodukt å gjøre. Det er denne måltrettetheten som danner grunnlaget for teleologi-kapittelet i *Kritik der Urteilskraft*

en betydelig rolle i alle Kants hovedverk, men det er spesielt i *Kritik der Urteilskraft* at den blir satt i sammenheng med livet og alt det vi erkjenner som levende. I *Kritik der Urteilskraft* behandler Kant teleologien som en del av vår fornuftige dømmekraft. Hvorfor gjør han det nettopp i dette verket? Det er fordi teleologi har med den *reflekterende dømmekraften* å gjøre. Den går ut fra de enkelte fenomener og søker det allmenne, i motsetning til *den bestemmende dømmekraften* som subsumerer det konkrete under allmenne kategorier. Den reflekterende dømmekraften strekker seg etter et helhetsperspektiv som ikke kan være gjenstand for forstandens erkjennelsesapparat fordi det overskrider våre grenser. Vi kan ikke som mennesker erkjenne verden som helhet, men vi kan tenke den som en helhet. Vi skaper fornufts-ideer som regulerer og ordner all vår kunnskap og sansing. Derfor trenger vi begreper når vi tenker verden som en ting der alt henger sammen. Det mest sentrale begrepet er nettopp teleologi når det dreier seg om en fornuftig forståelse av naturen. Det samme gjelder forståelsen av et organisk kunstverk. Vi opplever det som om det var naturlig. Dermed er tanken om kunstverkets organiske natur noe som kan finne en anvendelse på eksplikasjonen av den meningsfulle og teleologiske sammenhengen i et kunstverk.

Anvendt på Furtwängler kan Kants organismebegrep vise at organismebegrepet er en regulerende idé for å forstå kunstverket. Furtwängler vil ikke bevise det organiske i verket, men forutsetter en estetisk erfaring

(Kant 2009). Her kan bedømmelsen skje på to mulige måter: 1) Vi ser på en gjenstand som relativ målrettet for oss. Slik kan vi for eksempel forstå enkelte ting i naturen som om de skulle eksistere for oss mennesker. Her dreier det seg om en ytre målrettethet. 2) Vi bedømmer gjenstanden for å ha en indre målrettethet, dvs. at vi mener den bare er mulig gjennom en fornuftig aktivitet. Vi kan ikke forklare gjenstanden med hjelp av annet enn å betrakte den som et fornuftsprodukt. Kant definerer denne målrettetheten som naturmål slik at den er av seg selv årsak og virkning (Kant 2009, § 64). Dette utelukker selvfølgelig ikke virkningsårsaker, men trekker inn hensiktsårsaker (*causa finalis*) fordi gjenstanden er umulig å forklare på noen annen måte. I denne sammenheng angir Kant to betingelser for at vi kan snakke om naturmål: 1) Delene må ha en relasjon til helheten av gjenstanden. 2) Delene utgjør et vekselspill av årsak og virkning. Det er helheten som leder oss til erkjennelse av gjenstanden. Og her kommer vi til et velkjent argument som kjennetegner den organiske naturen, kronksempelen på Kants teleologi i naturen: «Et organisert produkt av naturen er det hvor alt er mål og vekselvis også middel. Ingenting er forgjeves i det, uten hensikt eller kan tilskrives en blind naturmekanisme» (Kant 2009, § 66: «Ein organisiertes Produkt der Natur ist das, in welchem alles Zweck und wechselseitig auch Mittel ist. Nichts in ihm ist umsonst, zwecklos oder einem blinden Naturmechanismus zuzuschreiben.»). Hermed fører hensiktsbegrepet «fornuften inn i en helt annen tingenes ordening» (Kant 2009, § 66: «die Vernunft in eine ganz andere Ordnung der Dinge») enn det en ren mekanistisk forklaring kan gi.

av det i lytteprosessen. Det er det organiske han prøver å gjengi i sin interpretasjonskunst. Denne forståelsen munner med andre ord ut i en bestemt måte å leve seg inn i verkets «slik er det» som en naturlig følelse. Furtwängler søker det naturlige i det musikalske uttrykket, uavhengig av en musikkteoretisk analyse. Det er derfor fullstendig galt hvis man ville se på Furtwängler som en musikkanalytisk positivist. Samtidig hadde det vært galt hvis man spilte Furtwänglers anvendelse av organismebegrepet ut mot den musikkteoretiske analysen av verk som organismer. Ved å anvende Kants organismebegrep på kunstverket kan man bevare balansen i problematikken.

I neste underkapittel vil jeg gå mer konkret til verks ved å se på hvordan Furtwängler beskriver første satsen på Beethovens femte symfoni i en lengre artikkel fra året 1951.<sup>370</sup> Mye av det som til nå har en mer allmenn karakter, blir nå konkret. Jeg kommer også til å trekke inn et av Furtwänglers opptak av denne symfonien for å anskueliggjøre det hele.

### 5.3 Arkitekturen i Beethovens femte symfoni som estetisk erfaring

Man kan ikke etterprøve opptakene av Furtwänglers fremføringer med hvordan de lød den gang de ble fremført. Man kan heller ikke rekonstruere hvordan Beethoven lød i sin tid og bruke det som evalueringskriterier for bedømmelsen av Furtwänglers interpretasjonskunst. Alle utsagn om Furtwänglers interpretasjonskunst impliserer utsagn om Beethovens musikk.<sup>371</sup> Det gjelder for enhver interpretasjon.

Når det gjelder Beethovens femte symfoni, får vi muligheten til å få et innblikk i Furtwänglers eksplisitte forståelse av Beethoven fordi han har skrevet en lengre tekst om den. Det er hovedsakelig denne teksten jeg skal gjennomgå i dette kapittelet. I dette kapittelet holder jeg meg nær ordlyden hos Furtwängler.

---

370 Den befinner seg i Furtwängler 1994, s. 221–252.

371 Se Wellmer 2009, s. 94.

### 5.3.1 Furtwänglers tankegang

Furtwänglers tekst er ingen musikkteoretisk analyse av Beethovens 5. symfoni. Furtwängler pendler mellom konkret analyse og utføring av mer allmenn art. Som jeg viste i kapittel 3.1 «Furtwänglers interpretasjonsbegrep» og i 5.2 «Bakgrunnen i den klanglige forgrunnen: Beethovens musikk som organisme» er ikke Furtwängler interessert i en historisk betraktning. Det dreier seg om vårt forhold til Beethoven. Temaet for artikkelen er derfor «vår reaksjon på visse musikalske kjensgjerninger som dette verket gir oss»<sup>372</sup>. Med andre ord ønsker han ikke å påvise en organisk struktur, men gi uttrykk for «vår reaksjon» på de musikalske kjensgjerninger verket gir. Hva musikalske kjensgjerninger er, definerer han ikke, men etter å ha lest teksten skjønner man at det dreier seg om arkitekturen i musikken, som ikke kan betraktes løsrevet fra «vår reaksjon». Furtwängler forbinder musikkens arkitektur med den estetiske erfaringen av musikken.

Han begynner teksten med å betrakte den andre fermaten i første sats (takt fire og fem). Den er en takt lengre enn den første i takt to. Det har sørget for mye hodebry i interpretasjonshistorien. Mange har forsøkt å gi en rasjonell forklaring på dette, men det bortforklarer, ifølge Furtwängler, mer enn det hjelper til en god interpretasjon.<sup>373</sup> For Furtwängler ligger meningen med de to taktene i at den andre fermaten rett og slett skal holdes lengre. Bare slik kunne Beethoven notere det. Herfra går Furtwängler over til å tematisere «den arkitektoniske sammenhengen» (architektonischer Zusammenhang) og «meningssammenhengen» (Sinnzusammenhang) i verket.<sup>374</sup> Denne arkitekturen må oppleves. Den må gå i blodet. Furtwängler sammenligner den med språket.

Den Beethovenske musikken vil i sin sammenheng bli forstått som nødvendig, det vil si som logisk-nødvendig, akkurat slik som meningssammenhengen i en tale, i et foredrag, som består av ord og begrep, vil bli forstått logisk.<sup>375</sup>

372 Furtwängler 1994, s. 222: «[...] die Reaktion von uns Menschen von heute auf gewisse musikalische Tatsachen, für die das Werk uns die Unterlagen geben soll.»

373 Furtwängler referer her til Weingartner som har skrevet utførlig om disse fermatene. I *Aufzeichnungen* skriver Furtwängler nærmere om Weingartner, se Furtwängler 1994, s. 318f, men uten å gå nærmere inn på Weingartners teori om den andre fermaten.

374 Furtwängler 1994, s. 226.

375 Furtwängler 1994, s. 226: «Die Beethovensche Musik will in ihrem Zusammenhang als notwendig, das heisst als logisch-notwendig, begriffen werden, genau so wie der

Furtwängler savner evnen til å erkjenne en slik musikalsk arkitektur i sin samtid. Man erkjenner ikke det logiske-nødvendige i musikkens forløp. Dette har fatale konsekvenser for oppføringen av Beethoven. Her ser vi at Furtwängler er en struktur-tenker fordi musikken uttrykker nettopp bare da følelser når den blir erkjent i sin egen logikk. Uten tvil har Heinrich Schenker påvirket ham sterkt på dette området.<sup>376</sup> Men strukturanalysen er noe Furtwängler ikke ser på som et analyseinstrument. Den kommer av et langt liv med Beethovens musikk. Furtwängler nærmest pustet med Beethoven. Livet med Beethoven førte til erkjennelsen av strukturen i musikken. Hos Schenker fant ham en måte å uttrykke dette verbalt på, selv om det hermeneutiske utgangspunktet er forskjellig: Schenker vil analysere, Furtwängler vil dirigere.

Furtwängler analyser de første periodene i første sats: Temaet utvikler seg fra fire-taktige perioder i c-moll til to-taktige perioder inntil vi kommer til neste fermate. Den betegner han som «lang og fryktelig». Hvordan videreutvikler temaet seg? To fire-taktige perioder i c-moll. Derfra to-taktige perioder, stormer til neste fermate. («Lang og fryktelig» ville Wagner at man skulle holde denne fermaten, noe Furtwängler gjør i sin interpretasjon.) Derfra utvikler musikken seg energetisk til underdominanten. Derfra to-takter og en-taktere. Til øverste c-septimakkord bringer oss ut av c-moll verden til Ess-dur. Her kommer det andre temaet som åpner en ny verden.<sup>377</sup> Furtwängler vil med dette vise at den arkitektoniske periodiseringen spiller en stor rolle.<sup>378</sup> Han kaller dette dette en *dynamisk periodisering*, der 4, 2 og 1-taktere danner overflaten. Denne dynamiske periodisering skiller han fra det han kaller en *statisk periodisering*: inndelingen av hele verket i for det meste 2–4 perioder. Unntakene hos Beethoven bekrefter heller regelen.

I denne forbindelse stiller Furtwängler det interessante spørsmål om hva periodiseringen sier oss, som har opplevd Stravinskij og alle mulige former for rytmeforskyvelser. Hans svar er omfattende. Han begynner med å stadfeste at man i dag synes vekslende rytmer er mer spennende og nærmere livet enn periodiserte regelmessigheter. Han sammenligner et periodisert

---

Sinnzusammenhang einer Rede, eines Vortrags, der aus Worten und Begriffen besteht, logisch verstanden werden will.»

376 Om Schenker og Furtwängler se bl.a. Haffner 2006, s. 72–77.

377 I denne beskrivelsen av periodisering har jeg gjengitt Furtwänglers tanker meget nært hans eget språk. Man finner helle passusen i Furtwängler, 1994, s. 227–229.

378 Ibid., s. 229.



verk med et land. Alt er forbundet med alt. Man kan alltid vite hvor man er og finne seg til rette. Dette korresponderer med elementære grunnbehov hos mennesket. Vi vil vite hvor vi befinner oss. Vi vil orientere oss. Med andre ord: Furtwängler forstår musikken som et speil av virkeligheten. Han interpreterer de musikalske «kjensgjerningene» i en filosofisk kontekst.

Periodiseringen er ifølge Furtwängler ingen intellektuell abstraksjon fra livet av eller et rent tankeeksperiment. Den har med vår biologi å gjøre. Mennesket vil skape orden rundt seg. Furtwängler mener at komponisten Beethoven gir en orden som tilsvarer vår lengsel etter at tingenes tilstand skal tre ut av kaoset. For å begrunne dette belyser Furtwängler saken sett i et historisk perspektiv. Bak uregelmessig rytme så man i antikken noe irrasjonelt, rusen, mens man ante det fornuftige i den strenge periodiseringen. Han så på det som Beethovens oppgave å forene begge det irrasjonelle og det rasjonelle.

Når det gjelder første satsen i symfoni nr. 5, betyr distinksjonen mellom det rasjonelle og det irrasjonelle at overflaten, eller mer ordrett oversatt: forgrunnen, er vekslingen av periodene. Det er denne som betegnes som den musikalske hendelsen. Men i bakgrunnen ligger det større perioder og grupper av perioder som hele tiden danner sammenhenger i musikken. Denne bakgrunnen gjør det mulig at for eksempel et tema fra begynnelsen opptrer helt annerledes lengre ut i satsen. Denne bakgrunnen er alltid tilstede for lytteren. Den muliggjør at vi kan erkjenne temaet på en ny måte, med en helt annen bakgrunn, sett i annet lys. Bakgrunnen gir hele hendelsen som utspiller seg ut på forgrunnen med eruptive utbrudd. Bakgrunnen gir den Beethovenske roen. Samhørigheten utgjør selve musikkstykket. Det er ut fra bakgrunnen forgrunnen får sin bevegelsesfrihet og betydning. Hele denne prosessen gjenspeiler vekslingen mellom spenning og avspenning. Noe som Furtwängler mener er naturlig for mennesket.<sup>379</sup>

I denne sammenheng advarer Furtwängler mot å forstå ham dithen at musikk bare dreier seg om struktur. For å forstå Beethovens musikk i sin dybde og helhet må vi erkjenne strukturen. Men det betyr ikke at det er abstrakt musikk. Beethoven uttrykker i høyeste grad følelser med sin musikk. Selv om Furtwängler vender seg kritisk mot en oppføringspraksis der utøverens følelser blir sett på som musikkens innhold, betyr dette ikke

---

379 Dette avsnittet har jeg parafrasert meget nær teksten for å formidle et snev av språklig umiddelbarhet med Furtwängler, se *Ibid.* 1994, s. 232.

at musikken ikke har resonans i menneskets emosjonalitet. Beethovens musikk uttrykker glede og sorg på en langt mer «presis og bestemt»<sup>380</sup> måte enn det språket kan.<sup>381</sup> Mot Stravinskijs påstand om at musikk ikke skal uttrykke følelser og at Beethovens musikk ikke egentlig eksisterer, sier Furtwängler at vi må forstå disse to komponistene ut fra to ståsteder. Man kan forklare Furtwänglers argument slik: Det spilles *to* «språkspill» (Wittgenstein), og ikke *ett*, slik som Stravinskijs påstand beror på. Til syvende og sist kan ikke et menneskes utsagn sette Beethovens musikk ut av kraft, en musikk som har bevist sin betydning og virkning i over 150 år. Igjen ser vi hvor viktig argumentet om Beethovens virkning på det lyttende publikum er for Furtwängler.

Nå kommer Furtwängler til den såkalte «tredje tanken» i første sats (takt 94ff). Her er man kommet fra idyllen til en fjelltopp hvor man skuer utover alt.<sup>382</sup> Momentet holdes fast i 16 takter Ess-dur. Furtwängler slår fast at det sjelden er tilfellet at så diametral motstridende temaer smeltes sammen til en indre enhet. Det er ikke motsetningene som er det mest forunderlige, men enheten Beethoven får ut av dem. Det spesielle er med andre ord symbiosen mellom temaene. Lytteren får alltid følelsen av det som kommer må komme. Han kaller det «å trenge frem i dybden av rommet» («In-die-Tiefe-des-Raumes-Vorstoßen») og «utfoldelse i tid» (zeitliche Entfaltung).<sup>383</sup> Beethoven vet å fylle de estetiske kategoriene tid og rom ved å ta lytteren i hånden og nærmest leie ham gjennom verkets indre nødvendighet. Furtwängler sammenligner det med dramaet. Man kan ikke bebreide Beethoven for å ha skrevet for få melodier. Men fordi verden er mer kompleks er melodien bare en side av musikken. Beethoven greier mesterstykket å forene alt (Furtwänglers eksempler er: det mannlige, det kvinnelige, det harde, det myke) i en balanse («Ausgewogenheit»). Derfor er Beethovens musikk aldri rørt over seg selv. Den er uttrykk for sin egen lovmessighet. Lovmessigheten i formarbeidet er Beethovens geniale prestasjon. Furtwängler går et skritt videre og spør hvorfor denne musikken har en slik virkning på oss. Hans tese lyder: Dette har med enkelheten å gjøre.

---

380 Ibid., 1994, s. 233.

381 Uten tvil står her Schopenhauers filosofi i bakgrunnen.

382 Det er Furtwängler som bruker dette bildet.

383 Furtwängler 1994, s. 236.

Lytteren kan ikke si hva det er som gjør at vi opplever dette så voldsomt. Furtwängler snakker om «det faktum at en uendelig kompleks kjensgjerning (Tatbestand) får form gjennom et enkelt uttrykk»<sup>384</sup> er Furtwänglers beskrivelse av denne opplevelsen. At Beethoven strebet etter enkelhet, er noe som ikke bare kjennetegner musikken, men også mennesket Beethoven. Beethoven hadde, ifølge Furtwängler, ingen tro på det komplekse, på intellektet. Han ville til enkelheten som forløsende kraft. Furtwängler snakker om en «enkelhet som forløser»<sup>385</sup>. «Vilje til enkelhet er kraft til enkelhet».<sup>386</sup>

Furtwängler fortsetter med en kort presentasjon av det videre forløp i satsen. Gjennomføringsdelen er ytterst knapp, og reprisen blir ikke innført, men er der plutselig. Først i etterkant skjønner man det. «Reprisen er heller ingen gjentakelse. Den psykiske situasjonen er forandret.»<sup>387</sup> I fremføringen blir det klart at hele gjennomføringens kulminasjon er i reprisen.<sup>388</sup> Det samme skjer her med tempo før introduksjonen av 2. tema (takt 277ff). Vi opplever en nærmest frydefull sammensmeltning av temaene. Temaene utvikler seg ikke fra hverandre, men i hverandre. Det hele fører uten overgang til codaen hvor Furtwängler i sin interpretasjon lar skjebnemotivet i 1. fiolin (på C) nærmest sprute av intensitet.

Til slutt i sin artikkel om Beethovens femte symfoni utvikler Furtwängler en meget interessant tanke om Beethovens forhold til lytteren. Hvis det oppstår noe negativt mellom komponist og publikum, søkte Beethoven skylden hos seg selv. Furtwängler sier med fullt patos: Beethoven ser på lytteren som sin neste som skal elskes.<sup>389</sup> Derfor skaper han på en måte et fellesskap. Beethoven overbeviser. Han tenker ting til ende og blir ikke stående ved «harmoni som mål i seg selv»: Beethoven er, ifølge Furtwängler, ikke makt-sykt. Han terroriserer ikke. Beethoven lar oss få del i sine avgjørelser. I lys av Furtwänglers forståelse av Beethoven kan man si at Beethovens musikk gir intet mindre enn en impuls til dialog og forsoning.

---

384 Ibid., s. 239. På tysk: «[...] die Tatsache, dass ein unendlich komplexer Tatbestand durch eine im Verhältnis dazu einfache Prägung Ausdruck gewinnt.»

385 Ibid., s. 241: «[...] eine Einfachheit, die erlöst.»

386 Ibid., s. 243.

387 Ibid., s. 245: «Die Reprise selbst ist keine bloße Wiederholung. Die psychische Situation ist verändert.»

388 Ibid., s. 249.

389 Ibid., s. 249.

Furtwängler trekker inn et sitat fra Schiller for å belyse den religionsfilosofiske dybden i Beethovens musikk. Schillers ord lyder: «Kjære brødre, det må bo en kjærlig far over oss» var noe Beethoven ikke forkynte som en «predikant eller som en demagog»<sup>390</sup>. Han «levde» disse ordene fra begynnelsen av sitt virke. Derfor blir vi mennesker også i dag «berørt»<sup>391</sup> av hans musikk. Vi ser altså at Furtwängler avslutter sin analyse med religionsfilosofiske perspektiver. Beethovens musikk er i en religiøs sfære. Den vitner ifølge Furtwängler om en god Gud som er vår Far. Med andre ord kan man si at Furtwängler følger intuisjonen om at den teologiske dimensjonen i kunsten er kunstens dypeste mulighetsbetingelse og mening.<sup>392</sup>

Før jeg kommer inn på Furtwänglers fremføring av Beethovens femte symfoni la meg komme med et sammenfattende blikk på hele denne teksten av Furtwängler: Den forener en analyse av musikkens strukturelementer med hvordan vi erfarer musikken. Furtwängler vil ikke bevise at musikken er organisk, men argumenterer heller ut fra hvordan musikken erfarer som organisme. Teksten viser at Furtwängler ser på Beethoven som en idekomponist. Beethoven har en musikalsk idé han gjennomfører. Denne ideen prøver ikke å Furtwängler å bestemme, men lar den være en musikalsk idé som må forstås på sine egne premisser. Likevel betyr musikken noe som kan verbaliseres. For som idekomponist er Beethoven ikke bare opptatt av klangen som klang, men hva musikken uttrykker. Etter min mening kan man artikulere musikkens uttrykk i Furtwänglers Beethoven-interpretasjon som en form for realidealistisk virkelighetsoppfatning. Dette kommer jeg nærmere inn på i kapittel 5,5 «Furtwänglers Beethoven som idealrealistisk interpretasjon».

### 5.3.2 Aspekter ved Furtwänglers fremføring

Nå vil jeg i tråd med hva som er avhandlingens metodikk når det gjelder opptakene med Furtwängler (se kapittel 1,5 «Metode og metaforisk

---

390 Ibid. s. 252.

391 Ebd, s. 252.

392 Tanken om intuisjonen som den guddommelige dimensjonen har jeg fra Steiner 1991, s. 229: «What I affirm is the intuition that where God's presence is no longer a tenable supposition and where His absence is no longer a felt, indeed overwhelming weight, certain dimensions of thought and creativity are no longer attainable.»

språkstil») anskueliggjøre noe av det jeg har vært inne på ved å trekke frem noen karakteriske egenskaper ved et av opptakene med Beethovens femte symfoni. Det dreier seg ikke om en beskrivelse av hele satsen, men om noen eksempler.

Når det gjelder referanseinnspilling er følgende å si: Blant de mange opptak som finnes rager opptaket fra 1943 som et høydepunkt.<sup>393</sup> Dette opptaket vitner om en sjelden vitalitet.<sup>394</sup> Det er viktig å vite at Furtwängler arbeidet med denne satsen hele livet. Ardoin skriver:

His experimentations with the score centered primarily on the first movement, with its vivid programmatic undertow; the remaining three movements varied to lesser degrees. Being a child of the romantic era as well as a man of a strong philosophical bent, Furtwängler perceived the opening allegro as more than music, and he was impelled by the implied theater of this stormy section.<sup>395</sup>

Det er verdt å vise til visse ting i Furtwänglers fremføring som kan belyse hans skriftlige beskrivelse: Tempoet øker i to-takter-periodene fra og med takt 33 og helt frem til 45. Her kommer c-moll-treklengen som et slags nytt trappetrinn hvor vi kan skue utover det vi la bak oss.<sup>396</sup> Tempoet settes tilbake til det opprinnelige når 2. tema blir introdusert. Med en slik tempoforandring oppnår Furtwängler at det andre temaet får en egenverdi av en helt annen natur enn første tema. Likevel hører vi første temaet i cello og bass i undergrunnen med det rytmiske «skjebnemotivet». Men her blir det rytmiske element av det første temaet ikke en fare, men trer inn i en ny kontekst. Intensiteten i undergrunnen stiger fra takt 84, og fra og med takt 94 hører vi hvordan temaene nærmest smelter sammen. Her kommer man til stedet Furtwängler kaller «den tredje tanke». Som vi så sammenligner han den med det å stå på en fjelltopp og skue over alt. Harmonisk dreier det seg om et opphold med 16 takter Ess-dur. Her blir det tydelig at skjebnemotivet er preget av 2. tema. For ut fra et atmosfærisk perspektiv skinner

---

393 Furtwängler (CD) 1989, opptak med Berliner Philharmoniker fra 1943.

394 Ved siden av opptaket fra 1943 er opptaket fra 1954 interessant fordi det lar oss høre en kanskje noe resignativ Furtwängler. Levy 2001 analyserer tempoet i opptaket fra 1954 i sammenligning med Fritz Reiner. Men analysen er ikke interpretativ, den går stort sett ikke ut over det enn å stadfeste tautologisk hva man hører. Den fortolker ikke resultatene. Problematikken i slike undersøkelser har jeg behandlet i innledningen.

395 Ardoin 1994, s. 125.

396 Arthur Nikisch (1913) gjør noe av det samme, men ikke i den grad som Furtwängler: [http://www.youtube.com/watch?v=CoiFnC\\_WpVU](http://www.youtube.com/watch?v=CoiFnC_WpVU) (30.9.2015).

det en vitalitet igjennom som opphever trusselen som vi hører helt i begynnelsen. Men i gjennomføringen bryter katastrofen løs igjen. Det betoner Furtwängler med en voldsom fortissimo og lange fermater.

I hans fremføring blir betoningen av skjebnemotivet i sin helhet i taktene 1–5, 125–128, 248–252, 478–482 tydelig i tempoet. Furtwängler setter tempoet radikalt ned og nærmest sitter på hver åttendedel. Disse fire gangene (fem ganger hvis vi tar med gjentagelsen av eksposisjonen som Furtwängler gjør i 1943-opptaket) skiller seg dermed ut. De introduserer hovedtemaet i en ekstrem klarhet og tyngde. De markerer begynnelsen og slutten på hele satsen og internt i den tematiske bearbeidelsen i midten av satsen: De to i midten innleder gjennomføringen og reprisen. Den første presenterer temaet og den siste avslutter, men følgende av en avslutningssekvens hvor 1. og 2. tema nok en gang møtes, men nærmest overvinnes av det bankende skjebnemotivet. Dog med en bevissthet om at det nå er slutt.

Det finnes gode grunner for å se på Beethovens 5. symfoni som et veiskille i Beethovens kompositoriske utvikling. Dette manifesterer seg i forarbeidet. Dahlhaus karakteriserer den nye veien som «musikalsk form i en emfatisk betydning som prosess, som trengende, ustoppelig bevegelse»<sup>397</sup>. Furtwängler lar lytteren ta del i denne prosessen ved å holde fast på et uavbrutt driv selv om han ikke kjører igjennom satsen med et tempo.

I annen sats kan vi puste ut. Den står i et direkte forhold til første sats. Roen har senket seg. Dette gir seg til uttrykk i hvordan Furtwängler lar melodien komme frem: Uten store fraseringer, uten stort uttrykk. Vi er nærmest hensatt til idyllen i Beethovens pastorale symfoni. I overgangene fra temaet til 1. og 2. variasjon lar Furtwängler erindringene til «dunke-på-temaet» fra 1. satsen skimre i bakgrunnen med utydelige 32-deler. I forgrunnen står de smektende akkordene som Furtwängler gir mye rom. De stifter an til ettertanke og refleksjon. Det er som man midt idyllen blir minnet om hva som var før uten at angst og uro griper den reflekterende: I den første overgangen noe mer nølende og stille, og i den andre overgangen noe mer smektende og inderlig. Et siste følelsessukk gir Furtwängler musikken i taktene 223–230. De siste taktene av hele satsen settes dermed inn i et lys. Selv om avslutningen lader seg opp pompøst i fortissimo, er det en henklingende avslutning.

---

397 Dahlhaus 1974, s. 54: «[...] die musikalische Form in einem emphatischen Sinne als Prozess, als drängende, unaufhaltsame Bewegung».

Denne egentlige avslutningen skjedde før i taktene 223–230. Furtwängler setter inn et ekstremt ritardando, som gjør at det hele puster dypt.

Furtwängler prøver heller å interpretere musikken ut fra et helhetsperspektiv. Det er dette helhetsperspektivet som gjør seg gjeldende i den estetiske erfaringen av opptakene. Dette vil jeg i neste kapittel fordype nærmere ved å trekke inn Furtwänglers interpretasjon av første sats av Beethovens niende symfoni.

## 5.4 Ekspressivitet og uutgrunnelighet i Furtwänglers interpretasjon av Beethovens niende symfoni

I dette kapitlet vil jeg presentere min fortolkning av Furtwänglers interpretasjon av første sats av Beethovens niende symfoni. Den estetiske erfaringen av denne interpretasjonen kan beskrives som et forhold mellom ekspressivitet og uutgrunnelighet. Selv om man forstår musikkens ekspressivitet, forblir musikken i Furtwänglers interpretasjon uutgrunnelig. Furtwängler ønsker ikke å bevise med sin interpretasjon at han behersker Beethovens niende symfoni. Han lar heller uutgrunnelighet få et fritt spillerom. Det fører til en åpenhet i musikkens uttrykk. Jeg begynner dette avsnittet med Furtwänglers skriftlige interpretasjon av Beethovens niende, for så å belyse hans interpretasjon for seg og i lys av andre innspillinger.

### 5.4.1 Furtwängler om Beethovens niende symfoni

I samtaleboken *Gespräche über Musik* finnes det et kapittel om Beethovens niende symfoni.<sup>398</sup> Furtwängler trekker han inn idébegrepet for å åpne opp for virkeligheten i Beethovens niende symfoni. Hans tese er at ideen hos Beethoven er en slags fortetningsprosess (Verdichtungsprozess) av virkeligheten. Hos Beethoven er likevel ikke ideene det vesentlige, men hvordan de er virkeliggjort. Ideen er virkelighetens formgiver. Det ligger en idé i alt som er. Derfor er erkjennelse av en ting en erkjennelse av ideen som ligger bak den. I Beethovens tilfelle betyr dette at vi må søke ideen i den musikalske

---

<sup>398</sup> Furtwängler 1983, s. 44–53.

formgivningen.<sup>399</sup> «[...] Beethoven hadde [...] behovet om å oppløse alt i rene musikalske former.»<sup>400</sup> I formgivningsprosessen ligger altså ideen. Denne ideen er ikke å forstå som et lyrisk program. Det er den genuine musiker i Beethoven som gjør at han ikke kan betegnes som lyriker, slik som for eksempel man, ifølge Furtwängler, kan se på Schubert som en lyrisk komponist.

Musikeren i ham følte seg ikke inspirert av en tekst, men hemmet. Helt seg selv blir Beethoven der hvor han fritt kan følge musikken og dens immanente nødvendighet.<sup>401</sup>

Med en slik oppfatning om Beethoven står Furtwängler i et dilemma når det gjelder Beethovens niende symfoni. For der tar jo Beethoven nettopp i bruk sang og tekst. Furtwängler løser dette problemet slik: Han gir Wagner rett i at Beethoven la teksten på melodien. Han komponerte altså ikke melodien til teksten. Ifølge Furtwängler var det musikeren som talte her. En indikasjon er at teksten ikke nødvendigvis er lagt så elegant til musikken. Diktet er en interpretasjon av temaet. Furtwängler snakker om stemmen som instrumentasjon av melodien. Det dreier seg om en «stigning gjennom gjentagelse»<sup>402</sup>. Furtwängler sier at det er helt naturlig hvordan stemmen her blir satt inn som et instrument. Han kan til og med gå så langt som å si at Beethovens niende symfoni er det beste eksempel på absolutt musikk. Det er musikeren som virker her. «Ikke i ideen i seg selv ligger Beethovens kraft, men i evnen til å forvandle denne ideen til *musikk*.»<sup>403</sup>

På spørsmål om hvorfor man så raskt ser utenom-musikalsk innhold i Beethovens musikk, svarer Furtwängler følgende: Det er bestemtheten i musikken som gir grunnlag for misforståelsen. Fordi Beethoven vil bringe alt på en knapp og enkel formel, har verkene en sjelden bestemt-  
het i seg. Skissebøkene tegner et tydelig bilde av at veien i Beethovens

---

399 Dette minner sterkt om Adornos forsøk på å beskrive formgivningen i Beethovens sene verker. Her skiller han seg fra Furtwängler i det han finner en sosial konflikt som grunnlag. Slik fortolker aldri Furtwängler Beethoven. Han blir ved beskrivelsen av forarbeidet.

400 Furtwängler 1983, s. 45: «[...] Beethoven hat [...] das Bedürfnis, alles in rein *musikalische* Formen aufzulösen.»

401 Ibid., s. 45: «Der Musiker in ihm fühlt sich durch einen Text nicht beflügelt, sondern gehemmt: [...] Ganz er selbst wird daher Beethoven immer erst, wo er frei und ausschliesslich der Musik und ihren immanenten Notwendigkeiten folgen kann.»

402 Ibid., s. 48: «[...] Steigerung durch Wiederholung [...]»

403 Ibid., s. 50: «Nicht in der «Idee» an sich, sondern in der Fähigkeit, diese Ideen bis zu solchem Grade in *Musik* zu verwandeln, liegt Beethovens Kraft.»



skapelsesprosess gikk fra det kaotiske til «gestalt». Dette betegner Furtwängler som en motsetning til sin egen tids samtidsmusikk, der man heller bekjenner seg til det kompliserte som ideal. Tydeligheten i Beethovens musikk er annerledes enn ordets klarhet. Man kan betegne Beethovens musikk med mer eller mindre passende beskrivelser, slik som Wagner betegnet den 7. symfoni som «dansens apoteose», men Furtwängler tilføyer at slikt sier lite om musikken selv.

Mot slutten av samtalen i *Gespräche über Musik* går Furtwängler nærmere inn på sin tese om identiteten mellom sjelens og musikkens logikk. Han snakker om musikkens logikk og logikken til sjelens forløp.<sup>404</sup> Utsagnene han her kommer med gjelder først og fremst gjennomføringsdelene i Beethovens verker.

Tilblivelsens lover, overgangen fra en stemning til en annen, følelsen av rekkefølgen i de forskjellige satsene i et verk – alt dette fremstiller en art sjelslogikk. Den utgjør egentlig Beethovens verdensvirkning. For denne logikken er egentlig og dypest sett menneskelig. Den ligger på samme måte til grunn for kunstneriske overveielser og menneskelige følelser og blir til alle tider forstått. [...] På hvilken måte, hvorvidt og hvorfor er her sjelslogikk og musikalsk logikk ett, det hadde for eksempel vært en første begynnelse på svaret av det ikke det helt irrelevante spørsmål om hvorfor en symfoni av Beethoven er bedre enn så mange dårlige moderne verker. Rent musikalsk-formelle drøftelser eller en ren beskrivelse av sjelelige prosesser hjelper ingen vei. Med rent musikalsk-innholdsmessig drøftelse holder ikke: heller ikke en beskrivelse av sjelelige prosesser. Det dreier seg heller om hvordan sjelen blir uttrykt gjennom det musikalske og det musikalske gjennom det sjelelige: at begge er en, og å prøve og skille dem er rett og slett en avgjørende misforståelse.<sup>405</sup>

---

404 Ibid., s. 51. I Furtwängler 1996, s. 319 bruker Furtwängler også begrepet *følelsenes logikk* i tillegg til musikkens og sjelens logikk. For ham er de like nødvendig som tankens logikk. Han retter seg her mot en oppfatning hvor følelser blir sett på som smakssak.

405 Ibid., s. 51: «Die Gesetze des Werdens, des Übergehens einer Stimmung in die andere, das Gefühl dafür, wie die verschiedenen Sätze eines Werkes aufeinanderfolgen müssen – das alles stellt eine Art seelischer Logik dar, die recht eigentlich die Weltwirkung der Beethovenschen Musik ausmacht. Denn diese Logik ist im eigentlichen und tiefen Sinne menschlich. Sie liegt künstlerischen Erwägungen wie menschlichen Gefühlen gleicherweise zu Grunde und wird immer und zu allen Zeiten verstanden. Wieso, wieweit und warum hier nun seelische und musikalische Logik eines sind, das zu untersuchen wäre ein lohnendes Unterfangen, wäre z. B. der erste Anfang für die Beantwortung der durchaus nicht müßigen Frage, warum eine Sinfonie von Beethoven besser ist als so viele schlechte moderne Werke. Mit rein musikalischen Erörterungen oder andererseits mit bloßer Beschreibung seelischer Vorgänge ist da nichts getan. Denn es handelt sich gerade darum, das Seelische durch das Musikalische und dies wieder durch das Seelische ausgedrückt zu

At Furtwängler knytter den såkalte «sjelslogikken» til den musikalske logikken, har etter min mening med betydningen av den estetiske erfaringen å gjøre. En interpret må erfare musikken som identisk med en selv. For at en interpretasjon skal lykkes må interpreten forstå det musikalske uttrykket som en beskrivelse av seg selv. Jeg tror det er nettopp det som skjer når Furtwängler dirigerer Beethoven. Han finner seg selv i Beethovens musikk. Sitatet kan derfor betraktes som en allmenn beskrivelse av hans egen, unike erfaring med og i Beethovens musikk.

### 5.4.2 Furtwängler fremfører Beethovens niende symfoni

Med Furtwänglers tanke om identiteten mellom musikk og sjel i Beethovens musikk som bakgrunn vil jeg nå komme inn på musikkens dramatik i Furtwänglers fremføring. Det finnes mange opptak av Beethovens 9. symfoni med Furtwängler. Jeg har valgt ut *opptaket fra mars 1942* fordi jeg synes Furtwängler her lykkes best i å formidle musikkens (dramatiske) logosentriskitet.<sup>406</sup> Jeg deler oppfatningen om at det berømte opptaket fra Bayreuth (1951) er noe tørt i forhold til 1942-opptaket.<sup>407</sup> Det finnes også et opptak fra april 1942 hvor Furtwängler fremførte Beethovens niende på Hitlers bursdag (Hitler var dog ikke tilstede).<sup>408</sup>

I tråd med avhandlingens tre skrivestiler går jeg nå i det følgende over fra et historisk-fortellende til et mer metaforisk språk.

I begynnelsen av symfonien vet man som lytter ikke hva som vil skje. Ved å la sekstol-rytmen være noe uklar oppstår det en uvisshet om hva tempoet egentlig er. Sekstolene utgjør musikkens irrasjonelle bakgrunn, et tema som Furtwängler for øvrig var opptatt av.<sup>409</sup> Denne uvissheten forsvinner langsomt når kvintene begynner. Det musikalske forløpet utvikler seg seigt. Man

---

begreifen: daß beide eines, nicht zu trennen sind, und schon das Unterfangen, sie trennen zu wollen, ein entscheidendes Mißverstehen bedeutet.» Sitatet er meget vanskelig å oversette, især fordi Furtwängler bruker mange ufullstendige setninger som vanskelig lar seg gjengi på norsk.

406 Furtwängler (CD) 2012, opptak med Berliner Philharmoniker fra 1942.

407 Blant annet er Pirie 1980, s. 48–50 inne på dette. Opptaket finnes i Furtwängler (CD) 2000, opptak med Bayreuth Festivalorchester fra 1951.

408 Gülke 2006 ser på denne interpretasjonen som en slags subversiv kritikk av nazi-regimet. Det til dels desperate uttrykket i musikken kan tale for en slik tolkning.

409 Furtwängler 1996, s. 283.

får følelsen av at Furtwängler nærmest holder utviklingen igjen.<sup>410</sup> Men den går videre. Dermed får enhver ny hendelse, det være seg den minste ting, en ekstrem virkning. Det nye får en gjennomslagskraft som skjebne. Det går videre selv om den følelsen vekkes at det må stanse. Hver eneste lille detalj får dermed den største betydning. Helt fra første takt til det første klimakset (takt 17) er man vitne til en ekstrem lang spenningsbue over bare noen få tanker med enkelt materialet: kvinter i forskjellige former. Før klimakset inntreffer i opptakten til takt 17 holder Furtwängler orkesteret igjen. Det er som han trekker pusten dypt og så i en pust blåser ut hele klimakset. Det at Furtwängler holder igjen enhver kvint-bevegelse og nærmest prøver å bremse utviklingen kan ha mange betydninger.

Den viktigste betydningen er av ontologisk natur: Musikken utvikler seg som naturen. Mennesket vet ikke hvordan den kosmiske utviklingen vil bli. Vi er nærmest ved verdens begynnelse.<sup>411</sup> Mennesket får en del i en skapelsesprosess. Uvissheten om hvordan det vil gå greier Furtwängler å få frem ved nettopp å holde igjen utviklingen. Det oppstår en spenning hos lytteren som gjør en usikker helt til klimakset inntreffer. En videre betydning er av klanglig natur: Kvintene begynner nærmest som en Bruckner-symfoni. Det er satt en begynnelse, som er nesten noe kaotisk. Klangen kaller ikke frem en målbar puls. Igjen er vi ved skapelsesmysteriet: Slik Gud skapte verden ut fra et kaos, slik fremstår den underliggende klangen som kaos hvor skaperkraften langsomt setter inn med de nedadgående kvintbevegelse fra og med opptakten til takt 3 i første fiolin. Men også her er det kaos, men med en langsom formgivende kraft. Med denne spenningen mellom kaos og form er vi ved tilblivelsesprosessen hos komponisten. Vi blir satt tilbake til verkets opprinnelse. Slik verket oppstår som skapende, formgivende kraft, slik forsøker Furtwängler å interpretere verket. Her blir vi minnet om Furtwänglers

---

410 I det berømte opptaket fra Bayreuth (Furtwängler (CD) 2000) er ikke det nølende så utpreget. Generelt er Furtwängler her mykere i klangen. Tempoforskjeller er heller ikke så utpreget. Man får rett og slett litt følelsen av at Furtwängler ikke var helt på topp ved denne oppføringen.

411 Robert Schumann (sitert i Geck 1993 s. 82) skrev om begynnelsen av den niende symfoni: «[...] Symfonien presenterer [i første sats] menneskets opprinnelseshistorie – først kaos – og så guddommens rop: «det bli lys» – nå gikk solen opp over det første mennesket som var henrykt over en slik herlighet.» På tysk: «[...] die Symphonie stelle [im ersten Satz] die Entstehungsgeschichte des Menschen dar – erst Chaos – dann der Ruf der Gottheit: «es werde Licht» – nun ginge die Sonne auf über den ersten Menschen, der entzückt wäre über solche Herrlichkeit.» Disse ordene av Schumann får en estetisk betydning når man lytter til Furtwänglers interpretasjon.

eget begrep om musikalsk interpretasjon (se kapittel 3.1 «Furtwänglers interpretasjonsbegrep»). Det er meget viktig å se at Furtwängler arbeider meget bevisst med tiden for å skape denne lytteropplevelsen. Tidssdimensjonen er med som medskapende element hele tiden. I hver lille kvintbevegelse ligger det et moment av at han nærmest holder igjen. Dette er en tidsopplevelse som ikke kan måles. Men hvordan kan vi erkjenne dette når vi egentlig ikke har fått noe tempo fordi sekstendedelstriolene i celli og annen fiolin bevisst er så utydelig? Vi erkjenner det i prosessen. Jo mer vi får vite i utviklingen desto mer dannes det en følelse av det er noe som holder igjen. Dette skaper dramatikken. Det viser hvor dynamisk forholdet mellom form og materie er. Det kan ikke betones nok at Furtwängler ser på et verk som en organisk ordning som har oppstått fra kaoset.

Jeg kommer til det første klimakset fra og med opptakt til takt 17. Seigheten består fortsatt. Men med rytmen har vi fått en puls i lytteopplevelsen. Vi er i gang, men er fortsatt rådløse i forhold til hvordan det hele vil ende. Det dramatiske forløpet er fortsatt uvisst. Forsterket blir det i takt 24 hvor akkorden setter inn med en enorm kraft. Dog er pulsen i gang og man blir revet med av den. Vi er ikke lenger i kaossituasjonen som i taktene før klimakset. Med meget dominante pauker i taktene frem til reprisen av innledningen (takt 36) blir denne drivkraften i det rytmiske forsterket. Vi går ikke mot et kulminasjonspunkt eller en entydig avslutning, men blir ved en lynbevegelse hensatt til den opprinnelige situasjonen. Det hele gjentar seg frem til klimaks nr. to fra og med opptakten til takt 51. Men dette klimakset utvikler seg videre og på en annen måte enn det første. Furtwängler lar pulsen tre tydelig frem og øker tempoet minimalt. Man får sekstendedeler i kroppen fra og med takt 55 og fra og med bokstav B (takt 63) synker den opplevde grunnpulsen ned til åttendedeler, mens sekstendelene forblir tydelige i andre fiolin. Her ser man for øvrig hvordan Beethoven skaper en rytmisk drivkraft med svært enkle elementer. Furtwängler lager en harmonisk overgang til sidetemaet som kommer i takt 74. Det er av en helt annen natur enn hovedtemaets dramatik.

I sidetemaet (takt 74 til gjennomføringsdel i takt 164) spilles det melodiske legato og nærmest uten puls. Dog holdes pulsen fast i strykernes akkompagnement. Temaet synker ned i en nærmest mystisk atmosfære fra og med takt 110. Overgangen i taktene 108 og 109 er dypt ettertenksomt spilt. De setter det forutgående i en slags refleksjon. Jeg tror vi her befinner oss ved noe av dybden i Beethovens musikk. Musikken reflekterer over seg selv. Hadde

Beethoven gått videre uten disse taktene, hadde ikke musikken hatt denne refleksiviteten i seg. Den er nødvendig. På en annen måte tror jeg man ikke kan man uttrykke det. Ut fra det mystiske utvikles det noe mer. Gjennom paukene fra takt 120 trampes motivet videre, mens første og annen fiolin inngår en slags dialog. Det munner ut i takt 132 i en rivende aktivitet som varer helt til vi er hensatt ved begynnelsen igjen fra takt 158.

I det følgende vil jeg beskrive det videre forløp i satsen ved å konsentrere meg om tre markante fenomener i Furtwänglers fortolkning, før jeg sammenligner hans interpretasjon med andre opptak. Jeg konsentrer meg om følgende refleksjonsbegreper: Pust, fortelling og autentisitet.

(1) *Pust.* Gjennom hele satsen får man en spesiell fornemmelse av at Furtwängler puster med musikken. Å puste med musikken er et tegn på liv. Pusten kan være lang, kort, intens, dyp, langsom og hurtig. Den gjenspeiler hvordan livet er akkurat der og da. Slik er det også i musikken. Derfor må interpretasjonen lære å puste med musikken. Pustingen blir en interpretativ manifestasjon av musikkens organiske utvikling. Samtidig kan man si at han ikke vil gå glipp av alt det som ligger ved veien. Han kan stoppe, han kan gå fort forbi. Med dette oppnår han en skildring av musikkens mangesidige dramatik. Et lite eksempel: I fugettoen (takt 218ff) marsjerer Furtwängler. Men det er mennesker som marsjerer. Det er soldater som tror på det de skal utrette, men de har ikke mistet sitt menneskelige ansikt. De klagende sukkene (takt 259–266) i obo og i første fiolin formidler savnet etter lykken som ligger i deres hjerter. Det munner ut i en uviss fremførelse av sidetemaet. Det henspiller til en fortid, men hjertet har bevart noe fra denne fortiden. Man vet at man skal til kamp. Og de marsjerer rett inn i den. Det er en forferdelig kamp, men rett etter er vi hensatt i sidetemaets idyll, selv om den bærer preg av å være fortid. Nettopp det at sidetemaet ikke blir spilt som en enkeltstående del, men blir fortolket i lys av det som var, gjør at musikken reflekterer seg selv. Musikken er dialogisk. Musikkens flyt i tiden blir til en samtale. Furtwängler lar lytteren bli delaktig i musikkens relasjoner.

(2) *Fortelling.* Det fortelles en historie, en tragedie rulles opp. Som lytter er man involvert. Det er nærmest som man føler seg medskyldig i tragedien. Dette er ingen form for aristotelisk renselse. Det gir heller uttrykk for at man som lytter er involvert. Som lytter er man ikke tilhører, men midt i det dramatiske forløp. Furtwängler gir seg tid i utviklingen av dramatiske forløp. Det står i absolutt motsetning til mange av dagens interpretasjoner.

Et nyere eksempel: Chailly setter an et rasende tempo.<sup>412</sup> Musikken kjører forbi ens bevissthet. Det er som å se på en rask stumfilm med en stresset kameraføring. Man er som tilhører egentlig bare tilskuer. Chailly har et så raskt tempo at det dramatiske forløpet ikke kommer frem. Det formidler en rastløshet som på sin side kan være et legitimt uttrykk, men man kan stille spørsmål om ikke noe går tapt. I det Furtwängler dveler ved tonene kommer det dramatiske potensialet frem på en helt annen måte.

(3) *Autentisitet.* Furtwängler former codaen i første sats i dimensjoner man møter hos Anton Bruckner. Codaen hører konstitutivt med til satsens helhet. Codaen setter hele satsen i et refleksivt lys. Den sammenfatter alt som er skjedd og bringer det til en avslutning. De færreste fortolkninger gir codaen en så stor betydning som Furtwängler. Jeg velger å forstå det som et eksempel på hvordan Furtwängler lar musikken reflektere seg selv; med andre ord hvordan musikkens relasjoner trer frem for lytteren. Musikken taler selv, det er inntrykket man blir sittende igjen med etter at første sats har nådd sin ende. Det er ikke et ukjent fenomen at man føler at noen interpreter greier å formidle at musikken taler selv. Denne følelsen kan man definere som autentisitet. Jeg velger å kalle en slik interpretasjon en interpretasjon som egentlig ikke vil interpretere. Den vil heller, som jeg har vært inne på tidligere, stifte en umiddelbarhet med musikken selv. Med Wittgenstein kan man si at musikken utsier seg selv.<sup>413</sup>

### 5.4.3 Furtwängler i kontekst av andre opptak

En sammenlikning med andre innspillinger kan lønne seg for å forstå det spesifikke hos Furtwängler bedre. Metodisk sett er det nødvendig å si noe om hvordan jeg ønsker at sammenligningene skal forstås.

- (i) Jeg trekker frem enkelte, karakteristiske trekk i de forskjellige sammenligningene. Det hele er ment som antydninger. En mer omfattende sammenligning hadde vært en komparativ studie i seg selv som hadde gått utover mine forskningsspørsmål og min metode.

---

412 Chailly 2011 (CD). Opptak fra 2010 med Leipzig Gewandhaus.

413 Wittgenstein 1953, nr. 523: «I should like to say "What the picture tells me is itself." That is, its telling me something consists in its own structure, in its own lines and colours. (What would it mean to say "What this musical theme tells me is itself"?).»

- (ii) Hver av sammenligningene bringer kun *bestemte perspektiver* til uttrykk.
- (iii) Jeg behandler referanseinnspillingene ikke på deres egne premisser. Slikt sett bevarer jeg ikke deres egenverdi. Hver av dem krever i bunn og grunn en egen avhandling på deres egne premisser. Med andre ord trekker jeg dem kun frem i relasjon til Furtwängler. Sammenlikningen har ingen ting med spørsmålet om hvem som har den beste Beethoven å gjøre. En konkurranse om hvem som er best impliserer et musikk-syn som vanskelig kan forenes med det som ligger til grunn i denne avhandlingens hermeneutikk.
- (iv) Jeg kommer ikke inn på orkesterklangen som sådan, men konsentrerer meg i hovedsak om hvordan jeg anser at musikkens Logos kommer til uttrykk i de forskjellige innspillingene. Med andre ord sammenligner jeg ikke orkesterklangen til de respektive orkestrene.

#### a) Sammenligning med Otto Klemperer<sup>414</sup>

Det er mange likheter mellom Furtwängler og Klemperer i hvordan de lar musikken skride frem i åpningen av Beethovens niende symfoni. Begge holder den musikalske prosessen igjen i åpningen. Dermed trer musikken hos begge frem som mysterium.

Begge gir rom for det jeg kaller refleksjonsnivåene i musikken, men Klemperer arbeider ikke så mye med tempoforskjeller som Furtwängler. Fugettoen for eksempel mister noe av den fasthet den har hos Furtwängler, mens den hos Klemperer kan forstås som en enda mer integrert del av helheten. Sistnevnte markerer den ikke slik som Furtwängler. Sårhet og dramatik har vi hos begge, men hos Klemperer møter vi en noe mykere Beethoven. Han lar bølgene i musikken komme frem, man får følelsen av at musikken flyter bortover uten at enkelthetene mister sin form som bølger. Klemperers interpretasjon kan anses for å være organisk fra første til siste tone. Etter min mening er bølge-metaforen ikke anvendelig på Furtwängler på samme måte som hos Klemperer.

Klemperer gir en interpretasjon som fremtrer som like autentisk som Furtwänglers. På det ekspressive nivået fremstår de som om de skulle være i familie med hverandre. Familielikheten (Wittgenstein) mellom dem viser at man kan stille spørsmål ved Stenzls typologi av forskjellige

---

414 Klemperer (CD) 1998, opptak fra 1958 med Philharmonia Orchestra.

interpretasjonstyper i interpretasjonshistorien (Stenzl ser på Furtwängler og Klempnerer som representanter for to vidt forskjellige interpretasjonstyper), slik jeg var inne på i kapittel 2.6 «Furtwängler i en oppføringspraktisk dirigent-tradisjon».

## **b) Sammenligning med Herbert von Karajan<sup>415</sup>**

For å belyse forholdet mellom enhet og kompleksitet i det musikalske forløpet kan det være lønnsomt å sammenligne Furtwängler med Karajan. Det er samme orkester (Berliner Philharmoniker) som spiller, og tidsmessig befinner vi oss bare litt over tyve år etter Furtwänglers opptak. Det er skjedd mye med orkesteret i denne tiden, men mye er også vedvarende: Den mektige klangen, de intensive strykerne og de sarte treblåserne er noe som orkesteret har beholdt fra Furtwängler og dratt med seg inn i Karajan-tiden. Karajan optimerte denne fylde nesten enda mer i det han gjorde den mer teknisk fullkommen. Hans innspillinger av Beethoven-symfoniene hører med i en kanon av Beethoven-interpretasjoner fra det forrige århundre.

Karajan arbeider med klare sekstoler i begynnelsen av symfonien. Man får tildels følelsen av at han lar disse sekstolene tikke og gå mentalt gjennom hele satsen. Med andre ord er Karajan fast i tempo. Det gjør interpretasjonen noe mer skjematisk i uttrykket. Kvintgangene forstår Karajan som en frase. Det gjør interpretasjonen noe mer forutsigbar. Dermed har ikke åpningen den mysteriøse virkningen som den har hos Furtwängler.

Sett ut fra et rytmisk perspektiv er hele interpretasjonen meget presis. Fordelen med en slik interpretasjon er det rytmiske drivet. Karajan formidler gjennom dette en fasthet som er sjelden. Men det går på bekostning av de dramatiske nyansene som vi finner utarbeidet hos Furtwängler. Hovedtema og sidetema står hos Karajan som like entiteter ved siden av hverandre ved at tempoet holdes eksakt igjennom begge.

Karajan puster nærmest i marsj-takt. Dermed går han glipp av detaljer. Han stopper ikke for å se seg rundt. Han har et mål, og det følger han. Koste hva det koste vil. Det ligger absolutt noe interessant i denne interpretasjonen. Den er et bilde på Beethovens styrke, seier og mestring. Karajan formidler derfor en enhet i uttrykket. Det er en form for Beethoven-interpretasjon som formidler en sjelden spenst. Den lar fastheten i verket kommet klart

---

415 Karajan (CD) 1963, opptak fra 1962 med Berliner Philharmoniker.



og tydelig frem. Dette er et allment kjennetegn ved Karajans Beethoven-interpretasjon. Dog kan man med rette stille spørsmål ved om enheten i uttrykket hos Karajan går på bekostning av kompleksiteten i det dramatiske forløp. Eller for å bli ved bildet: Karajan går glipp av mye som ligger langs veien med sitt bestemte uttrykk som kun har målet for øye.

### **c) Sammenligning med Toscanini<sup>416</sup>**

Toscanini er rask. Han kjører gjennom satsen. Man får følelsen av å være tilskuer til noe, og at man ikke deltar selv. Toscaninis interpretasjon er monologisk i uttrykket. Der hvor Walter taler til noen (se nedenfor), fører Toscanini en monolog. Han vet hva han sier. For å si det litt hardt og direkte: Man får følelsen av at han ikke er så opptatt av å formidle musikken til en lytter. Men det i seg selv formidler noe som er ytterst interessant. Og her ligger etter min oppfatning Toscaninis storhet. Toscaninis interpretasjon forblir ved det faktiske. Den lar seg ikke berøre av noen som helst følelse. Den inviterer ikke til deltakelse ved å fremheve den dramatiske kompleksiteten. Det gir det musikalske uttrykket en suveren fasthet. Man kan dog stille spørsmål ved om fastheten blir for statisk i uttrykket. Hvis man ser den i lys av Furtwängler, minner Toscanini lytteren om at det hensynsløse i musikkens forløp: Den kjører videre uavhengig av hva vi møtte føle og tenke om det. Den er kompromissløs. Musikk utvikler seg i tid. Man kan ikke la tiden stå stille. Hos Furtwängler får man derimot følelsen av at han har lyst til å forbli der han er enkelte ganger. Lytteren kan puste ut hos Furtwängler. Det er helt annerledes hos Toscanini. Musikken har sin egen gang uavhengig av lytteren. Etter min mening er dette en meget interessant måte å interpretere Beethoven på. En slik interpretasjon som Toscanini gir, bringer frem aspekter ved musikken som ikke kommer frem hos andre. Man sitter igjen med inntrykket av at interpretasjonen er et uttrykk for en realistisk interpretasjon som eksplisitt ikke søker hen til poesien i tonespråket.

Toscanini har hatt en enorm innflytelse. Mange av dagens interpretasjoner står i hans tradisjon. Fordi tempoet er så raskt, gir ikke interpretasjonen mulighet til at lytteren får ta del i musikken slik som for eksempel hos Furtwängler, Klemperer og Walter. Hvis man fortolke dette antropologisk, kan man si at Toscanini henvender seg til mennesker som har et klart verdensbilde som grunnlag for liv og tenkning. Det som overgår det

---

416 Toscanini (1952), opptak fra 1952 med NBC Symphony Orchestra.

forståelige blir avfeid. Slik blir Toscaninis interpretasjon ensrettet og kan ses på som et spill på en vitenskapelig sivilisasjon. Igjen vil jeg fremheve at en slik interpretasjon har en berettigelse og ikke bør betraktes som gal. Jeg skriver her kun om Toscanini i forhold til Furtwängler. At de begge former Beethoven på bakgrunn av forskjellige verdensbilder, er hevet over enhver tvil. Diskusjonen om disse verdensbildenes berettigelse er en annen diskusjon.

#### **d) Sammenligning med Wilhelm Mengelberg<sup>417</sup>**

Den direkte dramatikken i det musikalske uttrykket hos Mengelberg har mye til felles med Furtwängler. Klimakset i takt 17 blir ikke strukket like mye som hos Furtwängler, men den dramatiske betydningen er den samme. Mengelberg er fastere og raskere i tempo. Derfor fremstår kvint-bevegelsen som en enhet på lik linje som hos Weingartner. I fraseringen vektlegger Mengelberg og Furtwängler mye av det samme. Mengelberg introduserer sidetemaet i et mye langsommere tempo enn hovedtemaet. Tempofleksibiliteten er her større enn hos Furtwängler. Hos Mengelberg kan man si at lytteren får ta del i musikkens dramatiske meningssammenheng på en annen måte, men dog med samme intensitet som hos Furtwängler.

#### **e) Sammenligning med Felix Weingartner<sup>418</sup>**

Interpretasjonen er ikke så dramatisk i uttrykket som Furtwängler og Mengelberg. Men den har noe av den samme mystikken i seg. Weingartner etablerer et klangteppe på begynnelsen, men lar kvint-sprangene fremtre som en enhet. Pulsen er jevn fra begynnelsen. Han bygger ikke en spenningsbue til takt 17 som Furtwängler. Det gjør at interpretasjonen ikke er så seig. Forholdet mellom hovedtemaet og sidetemaet er ikke så motsetningsfylt som hos Furtwängler. Weingartner bevarer noe av det mysteriøse og uutgrunnelige gjennom hele satsen. Interpretasjonen gir inntrykk av at det ligger en hemmelighet på bunn som ikke fremtrer. Forholdet mellom de forskjellige delene er subtil. Weingartner holder noe tilbake. Det gjør interpretasjonen annerledes dramatisk enn Furtwänglers kanskje noe mer direkte dramatik.

---

417 Mengelberg (CD) 2000, opptak fra 1938 med Concertgebouw orkesteret i Amsterdam.

418 Weingartner (CD) 2003, opptak fra 1935 med Wiener Philharmoniker.

## f) Sammenligning med Bruno Walter<sup>419</sup>

Walter har noe av den samme fastheten og bestemtheten i det musikalske uttrykk som vi møter hos Karajan. Men fastheten går ikke på bekostningen av de dramatiske elementene. Walter er rask, men lar musikken puste ut på mange av de samme stedene som Furtwängler. Walters interpretasjon er ikke mysteriøs. Den er så direkte og klar i det den vil at for eksempel den hemmelighet som hele tiden ledsager Weingartners fortolkning ikke er tilstede. Walter er klar å følge i musikkens utvikling. Det taler en direkte realisme i hans interpretasjon som skiller seg fra Furtwänglers hengivelse til fylde og utgrunneligheten. Walter lar musikken holde en tale. Uttrykket er ikke dialogisk som hos Furtwängler. Walter deklamerer og lar musikken ha nærmest et talende subjekt. Hos Furtwängler, Klemperer og Mengelberg er det flere som taler til tross for at dette ikke går på bekostning av enheten i uttrykket.

Som tidligere nevnt gir den ingen mening å begynne en diskusjon om hvem av disse som interpreterer Beethoven best. Alle bringer de frem aspekter som er unike og likeverdige. I det følgende foreslår jeg hvordan man interpretasjonshistorisk kan forstå forskjellige opptak i sammenheng.

### 5.4.4 Musikkens Logos og mangfoldet av interpretasjoner. Om Furtwängler i en interpretatorisk sammenheng

Det jeg til nå har utviklet i det konkrete vil jeg nå la være gjenstand for en allmenn musikkfilosofisk refleksjon om hvordan man kan forstå sammenhengen mellom forskjellige opptak. I dette underkapittelet vil jeg altså *antydde* hvordan man allment kan tenke musikkens Logos. Her bruker jeg mitt hermeneutiske forsøk over Furtwängler til å spørre videre om musikkens Logos i musikalsk interpretasjonssammenheng.

Et slikt perspektiv er nødvendig fordi jeg mener det er galt hvis avhandlingen skulle gi grunn for påstanden om at Furtwängler gir den eneste riktige interpretasjonen av Beethoven og Brahms. Selv om jeg mener at musikkens Logos kanskje kommer til uttrykk på et dypere plan hos Furtwängler enn hos mange andre dirigenter, kan ikke musikkens Logos reduseres til Furtwängler som om den var ikke til stede hos andre. En

---

419 Walter (CD) 2011, opptak fra 1947 med New York Philharmonic Orchestra.

dialektisk tenkning om musikalsk interpretasjon kan på den ene siden bevare det helt spesielle ved Furtwängler, samtidig som en slik tenkning på den andre siden kan se denne spesielle interpretasjonen i en sammenheng. Sammenhengen mellom forskjellige interpretasjoner er et uttrykk for nødvendigheten av mangfoldet fordi musikkens Logos gjengis på forskjellige vis og aldri blir uttømmende gjengitt i en interpretasjon. Det at musikkens Logos er tilstede i mange interpretasjoner, gjør at vi kan snakke om en interpretasjonshistorie som beror på et bestemt verks resepsjonshistorie.<sup>420</sup> Enhver god interpretasjon har til en viss grad en sannhet i seg. Styrken i en interpretasjon ligger i hvordan den greier å integrere tidligere interpretasjoner uten å fremstille en sammenblanding. Den må vokse ut fra en kunstnerisk impuls som er skapende. Men idet den gjør det, knytter den an til tidligere interpretasjoner. Selv om man går ut fra et ideal om den eneste sanne interpretasjon, betyr det overhodet ikke at man kan si at en bestemt interpretasjon oppfyller dette idealet. For å belyse dette nærmere, vil jeg ta i bruk en tankegang av Schelling som tar opp hvordan det er mulig å tenke sammenhengen i menneskelig kunnskap.<sup>421</sup>

Schelling søker etter sammenhengen i de forskjellige filosofiske systemene og bruker antikkens filosofi(er) som eksempel. Han vil påvise at de på hver sin måte er sanne selv om de er motstridende. For Schelling er dialektikk intet intellektuelt spill, men en beskrivelse av hvordan mennesket forholder seg til virkeligheten i tenkningen. Motsetningene i tilværelsen fører til motstridende syn på hvordan menneskelig kunnskap henger sammen. Når Schelling sier at det ligger en nødvendighet i hvordan systemene skrider frem i sin historiske utvikling, forutsetter han et subjekt som er i alle systemene, men som unndrar seg å forbli i et system. Filosofiske systemer er mer enn kontingente forsøk på å lage et system av usystematisk virkelighet. I de forskjellige filosofiske systemene er det en bevegelse som overskrider systemene som enkelt-system. I dem manifesterer det seg en subjektiv bevegelse. Dette subjektet er identisk for det Schelling kaller filosofiens prinsipp. Filosofi har ikke først og fremst med logiske slutninger å gjøre, men søker etter å erkjenne den subjektive bevegelsen i utviklingen i menneskets tanke-systemer. Denne bevegelsen har to forutsetninger.

---

420 Jeg deler Hindrichs' (2014, s. 259–265) oppfatning om at verket er på vei. Verkbegrepet setter en historie. Denne historien er en integrert del av verket som verk.

421 Se Schelling 1985 (Bind 4), s. 369–405. Det dreier seg om den sentrale teksten *Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft*.

- 1 I utviklingen fra A til B og fra A til ikke-B er det en bevegelse.
- 2 Bevegelsen har et subjekt som er i alt og som ikke forblir i noe.

Schellings bevegelse er mer enn en bevegelse i filosofiske systemer fordi disse systemene samler og sammenfatter virkeligheten i seg. Derfor er bevegelsen et utsagn om hvordan mennesket forstår virkeligheten. Bevegelsen er i alt som er. Bevegelsen er et reall prinsipp. Den er en ur-strid i tilværelsen. Men den forblir ikke i noe. Den går stadig videre.

Man kan overføre Schellings tankegang til musikken ved å snakke om en musikalsk ur-strid. Følgende utsagn er sanne på samme tid. Utfordringen ligger i å tenke dem samtidig.

- (1) Enhver interpretasjon må være sann.
- (2) Ingen interpretasjon kan påberope seg å være sann.

Begge påstander er sanne. Anvendt på musikken betyr det: musikalsk interpretasjon forutsetter en dialektisk sannhet. Selv om påstanden er motstridende har de et felles bevegende element: Det må finnes noe i dem som gjør at de hører sammen. Det er musikkens Logos. For at musikkens Logos skal kunne være tilstede i en interpretasjon må den begrense seg selv. Den må inngå i noe som er begrensning av dens meningspotensial. Her har vi sammenhengen mellom musikkens Logos og den enkelte interpretasjon. Musikkfilosofisk tenkning tilstreber å forbli ved den enkelte interpretasjonen for å arbeide ut hvordan musikkens Logos virkeliggjør seg i det konkrete. Derfor er musikkfilosofi etter min oppfatning forsøket på å tenke seg inn i musikkens hendelse. Furtwänglers musisering tar del i en bevegelse som overskrider seg selv. Hele denne tankegangen kan man i tilslutning til Schelling vise i en oversiktlig argumentasjonsrekke:<sup>422</sup>

---

422 Det dreier seg her om en adaptasjon av Schellings tankegang i *Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft* (Schelling 1984, Bind 4) som kan sammenfattes slik: Schelling kaller det absolutte subjektet A. Når vi skal bestemme A nærmere, er det noe som er i menneskets tankesystemer om kunnskapens sammenheng. Schelling kaller det B. A er i B, men er også ikke i B fordi A ikke blir stående i B, men går til C og så videre. En definisjon av A er umulig fordi å definere noe betyr å innelukke noe i bestemte grenser. Men det er nettopp disse grensene som ikke finnes når vi skal bestemme hva A er. Derfor foreslår Schelling å gjøre det udefinierbare til en definisjon. I motsetning til geometrien hvor det som skal defineres er i definisjonen (for eksempel i trekanten), så er filosofien udefinierbar. Den vil tenke *det som er* og *det som ikke* er samtidig når den tenker det absolutte subjektets bevegelse. Betingelsen for en slik tenkning er at den tenkende forlater alt. Han må oppgi seg selv og det han vet. Den tenkende må komme til nullpunktet der han erkjenner at han ikke vet noe. Erkjennelsen av den totale mangelen på kunnskap er, i tråd med Sokrates'

- (1) A er musikkens Logos.
- (2) B er den enkelte interpretasjon.
- (3) Å tenke A i B er forsøket på å forstå hva som skjer i møtet mellom A og B.
- (4) A i B og B i A er syntesen mellom musikkens Logos og dens klanglige realisering i den enkelte interpretasjon.
- (5) A i B begrunner en musikkfilosofisk tankegang om B. B i A begrunner en interpretasjonshistorie. Men for å kunne si noe om dette, trenger man musikkfilosofiske undersøkelser av A i B i tiden før og etter Furtwängler. En slik oppgave er en gigantisk oppgave av leksikalsk format. B i A viser at A unndrar seg å forbli i en bestemt interpretasjon. Musikkens Logos går alltid videre. Det ligger en bevegelse i den.

Hele denne avhandlingen er, sett i lys av formelen A i B og B i A, et hermeneutisk forsøk på å si noe om hvordan A er i B hos Furtwängler. Hvis man skulle ha sammenfattet alt det som tidligere er sagt, kan man si at hos Furtwängler manifesterer musikkens Logos seg i hvordan han åpner opp for at den kan utfolde seg fritt. Friheten ligger paradoksalt sagt i det Furtwängler følger musikkens indre nødvendighet. *Frihet til nødvendighet* kan i denne sammenheng være et passende begrep for Furtwänglers interpretasjonskunst. Friheten hos Furtwängler består i at han følger en vilje. Viljen ligger i å følge musikkens organiske natur. Derfor er frihet i musikalsk interpretasjon noe som ikke består i å velge mellom forskjellige muligheter. Friheten ligger heller å komme opp på en plan der musikken fremstår som en vilje som musikeren bør følge.

Denne avhandlingen prøver å stanse ved denne viljen ved å trenge inn i Furtwänglers musikalske univers ved å konsentrere seg om helhetsimpulsen i Furtwänglers musisering. Å musisere er for Furtwängler en fri bevegelse

---

velkjente diktum om at han vet at han ikke vet, begynnelsen på kunnskap. Til og med Gud må man den tenkende forlate for å komme frem til bevegelsens subjekt. Schelling avviser en likestilling av Gud med det absolutte subjekt. Den tenkende må forlate alt for å finne alt. Men ligger i det ikke en motsetning i dette? Er ikke denne negative veien en motsetning til at det absolutte subjekt samtidig er og ikke er? Svaret på dette spørsmålet ligger i det absolutte subjektets dobbelnatur. Det har friheten til å begrense seg selv. Det kan gjøre seg forstått. Det uendelige kan gjøre seg endelig. Det absolutte subjekt har friheten til å lukke seg inn i en form og ikke å gjøre det. Det dreier seg om en evig frihet som kan gjøre seg ufri. Hvis ikke den kunne gjøre seg fri, hadde friheten vært et hinder. Her har vi begynnelsen på et positivt begrep om det absolutte subjekt. Det positive er den evige frihetens evne til å gi seg selv grenser. En slik tanke impliserer at det ligger en vilje og en evne i den evige friheten. Filosofien har denne friheten som sitt innhold.

når den følger musikken. Man kan sammenligne dette med hvordan mennesket bruker språket for å uttrykke sine tanker og ikke minst til å finne sine tanker. Når vi tenker, følger vi hvordan språket former tanken mens vi tenker. Det er et åndens arbeid.<sup>423</sup> Språket er, følge Humboldt, ikke et *ergon* (verk), men er alltid *energia* (virksomhet). Noe av det samme ligger i musiseringen. Furtwängler er et eksempel på dette. Musikalsk interpretasjon er ikke et verk, men en virksomhet, og den er som sådan uavsluttet. Selvfølgelig betyr det ikke at det ikke ligger en begrensning i hvordan Furtwängler musiserer. Han taler sitt interpretatoriske språk og med det fastlegger han nødvendigvis sin interpretasjon. Begrensning er nødvendig i enhver musikalsk interpretasjon på samme måte som man i språket gir uttrykk for en bestemt måte å fortolke virkeligheten på.

En dialektisk interpretasjonshistorie kan forhindre at unødvendige motsetninger blir oppstilt for så å bli spilt ut imot hverandre på bakgrunn av personlige preferanser. I en dialektisk interpretasjonshistorie dreier det seg om å forstå kjensgjerningen av at enhver interpretasjon utelukker noe med hvordan den interpreterer. Hva den utelukker kan andre bringe frem. Dermed oppfyller det dialektiske samspillet av forskjellige typer interpretasjon noe av alt det som ligger i musikken. At musikk ikke kan begrenses til en bestemt interpretasjonsform, er en styrke i musikken som fri kunstnerisk aktivitet. Den estetiske vurderingen av de forskjellige interpretasjonene bør tenke dialektisk for å bevare musikkens frihet fra å bli gjenstand for unødvendige begrensninger. En slik tankegang utelukker ikke at det er lov til å skille mellom gode og dårligere interpretasjonen. Men en slik distinksjon tilhører etter min mening den fagkyndiges fortrolighet med musikken.<sup>424</sup>

---

423 Min forståelse av språket som et åndens arbeid har jeg fra Wilhelm von Humboldt. Jeg henviser til følgende velkjente og dypsindige passasje om hva språket er (Humboldt 1986, s. 36f) : Språket «er ikke et verk (*ergon*), men en virksomhet (*energeia*). Dets «sanne definisjon må derfor være genetisk. Den er nemlig åndens evige, repeterende arbeid i å gjøre den artikulerede lyden til et uttrykk for tanken. Umiddelbart og strengt er dette definisjonen av enhver tale, men i en sann og vesentlig mening kan man også anse totaliteten av denne talen for språket.» På tysk: «Sie selbst ist kein Werk (*Ergon*), sondern eine Tätigkeit (*Energeia*). Ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische sein. Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierten Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen. Unmittelbare und streng genommen, ist dies die Definition des jedesmaligen Sprechens; aber im wahren und wesentlichen Sinne kann man auch nur gleichsam die Totalität dieses Sprechens als die Sprache ansehen.»

424 Her knytter jeg an til det jeg skriver om Wittgensteins begrep om den umålbare evidensen i 1.5.3 «Umålbare evidens».

(Alle interpretasjonene jeg tok opp i 5.4.3 «Furtwängler i kontekst av andre opptak» kan – det er nesten unødvendig å si – bli betegnet som gode på et sjeldent høyt nivå.)

## 5.5 Furtwänglers Beethoven som idealrealistisk interpretasjon

Furtwänglers interpretasjonskunst gjenspeiler et bestemt syn på virkeligheten. Etter min mening er nettopp musikken mer enn bare musikk, samtidig som Furtwänglers skriftlige tekster er skrevet med en idealistisk bakgrunn som Furtwängler selv ikke utarbeidet. I dette kapittelet vil jeg begrunne følgende tese: Furtwänglers Beethoven forteller om helheten av alt som er. Den gjengir ingen del av virkeligheten, men er uttrykk for helheten i det menneskelige liv. Det betyr at den omfatter det ideelle og det reale. Derfor kaller jeg den en idealrealistisk interpretasjon. Begrepet idealrealisme har jeg hentet fra Schellings filosofi.<sup>425</sup> Med en slik tese tar jeg ikke stilling til en slik konsepsjon av virkeligheten. Jeg trer heller i en hermeneutisk prosess der målet er å forstå sammenhengen mellom musikk og virkelighetsoppfatning i lys av Furtwänglers interpretasjonskunst.

Jeg gjengir eller drøfter ikke Furtwänglers egne tanker i dette avsnittet, men fortolker hans Beethoven-interpretasjon i henhold til spørsmålet etter virkelighetsoppfatningen som ligger til grunn for den. I det følgende følger jeg vitenskapsteoretisk det Wittgenstein er inne på med verdensbilder og verdensanskuelser, slik jeg fremstilte det i 1.5 «Metode og metaforisk språkstil». Enhver livsytring og ethvert utsagn skjer på bakgrunn av et verdensbilde. Slik er det også i musikken. Musikalsk interpretasjon forutsetter et verdensbilde. Verdensbildet former hvordan virkeligheten kommer til uttrykk i musikken.

### 5.5.1 Idealismen i Furtwänglers Beethoven

Etter min oppfatning er Furtwänglers Beethoven både i tekst og tone en interpretasjon på bakgrunn av en idealistisk virkelighetsoppfatning. Helhetsinntrykket av hvordan Furtwängler interpreterer formidler etter

---

<sup>425</sup> En god innføring i Schellings forståelse av begrepet gir Horst Fuhrmans 2003.



min mening, i likhet med tradisjonelle topoi i den skriftlige Beethoven-resepsjonen, troen på en idealistisk verden.<sup>426</sup> Den er ikke utopisk, men beror på innsikt i den etiske fordring. Den ser menneskelig dramatik fra overvinnelses standpunkt. Overvinnelsen ligger i at det gode seirer i livet. Derfor formidler Beethoven tro og håp, og musikken er gjennomsyret av en kjærlighet til det gode. Man kan konkretisere dette og tolke Beethovens musikk som uttrykk for friheten. Man kan også tolke Beethovens formarbeid, slik Adorno gjør det,<sup>427</sup> som uttrykk for realiteten og som uttrykk for samfunnets virkelighet i hans tid. Begge interpretasjonsmulighetene er en del av resepsjonshistorien. Men for Furtwängler hadde en Beethovenfortolkning som kun forstås ut fra det ideelle eller det reale ikke kunnet fatte det dyptgripende i Beethovens kunst. Det dyptgripende ligger i hvordan begge elementene, det ideelle og det reale, er sammensmeltet til en indre enhet i Beethovens kunst, slik den kommer til uttrykk hos Furtwängler. Hans interpretasjon i tekst og tone forutsetter at man har en virkelighetsoppfatning som omfatter begge elementene. En slik virkelighetsoppfatning er etter min mening nødvendig for å forstå Furtwänglers Beethoven. Derfor krever Beethovens kunst mer av interpreten enn at den bare oppfattes som et vellykket spill med toner. Sagt med andre ord betyr dette at Beethovens musikk har et budskap. Den vitner om forsoningen mellom det ideelle og det reale. Det som ikke i det menneskelig liv er en indre enhet, kan være det i kunsten. Derfor får kunsten en eskatologisk dimensjon.<sup>428</sup> Den vitner om oppfyllelsen av det mennesket strever etter, nemlig at det reale skal gjennomsyres av det ideelle og at det ideelle skal bli legemliggjort i den materielle virkelighet. En slik prosess der begge elementene vokser sammen til en enhet er en dramatisk prosess. Prosessen er et bilde på hvordan mennesket kjemper mot det onde i seg selv og verden omkring en. Hadde Beethoven bare gjenspeilet denne prosessen, hadde den ikke hatt den kraft som den har. For prosessen er hos Beethoven formet til det godes seier. Helheten i Beethovens kunst formidler at det gode seirer. Dette budskapet gir håp om at det gode vil seire.

---

426 Se Geck 2009, Hinrichsen 2009 og Eggebrecht 1994.

427 En meget god sammenfatning av Adornos syn er å finne hos Hinrichsen 2011.

428 Dette er et eksempel på det Hindrichs (2014, s. 223) kaller en anagogisk interpretasjon. Musikken forteller om det som ennå ikke oppfylt, men den bevitner det. En slik Beethoveninterpretasjon har likheter med Ernst Blochs Beethoven-forståelse. Dog er Beethoven hos ham innbundet i en materialistisk-dialektisk virkelighetsoppfatning som ikke har så mye til felles med Furtwängler. Blochs interpretasjon er et annet eksempel på at Beethovens musikk impliserer en relasjon til virkeligheten.

Hvis man velger å følge den skriftlige Beethoven-resepsjonen som begynte i Beethovens levetid og som fortsatt ikke har mistet sine tilhengere, kan man si at en interpretasjon som mangler denne idealistiske dimensjonen går glipp av noe av det mest vesentlige i musikken. Resultatet av en slik mangel blir en reduksjonistisk Beethoven. Men hvordan kan det ytre seg konkret i det musikken klinger?<sup>429</sup>

- (i) Den kan ytre seg i tempo: en fortolkning som suser igjennom musikken uten å være i dens dramatikkk går glipp av det musikken taler om.
- (ii) Det kan videre ytre seg i en flat interpretasjon der man tilstreber et egalt klangbilde uansett hva som egentlig skjer i musikken.
- (iii) Når interpretasjonen blir for kontrollert, kan den miste noe av sitt budskap.

Hos alle disse tre formene mangler det en idealrealistisk virkelighetsoppfatning slik jeg mener den foreligger hos Furtwängler. Mangelen på en slik virkelighetsoppfatning impliserer ikke nødvendigvis en negativ vurdering av dem. Det er ikke en allmenn kritikk av dem. Hvis man betrakter dem i et kulturelt perspektiv, kan man heller se på dem som uttrykk for en annen virkelighetsoppfatning som også har en interpretatorisk berettigelse.

Furtwänglers Beethoven er derimot et eksempel på en interpretasjon der den idealistiske tenkning spiller en stor rolle. Dette vil jeg nå belyse nærmere ved å trekke inn Schellings kunstfilosofi. For den gjør det mulig, som jeg var inne på i avsnitt 5.1 «Det universelle i det konkrete som uttrykk for musikkens Logos», å beskrive Furtwänglers Beethoven som en idealrealistisk interpretasjon.

Idealrealismen hos Furtwängler kommer til uttrykk i hans fleksible tempo-bruk. Samtidig kommer den også til uttrykk i det at han gir rom for det ukontrollerbare i interpretasjonen. Sagt med andre ord: Man sitter alltid igjen med inntrykket av at musikerne har fått spilt ut. De er ikke blitt kontrollert som mer eller mindre gode leverandører av et bestemt klangmateriale. Dramatikken i musikken får fullt utløp. Likevel er det ikke slik at Furtwängler mister grepet. Tonespråket mister ikke linjen. Det blir ikke til en samling av forskjellige deler.

---

429 Jeg lar det bli opp til den interesserte og fantasirike leseren å eventuelt finne eksempler på slike interpretasjonstyper.

Helheten jeg sitter igjen med etter gang på gang å ha lyttet til en hel symfoni med Furtwängler, er at musikken formidler tro på det gode. Interpretasjonen bevarer forholdet mellom enheten i de mangfoldige uttrykk i musikkens forløp. Enheten ligger i Beethovens vilje til det godes seier. Furtwängler trekker lytterne med inn i denne viljen. Når jeg snakker om det godes seier, mener jeg ikke bare «fra krig til seier»-motivet i tredje, femte og niende symfoni. Det vesentlige ligger derimot hvordan Furtwängler får frem dette. Det er tonebevegelsen som sådan som forteller Beethovens budskap. Logosentrisiteten i tonespråket ligger i viljen og evnen til å gjennomsyre alt med budskapet. Et godt eksempel på dette er hvordan han holder et fast grep om førstetemaets utvikling i den første satsen av Beethovens niende symfoni. Temaet har i Furtwänglers interpretasjon en målrettethet. Målet er codaen der helheten i første sats blir reflektert, sammenfattet og avsluttet. Men det er først når vi er ankommet mål at vi skjønner denne målrettetheten. Furtwänglers helhetlige interpretasjon er her en innlevelse i Beethovens vilje til en idealisering av det reale gjennom kunsten.

Geck henviser med rette til at det er filosofien som først gjorde det mulig å forstå hva Beethovens musikk dreier seg om. Anskuelsen av musikken hadde man, men ikke den begreplige forståelsen. Schelling gjorde det mulig å finne ord om det som skjer i Beethovens musikk. Geck skriver meget treffende:

Den organiske utfoldelsen av det tematiske materialet som komponisten skaper sine verker med, står på den ene siden i den virkelige verdens evolusjon når dette materialet lar seg erkjenne som et utdrag av den hørbare naturen – som enkel treklang, elementær rytmisk formel, enkel sang. Men på den andre siden, sett i betraktning av den ideelle verden og dens forestillinger, eksempelvis om menneskelig verd, mestret skjebne som vellykket natur. Det tilsvarende estetiske konseptet, som for oss i dag synes nærmest å være selvsagt, har Beethoven skapt ny på en inntrykksfull måte når han løsriver seg fra sine forgjengere som Bach, Mozart og Haydn; først blikket på filosofien gjør hans prestasjon begrepslig tydelig, en prestasjon som allerede har funnet sin verdsettelse gjennom kunstanskuelsen.<sup>430</sup>

---

430 Geck 1993 s. 55: «Die organische Entfaltung des thematischen Materials, aus dem der Komponist seine Werke schafft, steht einerseits für die Evolution der «wirklichen Welt», indem sich dieses Material als Ausschnitt der hörbaren Natur zu erkennen gibt – als einfacher Dreiklang, elementare rhythmische Formel, schlichter Gesang. Angesichts des Maßes an aufgewendeter Arbeit erscheint sie andererseits als Entwicklung einer «idealen» Welt und ihrer Vorstellungen etwas von menschlicher Würde, gemeistertem Schicksal und beglückender Natur. Die entsprechende, uns heute fast selbstverständlich vorkommende ästhetische Konzeption hat Beethoven im Sinne eines beeindruckenden, ihn von seinen

Beethoven formidler noe av hvordan alt skal være. Det er musikk skrevet fra et standpunkt høyere enn det empiriske. Musikken uttrykker det ideelle i det reale. Slikt sett er det ideelle det reale i musikken. Denne tanken, som utgjør en viktig del av Schellings kunstfilosofiske argumentasjon, kan man sette som et motto for Furtwänglers Beethoven-interpretasjon: Det ideelle er det som skal klinge. Man får en fornemmelse av at Furtwängler vil heve musikken opp til et uttrykk for hva som skal og bør være. Virkeligheten ligger her i ideen, og ikke i klangen som sådan. Derfor er Beethoven hos Furtwängler en sanseliggjøring av ideen. Musikken muliggjør en estetisk anskuelse av det absolutte mennesker har i seg og kan fatte gjennom det Schelling kaller en «intellektuell anskuelse». Furtwänglers Beethoven som en slags gjennomføring av Schellings kunstfilosofi? – denne tesen gjelder det nå å begrunne.

### 5.5.2 Furtwänglers Beethoven i lys av Schellings kunstfilosofi

Schelling går ut fra tanken om at mennesket kan overskride sitt empiriske jeg og komme til en intellektuell anskuelse av seg selv.<sup>431</sup> Når mennesket går inn i seg selv, oppdager det evnen til å skue den evige grunn i seg selv. Det finnes med andre ord noe absolutt i mennesket. Dette absolutte er dog mer enn en evne, det er det guddommelige, eller sagt mer forsiktig: den guddommelige delaktigheten i mennesket. Det absolutte jeg gjør oss evig. Det absolutte er ikke bare menneskets grunn, men også hele virkelighetens grunn. For at filosofien skal kunne forstå virkeligheten må den ta utgangspunkt i det absolutte jeg. Schellings filosofi er (i denne perioden av hans tankevei) derfor *en betraktning av alt som er – virkeligheten – ut fra det absolutte standpunkt*. På en slik måte ser filosofen på virkeligheten ut fra et guddommelig perspektiv.

Schelling gjennomfører dette på forskjellige måter. Schelling er en filosof som reviderer sin filosofi gjennom hele livet. Man kan likevel sammenfatte hans tankevei som en stadig ny søken etter det absoluttes manifestasjon i det endelige. Hans filosofi er underveis til dette målet. Derfor kan man ikke

---

Vorgängern Bach, Mozart und selbst Haydn deutlich abhebenden Denkens neu geschaffen; erst der Blick auf die Philosophie macht eine Leistung auch begrifflich deutlich, welche durch die Anschauung der Kunst selbst längst ihre Würdigung gefunden hat.»

431 Jeg relaterer i hovedsak til Schellings *System des transzendentalen Idealismus* (Schelling 2010) og *Philosophie der Kunst* (Schelling 2004).

snakke om et Schelling-system, men forskjellige systemiske tankeforsøk.<sup>432</sup> Jeg begrenser meg her til å ta opp hvordan Schelling tenker kunsten i den identitetsfilosofiske fasen. Her utvikler han tanken om at den intellektuelle anskuelsen er en estetisk anskuelse som blir mulig gjort av kunsten.

Det absolutte jeg er et produktivt jeg. Det er et skapende organ. Det er fritt i sin utfoldelse. Problemet med mennesket er at mennesket ikke bare er fritt, men underlagt nødvendige premisser. *Friheten* og *nødvendigheten* utgjør ingen harmoni i mennesket. Derfor lever mennesket i strid med seg selv. Samtidig er mennesket et *bevisst* vesen, men likevel så hersker det *ubevisste* som en kraft i mennesket. Det betyr på ingen måte at det bevisste er det gode, og det ubevisste det onde. Som jeg har vært inne på tidligere er mennesket også bestående av det *ideelle* og det *reale*. Filosofien kan ikke fremstille disse spenningene i mennesket objektivt. Derfor kan den intellektuelle anskuelse hos mennesket ikke være identisk med seg selv, slik som hos Gud. Enheten av spenningene er ikke noe mennesket filosofisk kan anskueliggjøre. Men kunsten kan det. Derfor sier Schelling at den «estetiske anskuelse er «blitt den objektivt intellektuelle anskuelse».<sup>433</sup> Kunsten viser enheten av frihet og nødvendighet, det ubevisste og det bevisste, det evige og det endelige, det ideelle og det reale. Det betyr at mennesket trenger kunsten for å forstå seg selv. Schelling sammenfatter sin argumentasjon mot slutten av *System des transzendentalen Idealismus*:

Hvis den estetiske anskuelsen bare er blitt den objektivt transcendentale, så er det selvsagt at kunsten er det eneste sanne og evige organon samtidig, og filosofiens dokument, som alltid og stadig på ny dokumenterer hva filosofien ikke er i stand til å fremvise, nemlig det bevisstløse i handlingen og produksjonen og det bevisstløses identitet med det bevisste. Kunsten er derfor for filosofien det høyeste fordi den åpner opp det aller helligste der hvor den evige og opprinnelige foreningen brenner i en flamme for det som er skilt i natur og historie, og som i liv og handling, likeledes som i tenkning må flykte fra hverandre. Oppfatningen som filosofen gjør seg kunstig om naturen, er for kunsten den opprinnelige og naturlige.<sup>434</sup>

---

432 Om Schellings filosofi ut i fra et helhetlig perspektiv, se Arndt/Jaschke 2012.

433 Schelling 2000, s. 296: «Die ästhetische Anschauung ist die objektiv gewordene intellektuelle.»

434 Ibid., s. 299. «Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transzendente ist, so versteht sich von selbst, daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie sei, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das

Men hvordan er en slik kunst mulig? Schellings svar er at mulighetsbetingelsen for kunsten er geniet. Geniet er et begavet menneske som er spesielt nær det absolutte. Geniets kunst blir til en åpenbaring av det guddommelige. Dette skjer gjennom en syntese av to elementer: Geniet skaper med sin fantasi et produkt, og i ham virker det en ubevisst kraft. Dette er en uendelig kraft som geniet ikke behersker, men som virker i ham. Denne syntesen muliggjør kunstverket. Kunstverket er et resultat av enheten mellom frihet og nødvendighet, det ubevisste og det bevisste.<sup>435</sup> Det fremstiller altså ikke bare enheten, men er selv et produkt av den. Schelling går så langt som å si at «Gud er den umiddelbare årsak til all kunst».<sup>436</sup> For å forstå en slik tanke er det viktig å vite at Schelling har en kvalitativ forståelse av kunst. Kunst som kunst i form av hva vi kaller kunst er ikke per se en manifestasjon av det absolutte. Kunst er kunst i ordets sanne forstand hvis kunsten springer ut av samme idé som sannheten.<sup>437</sup>

Man kan sammenfatte Schellings tanker slik: I sin kunstfilosofi går Schelling metodisk frem ved å starte ved kunstens grunn, nemlig det absolutte. Derfra kommer han inn på kunstbegrepet, mulighetsbetingelsene for kunsten, for så å trekke slutninger om hvordan de forskjellige kunstgrenene er

---

Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche.» Jeg har beholdt den tyske setningsoppbygningen selvom det skurrer på norsk (noe det kanskje også gjør i den tyske originalen).

435 Schelling utvikler ut i fra denne tanken et kriterium for å bedømme over kunstens fullkommenhet. Schelling 2004, s. 168: «Nødvendighet og frihet forholder seg som det bevisstløste og det bevisste. Kunst berøer derfor på identiteten av den bevisste og den ubevisste virksomheten. Kunstverkets fullkommenhet som sådan stiger i forhold til hvordan det greier å uttrykke denne identiteten, eller i relasjon til hvilken hensikt og nødvendighet som har gjennomtrengt hverandre i det.» På tysk: «Notwendigkeit und Freiheit verhalten sich wie Bewusstloses und Bewusstes. Kunst beruht daher auf der Identität der bewussten und der bewusstlosen Tätigkeit. Die Vollkommenheit des Kunstwerks als solchen steigt in dem Verhältnis, in welchem es diese Identität in sich ausgedrückt enthält, oder in welchem Absicht und Notwendigkeit sich in ihm durchdrungen haben.»

436 Schelling 2004, s. 171: «Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott.»

437 Se om dette Schelling 2010, s. 16f.

manifestasjoner av det absolutte.<sup>438</sup> Før jeg kommer inn på skjønnheten som kunstens mål og vesen, *vil jeg vise hvordan Schellings kunstfilosofi kan åpne opp ureflekterte sider ved Furtwänglers Beethoven-interpretasjon*. Med andre ord egner Schellings kunstfilosofiske begreper seg til å beskrive virkelighetsoppfatningen i Furtwänglers Beethoven:

Furtwängler lar, som tidligere antydte, musikerne spille ut. Han kontrollerer ikke utviklingen, men slipper den løs. Han kontrollerer ikke uttrykket, men stoler på at musikken taler selv. Furtwänglers Beethoven er ledet av innsikten i at det er en kraft i musikken som av seg selv kommer til uttrykk, hvis man gir rom for den. Denne kraften kan man kalle *den ubevisste kraften* i Beethovens musikk. Den er det gitte. Dog betyr ikke det at den er flytende, den krever en interpretatorisk vilje. Et eksempel på Furtwänglers tillit til den ubevisste kraften hos Beethoven er hvordan Furtwängler lar sin interpretasjon få et organisk uttrykk i de små tempo-nyansene i eksposisjonen av Beethovens åttende symfoni.<sup>439</sup> Selv om han gjør bevisste valg, får man følelsen av at Furtwängler *lar den ubevisste kraften i Beethovens kunst tale*. Til tross for at man vet at det er Furtwänglers frie valg at tempoet blir formet slik det gjør, ligger det en slags estetisk nødvendighet i hvordan det blir gjort. Interpretasjonskunsten blir en enhet av frihet og nødvendighet. Den estetiske erfaringen av Furtwänglers Beethoven-interpretasjon kan man derfor betegne som et forsøk på å la det absolutte i musikken bli nærværende. Mennesket får en estetisk anskuelse av sin indre grunn. Beethovens musikk forbinder derfor mennesket med det evige i seg selv. Det oppstår en umiddelbarhet som får interpreten til å forsvinne. Slik blir musikkens ekspressive logikk uttrykk for det gitte i Beethovens musikk. Furtwängler forsvinner til fordel for musikken, akkurat slik som Adorno sier at den gode interpretasjon nærmest opphever seg selv som interpretasjon.<sup>440</sup>

Hvis man velger å tolke Beethoven ut fra en idealistisk bakgrunn, så er Furtwängler den passende interpreten. Hans Beethoven er i tekst og tone gjennomsyret av idealistisk tenkning om Beethovens musikk. Beethovens musikk er absolutt musikk i den form av at den er en objektivisering av det absolutte «jeg» i mennesket. Begrepet absolutt musikk er derfor ikke først

---

438 Schelling ser her på mytologien som kunstens stoff. Han skiller mellom den gamle greske kunsten som grunnet i gresk mytologi og den moderne kunsten som grunnet i kristendommen.

439 Furtwängler (CD) 2000, opptak med Stockholm Filharmonien fra 1953.

440 Adorno 2003 (Bind 16), s. 251–256.

og fremst en betegnelse på en retning i musikkhistorien, men uttrykk for den filosofiske ideen i musikken. Musikken er ikke absolutt fordi den ikke har et program, men absolutt fordi den forteller om mennesket som absolutt vesen. Furtwängler har en helhetlig oppfatning av virkeligheten der kunst og natur er to sider av samme sak: Begge har sitt opphav i den absolutte, guddommelige skaperkraft.<sup>441</sup>

## 5.6 Skjønnheten i Furtwänglers Beethoven-interpretasjon

Realidealismen i Schellings kunstfilosofi er ufullstendig hvis man ikke trekker inn skjønnsbegrepet. Derfor må en realidealistisk interpretasjon av Furtwängler trekke inn dette begrepet. En slik anvendelse må ikke misforstås dithen at jeg på forhånd har bestemt meg for at Furtwänglers interpretasjoner og tanker er skjønne ut fra mine subjektive vurderinger. I min anvendelse av skjønnsbegrepet dreier det seg heller om å åpne et bestemt perspektiv på Furtwänglers interpretasjonskunst. Den kan ikke bevises som skjønn, men forstås som skjønn. Dermed er skjønnsheten i Furtwänglers Beethoven noe man kan betrakte som et eksempel på Wittgensteins umålbare evidens. Skjønnheten kan erfares, den er en del av den estetiske erfaringen av hvordan musikken åpner seg i lyttingen. Forståelsen av denne skjønnsheten krever et begrep om skjønnhet som kan ses i relasjon til den virkelighetsoppfatning man kan tenke som klangens bakgrunn. Dermed er forståelsen av det skjønne i Furtwänglers interpretasjonskunst knyttet til den estetiske, umiddelbare *erfaringen* og til *begrepet* som hermeneutisk tilgang.

### 5.6.1 Skjønnhet i Furtwänglers Beethoven

Skjønnhet er ikke et viktig begrep i Furtwänglers skrifter. Men dog vil jeg hevde at hele hans tenkning er gjennomsyret av tanken om at skjønnhet er kunstens innhold og mål i den musikalske interpretasjon. Skjønnhet er ikke det som behager, men det som lyser opp virkeligheten. Skjønnheten i

---

441 En forståelse for slike tanker forutsetter en viss hermeneutisk åpenhet for en virkelighetsoppfatning som har evnen til spekulativ tenkning. greid å transcendere det empirisk-påviselige.



musikken muliggjør et perspektiv på virkeligheten som bare den kan gi. Min tese i behandlingen av Furtwänglers Beethoven er i denne sammenheng at Furtwänglers Beethoven-interpretasjon kan fortolkes som et uttrykk for det skjønne i Beethovens kunst. Hva ligger i det?

All kunst er skjønn i idealistisk kunstfilosofi. Schelling skriver programmatisk om «det uendelige fremstilt endelig som skjønnhet»<sup>442</sup>. Skjønnheten er ikke avskåret fra det gode og det sanne. Skjønnheten er som to velkjente definisjoner lyder «sannhetens glans» (Thomas Aquinas) eller «sannhetens skinn» (Hegel) samtidig som den trekker mennesket mot det gode. En slik platonisk tankegang er konstitutiv for å forstå den estetiske bakgrunnen i Furtwänglers Beethoven-interpretasjon. Den står i en lang filosofisk tradisjon som har preget europeisk tenkning gjennom antikken og middelalderen helt frem til den tyske idealisme. En renessanse fant sted i Heideggers kunstfilosofi. Dette er ikke stedet for å utarbeide de transformasjonsprosesser som har funnet sted med skjønnhetsbegrepet.<sup>443</sup> Dog er det viktig å vise hen til denne tradisjonen for å kunne oppnå en historisk forståelse av min tese om Furtwänglers interpretasjonskunst av Beethoven som et uttrykk for skjønnhet.

For å begrunne tesen om at kunstens mål er skjønnheten i Furtwänglers interpretasjonskunst vil jeg begynne med et eksempel. Et av de beste eksemplene på skjønnheten i Furtwänglers Beethoven-interpretasjon er annen sats i syvende symfoni.<sup>444</sup> Nå går jeg over til et metaforisk språk for å belyse det jeg vil si. For å forstå interpretasjonen av annen sats må man gå til grunnrytmen i første sats og hvordan den står i forhold til grunnpulsen i annen sats: Fra og med codaen i første sats (takt 389ff) kommer det en dybde inn i fremførelsen, en slags uutgrunnelighet som først får et svar i begynnelsen av 2. satsen. Svaret markeres i den første takten i 2. sats. Denne enkle tonen i a-moll markerer overgangen fra 1. satsen til 2. satsen. Det ligger ingen resignasjon i den, men heller et ettertenksomhetens sukk etter alt det dramatiske i 1. sats. Furtwängler lager en grumsete lydkulisse i bassen for nettopp å markere uutgrunneligheten, eller kanskje bedre sagt, avgrunnen i den voldsomme ekstasen som ligger i 1. sats. Hele 2. sats setter 1. sats i et nytt lys. Det er fortsatt en puls her, men nå er den annerledes. Det er kommet en

---

442 Schelling 2000, s. 291: «[...] das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit.»

443 Se om dette bl.a. Han 2015.

444 Furtwängler (CD) 1989, opptak fra 1943 med Berliner Philharmoniker.

ro over det hele. Dybden i codaen var ikke forsmaken på noe katastrofalt. Men hører man codaen alene, vet man ikke hvordan det vil gå. 2. sats sier heller at dybden ligger i inderlighetens renhet, men med en melankolsk undertone. Dog tar ikke melankolien overhånd. I Furtwänglers interpretasjon er 2. sats ingen sørgemarsj.

Furtwängler gjør mye ut av grunnrytmen i første sats. I forhold til hvilken kontekst den står, får den en egen klangfarge. Furtwängler kan dra rytmen, la den hoppe bortover med en enorm drivkraft, la den nøle og la den danse så det «tar av». I annen sats former han rytmen som en grunnpuls, men den er ingen mekanisk klokke, den er heller integrert i helheten av den tematiske utviklingen. Men den har tempoforskyvninger som skyldes utviklingen av hele prosessen. Når Furtwängler gjør en tempoforskyving, høres den ut som en indre nødvendighet. Hvis man hadde fulgt metronomen slavisk, hadde man gått glipp av mange aspekter. Når Furtwängler går ned i tempo, kan det for eksempel bety at vi når et dypere refleksjonsnivå over temaet. For å forstå helheten må temaet her blir fremført annerledes når temaet blir reflektert på et dypere nivå. Dette antyder Furtwängler med nettopp å gå litt ned i tempo. Her kan temaet sitte litt mer ned på bakken. Refleksjonsnivåene er et uttrykk for hvordan musikken kommuniserer med seg selv. Den fører en dialog. Det er hvordan Furtwängler former denne dialogen som utgjør noe av skjønnheten i hans interpretasjon. Skjønnheten er relasjonell og dialogisk i tonespråket. Skjønnheten manifesterer seg ikke i en stillestående skulptur eller i et maleri. Musikk som tidskunst muliggjør derimot at kunsten kan reflektere over seg selv. I Furtwänglers interpretasjon av Beethovens syvende symfoni kan man betrakte måten det skjer på som skjønn. Et godt eksempel på det skjønnne i musikkens dialog med seg selv er taktene 1–102 (hele A-delen).<sup>445</sup>

I A (takt 27–50) settes temaet fra taktene 3–26 inn i et nytt perspektiv. Det er som om en ny samtalepartner kommer inn i bildet. Beethoven bringer ikke bare noe nytt, men setter taktene a1 inn i et nytt lys. Temaet varmes opp av at bratsj og celli presenterer sin musikalske tale. Her kommuniserer musikken på det høyeste. Hver enkelt frase er noe nytt samtidig som den er en refleksjon over det som allerede er sagt. Disse dialogiske relasjonene bringer Furtwängler til uttrykk ved å la annen fiolin (i a 2: taktene 27–50) bli med på det nye sier, samtidig som det spiller videre sitt tema som det

---

445 Tabellen på neste side beror på Korte 2013, s. 190.

Makrostruktur	Mikrostruktur
Takt 1–2	Sekstakkord takt 1–2
A 1 3–102	<b>a 1</b> 3–26 dype strykere
	<b>a 2</b> 27–50 nå med II fiolin
	<b>a 3</b> 51–74 alle strykere
	<b>a 4</b> 75–98 Tutti 99–102 to kadenser
B 1 102–149	Lyrisk i A-dur
A 2 150–226	<b>a 5</b> 150–173 strykere og treblås i unisono 174–182 a 5 med orgelpunkt
	<b>a 6</b> 183–213 Fugato (pp)
	<b>a 7</b> 214–222 Tutti (ff) 223–226 to kadenser
B 2 226–254	Lyrisk i A-dur
A 3 255–278	<b>a 8</b> 255–270 durchbrochener satz 271–276 kadens 276–278: sekstakkord

fikk fra bratsj i fra taktene 3–26. Det at nye instrumenter tar over temaet er betegnende for de mange samtale-nivåene i musikken. Det er ikke bare den tematiske utvikling som er dialogisk, men også instrumenteringen. I a 3 tiltar intensiteten og varmen når første fiolin tar over temaet og annen fiolin tar over a 2 fra bratsj/celli. Perioden a 3 fører til satsens kulminasjonspunkt i takt 75 (bokstav C). Her lar Furtwängler første fiolin komme med løsningen på det underliggende mysterium i det forutgående. Samtidig har blåseren tatt over temaet fra a 1. Måten Furtwängler

former hele den første A-delen er skjønn fordi han lar musikken vitne om en dybde som stadig blir fylt av varme, intensitet og lys. Sannheten blir rullet opp for lytteren. Hvor god sannheten er, blir først klart ved kulminasjonspunktet i fra takt 75 (bokstav C). I a 4 kan man erfare noe av det skjønneste i Furtwänglers Beethoven. Det er som – sett fra et realidealistisk perspektiv – om sannheten lar oss ane noe av i sin fulle og hele skjønnhet og godhet.

Interpretasjonen til dette kulminasjonspunktet kan i lys av Schellings kunstfilosofi forstås som en langsom, men sikker avdekning av sannhetens godhet og godheten i sannheten. Det er nettopp derfor musikken er skjønn. Uten en slik indre enhet av disse tre komponentene kan man vanskelig forstå dybden i det man hører. Alt man blir vitne til i taktene 1–102 går sterkere opp i en høyere enhet jo mer man får vite gjennom det som skjer. Hvis man trekker inn Furtwänglers organismebegrep i denne sammenheng, kan man si at han prøver å lage en organisk utvikling av temaet slik som planten stadig mer avslører sin hemmelighet om hvordan den kommer til å bli jo mer den tiltar og vokser. Først når man ser planten i sin fylde, skjønner man den

formgivende prosessen som gikk forut: Alt var nødvendig for at den skulle bli slik den ble.

### 5.6.2 Skjønnheten i Furtwänglers Beethoven i lys av Schellings kunstfilosofi

Tanken om at Furtwänglers Beethoven er skjønn, betyr at den estetiske erfaringen av den er mer enn til behag. Den sprenger grensen av en estetisk smaksdom og trer inn i en virkelighetskontekst som overskrider det estetiske som spill. Fordi den er skjønn er den også god og sann. Det er konsekvensen hvis man velger å fortolke Furtwänglers Beethoven med Schelling. Denne sammenhengen gjelder det å begrunne nærmere, samtidig som det gjelder å si noe om betingelsene for at man kan forstå det man hører slik som jeg gjør det. Tanken om det absolutte som enhetspunkt for all erkjennelse er fundamental. Betydningen av å heve seg opp på det ideelle plan er nødvendig for å bedømme og forstå et kunstverk.

Den som ikke er i stand til å heve seg til ideen om helheten, mangler fullstendig evnen til å bedømme et verk.<sup>446</sup>

Schelling mener at den estetiske vurdering av et kunstverk begynner når man hever seg til helheten. Det betyr i Schellings perspektiv å forstå kunstverkets plass i universet. Kort sagt: Å forstå helhet betyr å kunne se enhet i det mangfoldige. Man kan også fortolke Schelling dithen at helheten gjelder som en verk-immanent størrelse. Man må komme frem til helheten i et verk for å forstå det. Det er her filosofi og kunst har likt utgangspunkt. Begge virkeliggjør at det absolutte blir tilstedeværende for mennesket. Kunst og filosofi oppstår der mennesket hever seg til det absoluttes standpunkt. I kunsten er det absolutte *realt*, mens man i filosofien kan snakke om et *ideelt* nærvær av det absolutte.<sup>447</sup>

Schelling snur her opp ned på den hverdagslige virkelighetsforståelsen der det empirisk gitte blir sett på som det eneste virkelige. Hvis vi forblir i en slik empirisk virkelighetsoppfatning, kommer vi ikke til det absolutte. Det absolutte begynner først med at den filosoferende hever seg til det absolutte standpunkt. Denne tanken kommer klart til uttrykk i følgende sitat:

---

446 Schelling 2004, s. 141. «Wer sich also nicht zur Idee des Ganzen erhebt, ist gänzlich unfähig ein Werk zu beurteilen.»

447 Ibid., s. 147.

Den som ikke allerede har nådd punktet der det absolutt ideelle umiddelbart og akkurat derfor er det reale, har verken en filosofisk eller poetisk sans. Spørsmålet etter virkeligheten, hvordan den blir stilt i den vanlige gjennomsnittlige bevissthet, har ingen betydning når det gjelder det absolute, verken i det poetiske eller i det filosofiske. Denne virkeligheten er ikke den sanne virkelighet, men sant sagt heller ikke-virkelighet.<sup>448</sup>

Furtwängler er etter min mening dirigenten som vil klatre opp mot det høyeste i musikken. Han nøyer seg ikke med en fin klang eller en god gjengivelse av musikkens struktur. Han vil til det absoluttes manifestasjon i musikken. Gjennom det vinner han et helhetsperspektiv han kan bruke som formende element i den konkrete interpretasjonsakten. Interpretasjonen av annen sats på Beethovens syvende symfoni skjer ut fra en helhetsvisjon om satsen. Furtwängler overskuer hele dens utvikling. Derfor kan han formidle en sjelden storhet og ro. Den musikalske utviklingen blir spilt slik at den er en utfoldelse av en idé. Ideen ligger i helheten. Interpreten Furtwängler vet om ideen, derfor kan han interpretere alle leddene i satsen ut i fra denne ideen. Der man som lytter ikke vet alt, der vet interpreten hva som kommer. Her ser vi at Furtwängler ikke er en dirigent som bare er hengitt til øyeblikket. Han er hengitt til øyeblikket ut fra en bevissthet om det kommende. Men det kommende blir med det ikke forutsigbart. Det kommende er en nødvendig prosess som rulles opp for lytteren. For å si det slik: interpreten vet mer enn lytteren. Men begge er avhengig av klangen der og da for at det kommende skal komme slik det må. Innlevelsen i musikkens estetiske nødvendighet er derfor et vekselspill mellom kunnskapen om helheten (som ligger i verkets idé) og den aktuelle sanseliggjøringen av det i klangens forløp.

En forståelse av interpretasjonskunst trenger, hvis vi følger tanken jeg til nå har utviklet, det absolutte standpunkt. Man kan ikke snakke om utøvere uavhengig av musikken som spilles. Hvis musikken er idealistisk, må interpretasjonen følge. Derfor gir Furtwängler etter min mening en interpretasjon som prøver å la det ideelle i Beethovens musikk klinge.

---

448 Ibid., s. 175. «Wer sich noch nicht zu dem Punkte erhoben hat, dass ihm das absolut Ideale unmittelbar und eben darum auch das Reale ist, ist weder des philosophischen noch des poetischen Sinns fähig. Die Frage nach einer Wirklichkeit, wie sie im gemeinen Bewusstsein gemacht wird, hat in Ansehung dessen, was absolut ist, gar keine Bedeutung, im Poetischen so wenig als im Philosophischen. Diese Wirklichkeit ist keine wahre Wirklichkeit, vielmehr im wahren Sinn Nichtwirklichkeit.»

### 5.6.3 Antropologiske implikasjoner i Furtwänglers Beethoven

En slik måte å tenke interpretasjon på har antropologiske implikasjoner. Derfor spør jeg: Hvilket menneskesyn ligger til grunn for Furtwänglers Beethoven-interpretasjon og hvilket menneskesyn fremmer den i måten musikken blir spilt på? Sagt på en annen måte: I hvilken grad formes den estetiske erfaring av Furtwänglers Beethoven av det implisitte menneskesynet som jeg mener ligger i den? Jeg knytter nå tankegangen jeg allerede har utviklet i dette kapittelet opp mot musikkens ekspressive logikk. For gjennom det idealrealistiske har den ekspressive logikken i Furtwänglers interpretasjonskunst fått en dypere begrunnelse.

Furtwängler fremstiller dramatikken i musikken. Musikkens dramaturgi er ingen tautologi av livet, men opphører det reelle til det ideelle. Derfor er i Beethovens tilfelle det reelle identisk med det ideelle. En slik tankegang er filosofisk. Den følger en indre logikk. Dermed er en logosentrisk tenkning om Furtwänglers Beethoven tenkningens respons på det som blir gitt i Furtwänglers interpretasjon. Hele denne prosessen tolker jeg som lytternes deltakelse i musikkens Logos. Betydningen av dette for den estetiske erfaringen av Furtwänglers Beethoven ligger i menneskesynet hele denne logosentriske prosessen impliserer. Prosessen gir rom for en logosentrisk forståelse av mennesket. Hva betyr det?

(1) Furtwänglers Beethoven beruser ikke lytteren. At man blir dratt inn i musikkens indre dramatik, og tar del i den estetiske nødvendigheten i tonespråket, betyr ikke at lytteren oppgir seg selv. Furtwänglers interpretasjon fører ikke til en opplevelse der lytteren forsvinner. Man kan heller snakke om at lytteren blir bekreftet av musikken, men på et høyere plan enn han forstår seg selv. Musikken blir spilt slik at den fremstiller det ideelle i mennesket. Dermed søker musikken tilknytning til det høyeste i lytteren, og det er menneskets moralske integritet. Tilegnelsen av det musikalske skjer gjennom lytternes personlighet. Lytternes subjektivitet får et uttrykk i det musikalske på et plan lytteren ikke kan gi seg selv gjennom refleksjon. Det må bli gitt gjennom musikken fordi den er realiseringen av det ideelle.

(2) Furtwänglers Beethoven etablerer en følelse av at kunsten befri mennesket fra å være fordømt til horisontalitet. Musikken bringer heller inn et vertikalt element. Dermed fører lytteopplevelsen til at lytteren kan føle seg samtidig med komponisten. Furtwängler er formidleren av en direkte

tale til lytteren. Det musikalske uttrykket etablerer ikke i første rekke en situasjon eller en bestemt forestilling. Den er heller en direkte tiltale i jeg-du-form. Slikt sett forsvinner formidleren til fordel for budskapet. Furtwänglers subjektivitet blir et organ for en subjektivitet som overskri-der selve formidlingsprosessen. Dog er ikke budskapet tilgjengelig uten interpretens subjektivitet. Derfor blir interpretasjon til en interpretasjon der interpreten ikke forsvinner, men selv tar del i budskapet. Det opprettes et felleskap mellom komponist, interpret og lytter hvor de sammen opphol-der seg i musikken. Hvorfor spesielt Beethovens musikk har evnen til å føre mennesker sammen, ligger nettopp i det idealistiske moment: uavhengig av menneskelige forskjeller er musikken et symbol på en universell enhet. I det reale stifter det ideelle et felleskap. Idealistisk sett kan man derfor si at Furtwängler vil samle lytterne om det ideelle for å binde dem sammen i det reale.

(3) I Furtwänglers Beethoven får det ubevisste i musikken en spesiell betydning fordi Furtwängler eksplisitt ikke ønsker å beherske musikken. Ved å la musikken klinge uten at dirigenten styrer og kontrollerer klangen, kan musikken klinge fritt. Musikken gir en følelse av frihet. Konkret finner jeg dette i Furtwänglers pusting med musikken. Pusting er en nærings-givende aktivitet. Musikken puster ut næring til lytteren. Dermed blåser musikken liv inn i lytteren. Livet fremstår her som uutgrunnelig. Det Beethoven forteller om i sin kunst kan bare sies slik det sies gjennom musik-ken. Mulighetsbetingelsen for dette ligger i Beethovens genialitet. Schellings teori om geniet som organ for det ubevisste og det guddommelige er en tanke som ligger svært nær hvordan Furtwängler fortolker Beethoven. I et kulturkritisk perspektiv kan man si at Furtwänglers Beethoven forsøker å redde noe av det ubevisste i kunsten. Den vil ikke bevisstgjøre alt, men la musikken formidle sitt budskap uten interpretens maktovergrep.<sup>449</sup> (Når det er sagt, er det ingen tvil om at troen på geniet som bærer av kunsten er en problematisk tanke. Samtidig er det ingen tvil om at den er svært viktig for å forstå bakgrunnen i mye av tysk kunst- og åndsliv fra romantikken og frem til den annen verdenskrig.)

Alle disse tre momentene er logosentriske. De appellerer ikke til en følelse, men til menneskets evne til å tenke fornuftig. Som sanselig inntrykk

---

449 Furtwängler ville utvilsomt ha gitt Heidegger rett, når han i sin Nietzsche-utlegning skriver at bevisstgjøring er et nødvendig instrument for viljen til makt. Se Heidegger 2014, s. 257. Furtwängler var nærmest redd for å bevisstgjøre hvordan han dirigerte.

appellerer musikken også til legemet. Vi står overfor en åndeliggjort sanselighet og en sanseliggjort åndelighet. Dermed blir musikken selv et symbol på en Logos-tenkning som forstår Logos ikke som noe abstrakt, men som noe virkelig. Logos virkeliggjør seg i det konkret-levende. Musikken lever fordi den har Logos i seg. Fornemmelsen av musikkens direkte uttrykk hos Furtwängler gir grunn til å forstå dette som et eksempel på en levende interpretasjon.

Bakgrunnen for en slik tankegang ligger i et helhetlig menneskesyn. Furtwänglers interpretasjon skjer på bakgrunn av europeisk tenkning helt fra antikkens dager. Man kan ikke redusere Furtwängler til tysk tenkning, men man bør etter min mening forstå det tyske som en konkret manifestasjon av europeisk tenkning. Tesen om at Furtwängler følger musikkens iboende Logos er et uttrykk for europeisk tenkning. Logos og musikk har vært en symbiose fra og med antikken. Å tenke Logos sanseliggjort fikk en ny dimensjon med kristendommen.<sup>450</sup> Denne tenkningen strekker seg frem til den tyske idealisme.

Man kan overføre det jeg sier om musikkens Logos i Furtwänglers interpretasjonskunst til livet. Kriteriet for en god interpretasjon er dens evne til å følge musikkens Logos – slik kan man formulere et interpretasjonsideal i et Furtwängler-perspektiv. Det å følge musikkens Logos korresponderer med antikkens etiske ideal om å følge Logos i livet: Å følge livets Logos er veien til et rett liv. Dette er en tanke som har fulgt europeisk tenkning helt fra Sokrates' dager. Poenget er at en logosentrisk tenkning er utenom og i mennesket. Logosentrisk filosofi omfatter en beskrivelse av væren og en beskrivelse av det som bør være. Dermed er det å tilsvare Logos en oppgave. Å leve i samklang med virkeligheten er målet for et logosentrisk liv. Denne samklangen manifesterer seg i musikken. Når mennesket bruker de logosentriske evner i seg, fører det til et tilsvarende til virkelighetens logosentriske oppbygning. Denne tanken i antikkens musikkfilosofi formidles gjennom delaktighet. Mennesket er ved sitt kreative åndsarbeid delaktig i virkelighetens struktur. Det gir samklang.

En slik tankegang er intet brudd med kunstens autonomi, men heller legitimasjonen for den. Kunstnerisk aktivitet fører til erkjennelse. Forholdet mellom musikk og virkelighet kan derfor fattes i følgende formulering: *Musikken overskrider seg selv og i det finner den seg selv.* Denne tankegangen

---

<sup>450</sup> Se Ratzinger 2008 for en fordypning av den kristne Logos-tenkningen.



utgjør etter min oppfatning det Wittgenstein kaller bakgrunnen i *Om visshet*, slik jeg var inne på i innledningen. En slik oppfatning om musikk er et bærende element i Furtwänglers interpretasjonskunst. Å interpretere musikk er en åndelig aktivitet fordi musikken uttrykker noe åndelig i sine klang-forbindelser. Da er det ikke, som Hegel er inne på, av betydning om musikken har en verbal betydning eller om dens åndelighet bare kan erfares ut fra toneforbindelsene som sådan.

Først når noe åndelig uttrykker seg i tonenes sanselige element og deres mange figurasjoner på en passende måte, hever musikken seg til å være en sann kunst, uavhengig om dette [åndelige, H.H] innholdet blir nærmere bestemt gjennom ord eller blir fornemmet ubestemt gjennom tonene og deres harmoniske forhold og melodiske sjeleliggjøring.<sup>451</sup>

Beethovens musikk har ånden i seg. Interpretasjon av ånden i Beethovens musikk betyr å la ånden klinge. Som jeg har forsøkt å begrunne i kapitlene 5.1–5.7 er dette *grunnimpulsen, gjennomføringen og målet* i Furtwänglers Beethoven-interpretasjon. Siste ledd i dette kapitlet om Beethoven vil jeg se fordype skjønnheten som erotisk skjønnhet.

#### 5.6.4 Erotisk skjønnhet i Furtwänglers interpretasjonskunst?

Skjønnheten kan ikke likestilles med det vel-klingende eller det som vi liker. At man synes noe er skjønt åpner opp for en ny innsikt. Skjønnheten utsetter oss for noe. Den fører til en erfaring som inneslutter negativitet.<sup>452</sup>

Når mennesket ser det skjønne, tennes, som Platon redegjør for i sin berømte dialog *Symposion*, eros som fruktbar kraft i sjelen. Eros er nettopp å være fruktbar i det skjønne.<sup>453</sup> Eros er det som setter i gang en tankeprosess som man ikke vet hvor skal ende. Det erotiske er en hendelse som ikke kan

---

451 Hegel 1986, s. 148f.: «Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Beseelung müsse empfunden werden.»

452 Han 2015, s. 16: «Hvor behaget, *like*, trenger seg frem, lammes erfaringen som ikke er mulig uten negativitet» På tysk: «Wo das Gefallen, *Like*, sich vordrängt, erlahmt die *Erfahrung*, die ohne Negativität nicht möglich ist.»

453 Se Platon 1999, s. 43ff.

beherskes. Kunsten gjør det erotiske til sannhet. Den tysk-koreanske filosofen C.-B. Han uttrykker denne sammenhengen meget godt:

Sannhetens hendelse definerer på nytt hva som er realt. Den frembringer et annet «er». Verket er stedet der sannhetshendelsen blir mottatt og kroppsliggjort. Eros er hengiven til det skjønne, til sannhetens skinn. Derfor skiller den seg fra bare å bli likt. Tiden der «like» har herredømme, er en tid uten eros, uten skjønnhet.<sup>454</sup>

Møtet med musikken blir i Furtwänglers tilfelle til en *sannhetshendelse* (jeg mener med et slikt norsk begrep å gjengi det tyske begrepet: Ereignis; vel vitende om at en slik oversettelse ikke fatter bredden i det tyske). Møtet med musikkens Logos blir så sterkt at man mister kontroll over en selv. Musikken utløser noe i en. I Furtwänglers interpretasjoner bryter skjønnheten igjen som det andre fordi Furtwängler har en tiltro til musikken. Derfor lar han musikken gi seg selv til lytteren. Man blir overveldet. Fordi skjønnheten lar oss møte det andre, vil den bli forstått. Ønsket om å forstå hva som skjer i Furtwänglers interpretasjonskunst drar den lytteren inn i musikkens meningspotensial. Dette meningspotensialet har tre forutsetninger:

- (i) Musikken blir ikke brukt som middel til estetisk selvrealisering. Det er ikke gestikken som skaper oppholdet mellom musikk og lytter, men det musikalske uttrykket.
- (ii) Musikken blir ikke til et laboratorium for estetiske eksperimenter. Møtet med musikkens Logos blir et lytternes møte med musikken gjennom musikeren.
- (iii) Musikken blir ikke gjenstand for en kalkulert virkning. Musikken får derimot lov til å utfolde seg fritt.

Jeg ønsker å belyse det jeg til nå har utviklet med et eksempel. Det dreier seg om Furtwänglers interpretasjon av innledningen på Beethovens syvende symfoni.<sup>455</sup> I første takt fyller Furtwängler med første slag rommet med en mektig klang. Den er ikke presis som et signal, men åpner heller en historie. Den setter en standard for hvordan hele innledningen skal bli forstått. Alle støtene i takt en, tre, fem og syv gir en dramatisk ramme rundt temaet i

---

454 Han 2015, s. 95: «Das Ereignis der Wahrheit definiert neu, was real ist. Es bringt ein anderes Ist hervor. Das Werk ist der Ort, der das Ereignis der Wahrheit empfängt und verkörpert. Der Eros ist dem Schönen, dem Erscheinen der Wahrheit zugetan. Darin unterscheidet er sich vom Gefallen. Die Zeit, in der das Gefallen, Like, vorherrscht, ist eine Zeit ohne Eros, ohne Schönheit.»

455 Furtwängler (CD) 1989, opptak med Berliner Philharmoniker fra 1943 (det samme opptaket som omtalt i 5.7).

oboen. Temaet blir spilt som om det allerede er der. Det kommer fra en fjern begynnelse lytteren ikke kjenner, men aner.

Hos Furtwängler kan man bli rystet av det som skjer. Det upresise i støtene er en del av musikkens dramatik. Syntesen kommer hos Furtwängler først i takt der temaet spilles av annen fiolin, men støtene fortsetter, men er nå en del av et helhetlig musikalsk uttrykk. De har mistet sin uforklarlighet, slik de hadde i begynnelsen. Her ser man hvordan Furtwängler tenker helhetlig om de minste detaljene i musikken. Å ta del i hans interpretasjon betyr å la seg henrive av musikkens ekspressive logikk. De musikalske slutningene går opp for en som musikken skrider frem.

Hvorfor må man i det hele tatt betegne interpretasjonen som skjønn?  
Hvilket bidrag gir dette begrepet til en forståelse av Furtwänglers interpretasjonskunst?

Skjønnheten er det som skaper et ønske om å høre mer av det som skjer i musikken. Opptaks kvaliteten kan man forstå som en tilsløring, men aner noe, tar del i noe, men har det ikke klart og tydelig. Likevel kan man forestille seg det. Man blir med fantasien delaktig i det man hører. Selvfølgelig gjelder det for ethvert opptak, dog blir det forsterket når fantasien må leve seg inn i den klanglige helheten. Men nettopp i det at man må leve seg inn i klangen bakenfor klangen, ja fordi man ikke har klangen som en glatt, klar overflate må man som lytter tilføye det tilslørte.

Skjønnheten muliggjør videre at musikken blir født hos lytteren. Og når noe blir født, kan det vokse. Skjønnheten er erotikkens fødsel i den menneskelige sjel. Forholdet mellom skjønnhet og eros er her platonsk. Platon anvendt på Furtwängler gir følgende resultat: Skjønnheten drar lytteren til musikkens idé. Ideen er det dramatiske forløp i musikkens fortelling. Delaktigheten er mulig gjennom musikkens ekspressive logikk.

Idet Furtwängler formidler en nødvendighet drar han lytteren ut av et subjektivt velbehag inn i musikkens væren. Opplevelsen av dette tror jeg er grunnen til hans popularitet. Som lytter får man del i en mystisk, nødvendig skjønnhet. Møtet med denne skjønnheten er en hendelse mennesket ikke kan gi seg selv. Musikken gir seg selv og åpner slik en ny situasjon for lytteren. Igjen kan en sammenligning med Kandinskij være fruktbar for å fordype tankegangen nærmere. Kandinskij ser på kunstneren som «en prest for det

skjønne». Han knytter denne skjønnheten til en indre erfaring av en sjelelig nødvendighet.

Det er skjønt som utspringer av en indre sjelelig nødvendighet. Det er skjønt som er skjønt i indre henseende.<sup>456</sup>

Det ligger en nærmest mystisk nødvendighet i måten Furtwängler interpreterer musikken på. Furtwängler formidler en vei fra Beethoven til lytteren. Med Kandinskij kan vi beskrive denne åndelige, mystiske veien:

På hemmelighetsfullt, gåtefullt, mystisk vis oppstår det sanne kunstverket «av kunstneren». Når det har revet seg løs fra ham, får det selvstendig liv, blir til en personlighet, et uavhengig, åndelig åndende subjekt som også fører et materielt konkret liv, som blir et *vesen*. Det er altså ikke noe likegyldig og tilfeldig oppstått fenomen, og det hviler ikke indifferent i det åndelige liv, det besitter som ethvert vesen videreskapende, aktive krefter. Det lever, virker og bidrar til å skape den omtalte åndelige atmosfæren. Det er også utelukkende ut fra dette indre standpunktet at man kan besvare spørsmålet om hvorvidt verket er godt eller dårlig. [...] Den «gode tegningen» er også bare den der ingenting kan endres uten at dette indre liv blir ødelagt, uten hensyn til om tegningen strider mot anatomen, botanikken eller en annen vitenskap.<sup>457</sup>

Skjønnhet er viktig fordi den angir forholdet mellom det sanselige og begrepet. Skjønnheten forener enkeltopplevelsene til en helhet i den estetiske erfaringen av Furtwänglers interpretasjonskunst. I tråd med Hegel kan man si at begrepet *begriper* virkeligheten i seg.<sup>458</sup> Begrepet samler alt til en organisk helhet. Furtwänglers interpretasjon av Beethoven anser jeg for å være en manifestasjon av en skjønn interpretasjon. Begrepet sørger for at mangfoldet i lytteinntrykkene ikke smuldrer opp til å bli en samling av enkelt-opplevelser. Når jeg forstår Furtwänglers Beethoven som en realisering av musikkens skjønnhet, mener jeg å ha funnet en passende nøkkel til tiltrekningskraften den utløser samtidig som jeg anser skjønnheten for å være denne interpretasjonskunstens vesen. Derfor er begrepet skjønnhet samlende. Det samler enkeltinntrykkene til en indre enhet og forstår disse ut fra denne enheten. Skjønnheten opphever tilfeldighetene til en høyere nødvendighet. Skjønnhetsbegrepet er ikke noe abstrakt, men den livgivende formen til musisering.<sup>459</sup> Det er det erotiske i skjønnheten som utløser

---

456 Kandinskij 2007, s. 140.

457 Ibid., s. 135f.

458 Hegel 1986, s. 200f.

459 Disse tankene er inspirert av Hegels lære om begrepet i en estetisk sammenheng. Meget godt sammenfattet om Hegels skjønnhetsbegrep, se Han 2015, s. 65f.

vår fascinasjon og som gjør at vi vil høre mer. Skjønnheten i Furtwänglers interpretasjonskunst av Beethoven gjør lytteren fruktbar. Her ligger motivasjonen til forsøket på å forstå hva som skjer musikalsk nærmere. Man kan ikke forholde seg nøytral til Furtwängler. Måten han fremfører på utløser en reaksjon hos de fleste. Erotikken kan virke både frastøtende og inviterende.

## 6 Furtwänglers Brahms-interpretasjon

For example, I find Furtwängler amazing and very dramatic. But he tends to use the score as a support for a structural improvisation. I want the drama without the excess.<sup>460</sup>

Jeg konsentrerer meg i dette kapittelet om den logosentriske ekspressiviteten i Furtwänglers fortolkninger av Brahms. Denne ekspressiviteten ser jeg på som et eksempel på hvordan musikkens Logos forplanter seg til lytteren. Med andre ord forutsetter jeg det jeg har utviklet om Furtwänglers væren i musikken i dets implikasjoner for lyttingen. Jeg knytter an til Heideggers tenknings- og Logosbegrep for nettopp å vise at denne formen for filosofisk tenkning egner seg godt til å forstå Furtwänglers Brahms-interpretasjon. Det dreier seg her om forstå den musikalske væren i musikken i hans Brahms-interpretasjon. I 6.1 og 6.2 går jeg inn på utvalgte eksempler fra Furtwänglers interpretasjoner og i 6.3 presenterer jeg Furtwänglers skriftlige Brahms-forståelse.

---

460 Utsagn av dirigenten Roger Norrington om Furtwänglers Brahms, i Norrington/Musgrave 2006, s. 243.

## 6.1 Helhetsinntrykket av Furtwänglers Brahms

Etter Beethoven var Brahms en av de komponister Furtwängler dirigerte oftest. Furtwänglers forhold til Brahms strakk seg over lang tid. Sandberger har skrevet om hele prosessen hvordan Furtwängler tilegnet seg Brahms og hvordan Brahms ble en vesentlig del av Furtwänglers kjernerepertoar.<sup>461</sup> Tilegnelsen gikk veien fra skepsis til stor kjærlighet. Jeg fremstiller ikke denne utviklingen fordi den ikke forteller oss så mye mer enn å være historisk bakgrunnsinformasjon, og fordi den er så godt utarbeidet av Sandberger. Furtwänglers væren i og kjærlighet til Brahms' musikk er en dermed en forutsetning for dette kapitlet. Jeg begynner med en allmenn karakteristikk av Furtwänglers Brahms-fortolkninger. Jeg prøver her å skildre *helhetsinntrykket* mitt av Furtwänglers Brahms.

(1) Furtwänglers Brahms er ikke utsvevende. Den har en fasthet om det musikalske uttrykket. Ofte tenderer han heller mot raske tempi enn å la musikken langsomt skride frem. Eksemplarisk for det er finalene i den andre og fjerde symfonien.<sup>462</sup> Bestemtheten, som jeg velger å tro at han har fra sin Beethoven-interpretasjon, tar han med seg inn i Brahms-interpretasjonen. En grunn for det bestemte inntrykket kan ligge i troen på at musikkens uttrykk ligger i musikkens logosentriske struktur. Ved å følge «Logos» i musikken holder Furtwängler alt sammen og samler det til et bestemt uttrykk.

(2) Furtwänglers interpretasjon kan forstås som formidling av det man kalle en brahmsk inderlighet. Hvordan formidler Furtwängler denne inderligheten? Furtwängler lar stort sett strykerne spille svært intenst, en smektende tone synes å være hans klangideal. Det er et felles trekk ved alle Brahms-opptakene som finnes med Furtwängler. Stikkord som inderlighet, varme og fylde kan beskrive Furtwänglers interpretasjoner. Dette er beskrivelser som ofte kan bli brukt om Furtwänglers Brahms, men det gjør dem ikke mindre sanne at de er blitt sagt ofte. Når jeg fremhever det smektende

---

461 Se Sandberger 2005, s. 12f. for et omfattende bilde av Furtwänglers forhold til Brahms helt fra sine unge år.

462 Se Sherman 1997 for en solid drøfting av tempo hos Brahms. Her kan man blant annet lese om hvor lang tid Furtwängler bruker i første og andre symfoni av Brahms i sammenligning med en rekke innspillinger. En slik liste er interessant, til tross for at den ikke kan fortelle om Furtwänglers tidsforståelse. Den viser at Furtwänglers totalitetstempo av satsene ikke er markant forskjellige fra andre innspillinger. Man kan heller ikke kategorisere ham blant de typisk langsomme interpretasjonene.

ved hans interpretasjoner, betyr det ikke at de blir patetiske eller overdrevne. Furtwängler er på ingen måte noen slags svermende brahmsiansk rubato-dirigent, nettopp fordi han samler det musikalsk uttrykket til et bestemt uttrykk ved å følge musikkens Logos og ikke følge enhver mulighet for dramatisk eksess. Denne samlingen gjør det vanskelig for meg å gi rett i Norringtons oppfatning om Furtwänglers Brahms som dramatisk eksessiv.<sup>463</sup> Furtwänglers beskrivelse av Brahms' musikk som «saklighetens patos» (Pathos der Sachlichkeit)<sup>464</sup> gjengir etter min mening det man sitter igjen med etter å ha lyttet til hvordan Furtwängler gir Brahms et bestemt musikalsk uttrykk.

(3) Det saklige hos Brahms fører ikke til at hans interpretasjon blir kjølig. Noen foretrekker kanskje en fremføring av Brahms der inderlighet og varme nedtones.<sup>465</sup> Men for Furtwängler er det ingen motsetning mellom varme, inderlighet og saklighet, struktur. Hans fortjeneste i Brahmsfortolkningen er å fastholde at disse komponentene hører sammen som en sammensmeltet enhet hos Brahms. Det karakteristiske i interpretasjonene ligger i det at han får frem det inderlige uten å miste sakligheten. Eller sagt på en annen måte: fordi han er saklig er han inderlig. Interpretasjonen trenger ingen overdrivelse av det som allerede ligger der i musikken. Man kan si det slik at fornuften og følelsene hører sammen som inderlighet i musikkens uttrykk. Det kan fortelle noe om hvordan musikkens Logos uttrykker seg. La meg belyse dette nærmere ved å se på hans interpretasjon av Brahms' fjerde symfoni, første sats.<sup>466</sup>

Fra første tone formidler Furtwängler en følelse av at lytteren skal dras inn i en utvikling. Det blir nærmest umulig å stå på utsiden for å betrakte det som skjer. Hovedtemaet fremkaller en slags medlevelse. Man blir spent på hvordan det skal gå. Hovedtemaet får et personlig preg. Helt frem til første-satsens coda ligger det en uvisshet i hvordan Furtwängler lar lytteren ta del i utviklingen. På den ene siden er uttrykket varmt og hengivent, men på den andre siden er det resignerende og tilbakeholdent. Denne noe paradoksale stemningen vedvarer gjennom hele satsen. Den mister ikke sitt grep om

463 Se epigrafet i dette kapittelet.

464 Furtwängler 1994, s. 47.

465 Et eksempel er Giulini (CD) 1991 aristokratiske og meget langsomme Brahms-interpretasjon (1. sats 4. symfoni). Opptak fra 1990 med Wiener Philharmoniker.

466 Furtwängler (CD) 2011, CD nr. 23. Opptak med Wiener Philharmoniker fra 1950.



hva musikken forteller. Man kan derfor snakke om en driv som begynner i første takt og som er tilstedeværende helt til siste sluttakkord. Denne driven er en energi som får sin absolutte kulminasjon i codaen, hvor Furtwängler stadig drar opp tempoet og lar energien nesten falle ut av kontroll. Det ligger et ekstatisk moment i hvordan Furtwängler interpreterer denne satsen. Musikken faller aldri helt til ro. Furtwängler holder lytteren våken slik at man kan få muligheten til å erfare kompleksiteten i denne satsen.

Det er en sats med mange temaer. Med Pascall kan man skille mellom hovedtema, sidetema og sluttema og seks forskjellige småtemaer som har en stor betydning for satsens struktur.<sup>467</sup> Enheten i Furtwänglers interpretasjon ligger i drivet mot codaen, men den blir likevel først klart i oppbygningen mot codaen. Man får følelsen av at nå kommer det man hele tiden har ventet på. Forventningene som ligger i musikkens komplekse og mangfoldige uttrykk blir oppfylt når Furtwängler styrter inn mot førstesatsens siste akkord.

(4) Furtwängler tolker musikken, som jeg allerede har vært inne på, ut fra en *helhetsvisjon*. Hans interpretasjon av Brahms' annen symfoni er et godt eksempel på hvordan man kan se på Furtwänglers interpretasjon av en hel symfoni som en helhet: I første sats av annen symfoni drar Furtwängler gjennom satsen med en sjelden pågang.<sup>468</sup> Her puster musikken konstant inn uten å puste ut. Den faller ikke til ro. Det gir musikken en følelsen av en ubundet vilje som tvinger seg frem. Den kan ikke styres. Et musikalsk drama tegnes opp for oss uten at vi helt forstår hva som skjer. Dramaet forblir dermed noe abstrakt. Her skildres ikke temaenes skjebne og relasjon til hverandre, slik som i Furtwänglers Beethoven-interpretasjon. Det er som om Furtwängler holder noe tilbake i sin fremføring. Det gjør at man ikke helt kan formidle en klar stemning. Brahms blir gåtefull.

En annen måte å fortolke denne satsen på finner vi i opptakene med Claudio Abbado, 38 år etter Furtwängler med samme orkester.<sup>469</sup> Her er klangen varm, den er lyrisk. Gåtefullheten er ikke der. Inderligheten er her tryggere på seg selv og stråler mer ut. Hos Furtwängler er inderligheten heller noe nøktern. Den er innadvendt. Men det gjør den ikke mindre dramatisk. Her ser man at brahmsk inderlighet kan interpreteres på forskjellig vis. Hos

---

<sup>467</sup> Se Pascall 2009, s. 524f.

<sup>468</sup> Furtwängler (CD) 2011, CD nr. 22 med Berliner Philharmoniker fra 1952.

<sup>469</sup> Abbado (CD) 1992. Opptak fra 1988 med Berliner Philharmoniker.

Furtwängler blir første sats til et spørsmål som får et svar i annen sats. Melodien og hvordan den brukes i denne satsen er svaret. Den puster ut. Den er varm, dog noe gåtefull. Den er tryggere. Men den fulle brahmske varme finner vi først i tredjesatsens hovedtema. Furtwängler former hele symfonien som en vei fra uklarhet til klarhet. Symfoniens gåte forvandles til feirende klarhet. Det gåtefulle består i begynnelsen av fjerde sats. Men ved den første tuttiinnsatsen, er det helt klart at musikken ikke lengre kan snakke gåtefullt slik som tidligere i symfonien. Overveldende brus og glede er heller uttrykk som betegner musikken. Furtwängler har et rasende raskt tempo i denne satsen. I tuttistedene er det som om satsen styrter mot et bestemt mål. Den ubestemte viljen i første sats er blitt til en bestemt vilje.

## 6.2 **Musikkens refleksjonsnivåer og Brahms som «selvbesinnelsens og samlingens komponist»**

Innlevelsens formgivende kraft, som jeg var inne på i kapittel 3.2 «Furtwänglers kunstneriske innlevelse som formgivende kraft», konkretiserer seg i hvordan Furtwängler gir rom for å puste ut i sin interpretasjonskunst. Han bruker for eksempel pausen som middel for at lytteren nettopp kan puste ut og inn. Musikken får tid, slik at inntrykket man får av det musikalske uttrykket kan få lov til å synke dypt ned i den lyttende bevisstheten. Lytteren blir ikke overkjørt med masse informasjon. Å lytte til musikken blir ikke en jevn følge av klanglige inntrykk. Tvert imot trer man inn i soner der det ikke skjer så mye. Det formidler musikkens struktur til lytteren på en nærmest ubevisst måte. I enkelte deler blir det dramatiske for eksempel reflektert ut fra et annet perspektiv. I noen deler blir man dratt inn i det dramatiske. I andre deler får man heller et inntrykk av å skue over det som skjer. Man står som lytter over det hele. Dette kaller jeg Furtwänglers bruk av forskjellige nivåer i musikken. Verket har forskjellige intensitetsgrader og har en forskjellig resonans hos lytterne.

I 6.2.1 trekker jeg frem musikkens refleksjonsnivåer i Furtwänglers fortolkning av Brahms' symfoni nr. to, annen sats. Deretter setter jeg i 6.2.2 det jeg allerede har utviklet i relasjon til Furtwänglers syn på Brahms som selvbesinnelsens musikk. I tråd med avhandlingens intensjon om å si noe helhetlig om virkelighetsdimensjonen i musikken prøver jeg i 6.2.3 å beskrive hva jeg

anser for å være budskapet i Furtwänglers Brahms. Til sist i 6.2.4 går jeg inn på noen korte eksempler på folkelighet i Furtwänglers Brahms.

### 6.2.1 Furtwängler dirigerer Brahms: Musikkens refleksjonsnivåer i Brahms' 2. symfoni, 2. sats

Jeg vil her anskueliggjøre Furtwänglers innlevelse og bruken av det jeg kaller musikkens refleksjonsnivåer ved å gå inn på Brahms' annen symfoni, 2. sats.<sup>470</sup> Dette er en sats i tre deler med mye gjennomføringsteknikk.<sup>471</sup> I Furtwänglers interpretasjon kan man skille mellom forskjellige refleksjonsnivåer, men som inngår i et helhetlig inntrykk av tett og fyldig intensitet. Nivåene gjengir hvordan Furtwängler lar musikken puste.

Hovedtemaet blir presentert med en jevn puls. Over denne jevne pulsen kan hovedtemaet bre seg ut, men uten for mye *espressivo*. Når temaet kommer i 1. fiolin (takt 12), har temaet allerede trådt noe i bakgrunnen. Gjentakelsen er ingen skjematisk gjentakelse, den er en refleksjon av det første. I takt 17 innleder hornet en slags andre refleksjon, enda mer tilbaketrukket. Det utvikler seg en kompleksitet i taktene 20–24 som får et slags pusterom når bass og celli setter inn på fjerde slag i takt 24, men denne avspenningen leder på samme tid inn i en enda større spenning som blir drevet frem av bassen med det som hornet spilte i takt 17. Overraskende nok munner det ut i en lite tilfredsstillende avslutning i takt 28, men her blir det ingen tid til refleksjon. Nærmest rastløs og fortvilet lar Furtwängler celli ta opp takt 3 av hovedtemaet igjen, det følges av annen og så første fiolin, og dermed når vi satsens første klimaks, men en rask nedgående, nesten skuffet, avspenning. Furtwängler former hele A-delen som en forventning. Den er ikke klar. Den merkverdige spenningsfulle intensiteten hos Brahms kommer til uttrykk i Furtwänglers bruk av dynamikken. Den tøyser han. Pusten er i hele A-delen jevn, men dog urolig og uvisst. Den markerer en slags angst for det kommende, samtidig som den lar hovedtemaets vakkerhet skinne frem i varme. Dette er brahmsk dialektikk på sitt høyeste.

Jeg går over til B-delen. Den er lett, dansende i sin fremtreden. Det munner ut i en smektende takt 43. Men som i A-delen dysses et slikt klimaks raskt

---

<sup>470</sup> Furtwängler (CD) 2011, nr. 22, track 2, opptak fra 1952 med Berliner Philharmoniker.

<sup>471</sup> Pascall 2009, s. 515 deler opp satsen slik: A-del: takt 0–32; B-del: 33–62; A1-del: 62–97; Coda: 97–104. Jeg følger i denne oppdelingen i min beskrivelse.

ned. Første slag (de tre første åttendelene) i takt 45 føles som en slags generalpause uten at Furtwängler holder den lengre enn det han gjør. Det er som vi forlater 12/8-takten, og stiger ned på et dypere plan. Her synger Furtwängler. Det dansende blir forlatt til fordel for en typisk inderlighet man ofte finner hos Brahms. Over fire takter utvikler musikken seg til å bli et dramatisk forløp der vi minnes om første sats. Furtwängler lar det kulminere i takt 55, der trombonene nærmest stønner. Den varierte a-delen som følger i takt 62 blir forberedt med erindringer fra hovedtemaet. Hele denne delen formes som et svar til A-delen. Furtwängler lar melodien i fra takt 73 være meget sart og sårbar. Det er som om det fortelles at nå skal alt rulles opp i et sannhetens lys. Det som ble nedtrykt i A-delen kommer nå til uttrykk. Bass-gangen som vi husker fra takt 24f, med sin ekstreme drivkraft, blir ikke neddysset, men utvikler seg til satsens kanskje største klimaks i takt 87. Her er det som Furtwängler nærmest sitter på hver en sekstendel. Det gir klangen en bestemthet. Vagheten i A-delen er nå veket for en bestemthet i uttrykket. Fra takt 92 blir mysteriet i B-delen oppklart. At Furtwängler lar pauken spille crescendo og diminuendo til det ekstreme, er en logisk følge av oppklaringens ånd som hersker i denne nye A-delen.

Codaen setter seg over alt det som er skjedd, her kommer det et nytt refleksjonsnivå inn i bildet. Furtwängler lar det spilles noe resignert. Selv om codaen har spenningen i seg i taktene 100 og 101, står codaen i avspennings lys. Den tilhører ikke dramaet, men reflekterer det. Det betyr ikke at den gir et nøytralt overblikk over det hele. Den er formet av det som var. Her gjelder Furtwänglers ord: «Virkelig overskuende er bare den som har elsket mye.»<sup>472</sup> Det ligger noe tragisk over hele satsen. Codaen er et slags uttrykk for den tragiske helts erkjennelse av det som var. Hele historien blir rullet opp bakfra. Hovedtemaet er sett ut fra codaens lys en slags fortelling om noe vakkert, men sår; noe som er elsket, men som er mistet på en annen måte. Man kan kanskje si at satsen, slik den blir interpretert av Furtwängler, er et uttrykk for melankoliens dialektikk.

---

472 Furtwängler 1996, s. 150: «Wirklich überschauend ist nur der, der viel geliebt hat.» Når overblikket som overblikket trer i kraft er det for Furtwängler et eksempel på kjærlighetsløshet: «Overblikket har en hensikt om å kunne orientere seg. Den er kjærlighetsløs, og når den setter verdier, er den forfalskende.» På tysk: «Der Überblick hat den Zweck des Sich-Orientierens. Er ist lieblos, und wenn er Werte setzt, fälschend.» (Furtwängler 1996, s. 161).

### 6.2.2 Furtwängler dirigerer Brahms: Musikalsk selvbesinnelse

Den refleksive inderligheten i Furtwänglers Brahms-interpretasjoner kan fordypes hvis vi trekker inn Furtwänglers betegnelse av Brahms som en «samlingens og selvbesinnelsens komponist.»<sup>473</sup> Refleksjonsnivåene har med besinnelse å gjøre. I besinnelsen er mennesket i dialog med seg selv og de inntrykk livet gir. Ut av denne dialogen formes livets uttrykk. Brahms' musikk er uttrykt som det kunstneriske resultat av en besinnelse.

Et eksempel kan anskueliggjøre samlingen og selvbesinnelsen hos Brahms i Furtwänglers interpretasjon.<sup>474</sup> I innledningen til første symfoni er Furtwängler relativt beskjeden og tilbakeholdende. Han lar ikke pauke-slagene hamre bortover, og han sprer ingen fortvilelsens rop, men forblir nøktern. Det gjør at musikken får et helt spesielt uttrykk. Fortvilelsen pares med melankoli og resignasjon, men det blir ikke stående med det. Uavhengig av dramaet i selve hoveddelen får man følelsen av at Furtwängler allerede ved begynnelsen har slutten i minnet, der det negative får en mild oppløsning (takt 495ff). Med dette har han greid å skape en ramme rundt første satsen som er enestående.

Musikken i hoveddelen formidler en følelse av å ikke være et direkte uttrykk for det nye. Den samler heller trådene fra noe som allerede har funnet sted. Furtwängler presenterer ikke, men samler temaene og fører dem sammen til en enhet. Et godt eksempel er fra bokstav H (takt 273ff). Selvfølgelig er enheten tilsiktet fra komponistens side, men likevel formidler interpretasjon en følelse av å være en samling av noe som har blitt sagt tidligere, men som vi ikke har hatt tilgang til. Det gjør at musikken trer inn i et refleksivt lys. Den har det retrospektive perspektivet på det som har skjedd. Det levde liv reflekteres av en som prøver å finne meningen i det hele.

Interpretasjonen er ikke dramatisk i den forstand at vi ikke vet hvordan det vil gå. Den befinner seg heller på det indre plan der dramatikken er gjenstand i erindringen. Furtwängler tar lytteren med på en reise inn i erindringen. Det skjer blant annet ved at han lar musikken få en ro over seg. Et godt eksempel er freden som inntreer i fra bokstav D (takt 121ff). Hele utviklingen faller til ro før bratsjene setter inn med sine åttendeler i takt 157.

---

473 Ibid., s. 187: «Brahms, der Komponist der Sammlung und Selbstbesinnung.»

474 Jeg referer til følgende opptak: Furtwängler (CD) 1998, opptak med Wiener Philharmoniker fra 1947.

Furtwängler tar roen med seg inn i det som skjer her i de mer dramatiske periodene. Det gjør at dramatikken står i et tragisk lys. Dramatikken har satt spor i erindringen. Disse sporene preger Furtwänglers interpretasjon. Det er kanskje derfor han velger å fortolke innledningen og epilogen så tilbaketrukkent og beskjedent. Hele satsen åpner Furtwängler derfor i samlingens og besinnelsens dimensjon.

### 6.2.3 Virkeligheten i Furtwänglers Brahms

Hva uttrykker Furtwänglers Brahms-interpretasjon om den virkeligheten musikken gjenspeiler? Hvordan kan man beskrive Brahms' musikk i lys av Furtwänglers interpretasjoner? Et premiss for de følgende tanker er Furtwänglers tese om identiteten mellom musikk og sjel, slik jeg var inne på i kapittel to «Furtwängler i sin samtid» og kapittel fem «Virkeligheten i musikken. Om Furtwänglers Beethoven-interpretasjon.». For å i det hele tatt kunne besvare disse spørsmålene ser jeg på dette premisset som uunngåelig. Brahms er for Furtwängler et eksempel på hvordan musikken skildrer sjelen. Før jeg begir meg ut på et forsøk på å besvare disse spørsmålene er det viktig å si at den følgende beskrivelsen selvfølgelig også kan passe på andre interpretasjoner. For eksempel er Hermann Abendroths Brahms-interpretasjon ikke så altfor ulik Furtwänglers.<sup>475</sup>

Når jeg i det følgende snakker om Brahms, mener jeg Furtwänglers Brahms slik jeg forstår den i dag. Alt jeg sier må ses i lys av samklangene mellom flere tidsdimensjoner: Brahms' erfaringer som grunnlag for hans verk, Brahms' verk, Furtwänglers Brahms-fortolkning i skrift og tone, og min tilegnelse av begge i skrivende stund.<sup>476</sup> Med andre ord: Ethvert utsagn om Brahms forutsetter en hermeneutisk sirkel mellom disse forskjellige tidsdimensjonene. Jeg tar i den følgende beskrivelsen ikke utgangspunkt i Furtwänglers skriftlige Brahms-fortolkning, men forblir ved helhetsinntrykket jeg har av opptakene. Jeg velger å tolke virkeligheten *Furtwänglers Brahms* gjenspeiler slik:

---

475 For eksempel Abendroth (CD) 2003. Om Abendroths Brahms-interpretasjoner, se Scherliess 2009, s. 560.

476 Jeg minner her om det jeg har skrevet i kapittel 1.3 «Avhandlingens estetiske ståsted».

Brahms' musikk er i Furtwänglers interpretasjonskunst menneskelig kunst *for* mennesket.<sup>477</sup> Den gjenspeiler menneskets indre på en unik måte. Det gir den følelsen av en sjelden dypsindighet. Furtwänglers Brahms har en tragisk undertone, det betyr dog ikke at den er mørk, dystert og resignerende. Det betyr heller at den omfatter bredden av menneskelig erfaring. Brahms bearbeider menneskets grenser i sin musikk. Musikken er en slags dialog med det forgjengelige.

Mitt helhetsinntrykk av helheten i Furtwänglers Brahms er at grensene og forgjengeligheten gjør Brahms' musikk ofte noe fortvilet. Brahms uttrykker fortvilelsen musikalsk, men det gjør han ikke ved å beskrive følelsen av fortvilelse, men heller ved å beskrive menneskets fortvilende situasjon: Vi er omgitt av negativitet, vi er utlevert til å leve et liv vi ikke kan forstå. Musikken er metafysisk. Den tematiserer helheten i menneskets erfaring av all negativitet uten å være konkluderende. Nettopp det at musikken ikke er konkluderende, gjør den så kompleks. Mine beskrivelser av Furtwänglers Brahms i kapittel 6.2.1 og 6.2.2 kan tjene som eksempler på dette. Furtwängler gir Brahms aldri en entydighet som opphever kompleksiteten.

Hvis man følger denne erfaringen av forgjengelighet i Furtwänglers Brahms videre, kommer man til det store temaet døden. Dødeligheten i livet, løpet mot døden, døden som forbannelse og forløsning, døden som inngangen til evigheten – Brahms' musikk har et dialektisk forhold til døden. Dødens tvetydighet blir stående igjen som et spørsmål hvis man tenker over Furtwänglers Brahms-interpretasjon i et helhetsperspektiv.

Fordi Brahms' musikk i Furtwänglers interpretasjon etter min mening ikke hengir seg eksessivt til følelser, men beskriver livets metafysiske spørsmål, er den inderlig og alvorlig. Når den uttrykker glede, noe den ofte gjør, er det snakk om en dyp glede. Et viktig spørsmål er i denne sammenheng spørsmålet om håpet. Blir det igjen noe håp i musikken, eller munner Brahms' verker ut i en resignativ håpløshet? Selv om det finnes sene verker som kan anføres for den andre muligheten, velger jeg å se på Furtwänglers Brahms som et eksempel på hvordan håpets dimensjon alltid blir opprettholdt.

---

477 En viktig eksplikasjon av tanken om Brahms' musikk som menneskelig kunst, finner man hos Jan Brachmann 2009. Han referer hovedsakelig til Brahms' religiøse tro og kunstneriske bearbeidelse av bibelske tekster for å nettopp å beskrive hva som utgjør det menneskelig i Brahms' musikk.

Mitt inntrykk av Furtwänglers musikalske uttrykk i hans Brahms-fortolkninger er at håpets dimensjon er noe som ikke opphever fortvilelsens dyp, men heller lar det være dypt fordi håpet kan skinne som et skarpt lys inn i fortvilelsens avgrunn. Håpet i musikken gjengir Furtwängler med en varm klang. Varmen gjør godt, den gjennomsyrer hele mennesket. Furtwängler oppgir aldri den varme i klangen i Brahms-interpretasjonen. Det er her Brahms blir stående igjen som den som omfatter alt det menneskelige som menneskelige: I kulden, i frosten, i kuldens ubevegelighet, i kuldens ensomhet og angst får man følelsen av dog å være omgitt av en varme på samme tid. Metaforen kulde/varme kan forklare noe av dialektikken i Furtwänglers Brahms-fortolkninger. Begge sidene er der på samme tid til samme sted. Furtwänglers Brahms er preget av denne dobbelsidigheten, men han lar varmen ta overhånd. Det gjør hans Brahms så smektende.

#### 6.2.4 Den folkelige Brahms i Furtwänglers interpretasjon

Når Furtwängler forstår Brahms ut fra et folkelig perspektiv, er det klart at håpløsheten ikke kan ha siste ord i musikken. Furtwängler ser på det folkemusikalske hos Brahms som et uttrykk for det naturlige i kunsten.<sup>478</sup> Samtidig er folkeligheten et uttrykk for håp i den betydning at det ligger noe godt i folket til tross for all negativitet mennesket må kjempe med i livet. Folkeligheten bærer det gode i et folk og er kraften til en ny begynnelse der alt håp synes å være borte. Jeg anser dette for å være den metafysiske grunnen til at Furtwängler i sin skriftlige Brahms-interpretasjon legger så vekt på folkeligheten hos Brahms. La meg nå komme til to eksempler som kan anskueliggjøre folkeligheten hos Brahms i opptakene.

Et eksempel på folkeligheten er sidetemaet i Brahms' annen symfoni, første sats (bokstav C, takt 82ff).<sup>479</sup> Furtwängler har et relativt raskt tempo. Han lar celli og bratsj synge temaet fordi temaet i seg selv minner sterkt om tyske folkesanger. Han lar ikke temaet bli så smektende at det går på bekostning

---

<sup>478</sup> Den historiske problematikken knyttet til Furtwänglers begrep om folkelighet kommer jeg nærmere inn på nedenfor når jeg går inn på Furtwänglers skriftlige Brahms-interpretasjon.

<sup>479</sup> Jeg referer her til to opptak: Furtwängler (CD) 2011, CD nr. 22, opptak med Berliner Philharmoniker fra 1952/CD nr. 27, opptak med Wiener Philharmoniker fra 1945.



av bestemtheten i uttrykket. At Furtwänglers klangideal her er at temaet skal synges, mener jeg trer frem i opptakene meget klart.

Sangbarheten er også idealet i interpretasjonen av tredjesats i Brahms' tredje symfoni.<sup>480</sup> Hvis man prøver å synge det slik man har hørt det hos Furtwängler, blir dette tydelig. Man kan puste med musikken. Uttrykket er enkelt. Her er det ingen brahmsk kompleksitet. Satsen blir tolket som en dypt melankolsk, trist, enkel sang. Smerten i sangen trer spesielt i taktene 70–79, 87–98. Furtwängler går spesielt i siste takter ned i tempo, det er som om smerten går dypere og dypere inn i sjelen. Dermed blir hovedtemaet, slik den repeteres i solo-horn (takt 99ff) enda tristere enn slik det ble sunget i begynnelsen. Når temaet kommer for siste gang igjen i første fiolin (opptakt til takt 139ff), er det som om Furtwängler lar det smelte i varmen. Uttrykket er slik at smerten nesten godtas, samtidig som den resignative undertonen, som ligger i temaets natur, er tilstedeværende. Men en slik smektende, varm strykerklang, gjør at håpet får siste ord. Men det hele er uhyre trist. Furtwänglers interpretasjon reflekterer bredden i den menneskelige erfaring. Brahms' musikk står midt i livet, selv om den ikke har noe konkret program. Kanskje det er årsaken til at Furtwängler aldri omtaler Brahms i tråd med stridighetene rundt absolutt musikk versus programmusikk. Brahms befinner seg hinsides slike diskusjoner fordi hans musikk er, ifølge Furtwängler, et organisk uttrykk for livet.<sup>481</sup>

Furtwänglers opptak med de ungarske dansene en, tre og ti er andre eksempler på hvordan han lar folkeligheten være et klangideal for interpretasjonen. Her trer Brahms annerledes frem enn som symfoniker. Det dynamiske og spontane i dansen kommer spesielt til uttrykk i det gamle opptaket av ungarsk dans nr. ti fra 1930.<sup>482</sup> Det er som om Furtwängler lever seg inn i en kommunikasjon mellom en liten gruppe av musikere og dansere som våger seg på å danse forttere og forttere til det neste går av skafet. De begynner ekstremt seigt, tempoet er enormt fleksibelt, intensiteten øker voldsomt til det hele nærmest styrter inn i mål.

---

480 Jeg refererer til Furtwängler (CD) 2011, CD nr. 22, opptak med Berliner Philharmoniker fra 1954 og til Furtwängler (CD) 2004, opptak med Berliner Philharmoniker fra 1952.

481 Jeg minner her om Furtwänglers tonalitetsbegrep og hans fundamentale tro på identiteten mellom musikk og sjel i den klassiske, tonale musikken. Se kapittel 2.2.

482 Furtwängler (CD) 2011, CD nr. 27, opptak med Berliner Philharmoniker fra 1930. Opptaket fra 1949 (Furtwängler (CD) 2011, CD nr. 23, opptak med Wiener Philharmoniker fra 1949) er på langt nær så ekstrem i uttrykket som 1930-opptaket.

Brahms' ekspressivitet er begrunnet i en værenskontekst. Den er ingen konstruksjon, men har sin grunn i den tyske folkesangen, samtidig som den viderefører det tonale uttrykk i den. Den er kunst som foredler naturen og natur som fundament for kunsten. Det oppleves som om den ekspressive logikken i Furtwänglers fortolkning av Brahms' musikk er, sagt med Heideggers begreper, værens sannhet i form av et musikalsk verk. Ethvert verk av Brahms gjenspeiler værens helhet fra et bestemt perspektiv.

Furtwängler formidler ingen oversiktlig Brahms, men heller et budskap. Musikken blir til et du som reflekterer bredden, dybden og høyden i lytterens menneskelige væren. Derfor er Brahms samlingens og selvbesinnelsens komponist. Lytteren trekkes inn i en besinnelse som overgår enhver form for bevissthet fordi besinnelsen omfatter helheten i mennesket. Denne tanken beror på den estetiske erfaringen av musikken som på sin side gir rom for en tenkning som samler den lyttende til et møte med seg selv på et dypere plan enn det som er mulig gjennom refleksjon. Derfor har kunsten en fundamental betydning for mennesket som selvbesinnelsens vesen.

### 6.3 Furtwänglers tenkning om Brahms

Dybden i Furtwänglers fortolkning av Brahms forstår man bedre hvis man trekker inn hans tekster om Brahms som komponist. For her kan man få innblikk i hvordan tenkningen skapes ut av en praksis. Furtwängler skriver om Brahms som interpret av musikken til Brahms. Det er den estetiske erfaringen som danner grunnlaget for hvordan han tenker og skriver om Brahms.

#### 6.3.1 Furtwängler taler og skriver om Brahms

I *Ton und Wort* finnes det to tekster om Brahms. I disse tekstene får man et innblikk i Furtwänglers tanker om Brahms' betydning i et musikkhistorisk henseende og hva som utgjør Brahms tonespråk. Furtwänglers tanker beveger seg i vekselspillet mellom refleksjoner om Brahms' musikk som sådan og hva den utløser i lytteren.

Furtwängler ble en av de store Brahms-fortolkere i sin tid, og han fremførte Brahms særdeles ofte på turneer med Berliner Philharmoniker. Dog var det ikke bare som fortolker av Brahms' musikk han ble en berømt

Brahms-fortolker. Hans tale i markeringen av Brahms-jubileet i 1933 utløste heftige reaksjoner. Det mest interessante ved talen er at Furtwängler snakker om saklighet hos Brahms. Dermed tar han opp et viktig begrep i datidens musikk-diskurs.<sup>483</sup> Noen så på talen som farget av nasjonalsosialistisk propaganda. Alban Berg skal ha uttalt til sin kone:

Furtwängler holdt den egentlige Brahms-talen, og jeg var hele dagen forstemt over den. Det var en naziinspirert tale for den tyske musikken som – det lot Furtwängler komme tydelig frem – fant Brahms som den siste representant for den [den tyske musikken, H.H.]. Uten å nevne navn, forrådte han hele den etterbrahmske musikken, spesielt Mahler og den yngre generasjon (Hindemith). Schönberg-kretsen ble ikke en gang nevnt som eksisterende.<sup>484</sup>

Berg forstod Furtwänglers tanker om Brahms som et angrep mot alt som kom etter Brahms: Mahler, Hindemith (som Furtwängler støttet sterkt mot nazistene) Schönberg og hele den andre Wiener-skolen. Heinrich Schenker uttalte derimot at Furtwängler var modig med denne talen fordi han talte fremskrittsvanviddet midt imot.<sup>485</sup> Resepsjonen av denne talen gikk altså begge veier. Uten tvil er den et viktig historisk dokument i Brahms-resepsjonen. Den bringer mange av Furtwänglers tanker om musikk og bærer preg av Furtwänglers overbevisning om tonaliteten, slik jeg var inne på i kapittel 2.2 «Furtwänglers tonalitetsbegrep». I det følgende vil jeg gjengi hovedtrekkene i Furtwänglers Brahmstale:

Furtwängler begynner sin tale med å se på resepsjonen av Brahms i Wien.<sup>486</sup> Brahms lever i Wiens kultur. Furtwängler beskriver dette slik: Borgerskapet syntes Brahms var deres komponist fordi han ikke formidlet noen fremskrittstro med sin kunst. Først etter Wagner ble troen på fremskrittet født i tonekunsten, og dermed ble Brahms sett på som en reaksjonær komponist. Dog beholdt Brahms en sjelden livskraft som fortsatt vedvarer. Furtwängler

---

483 Om dette, se Stenzl 1995.

484 Alban Berg, sitert i Sandberger 2009, s. 17. «Furtwängler hielt die eigentliche Brahmsrede, und ich war den ganzen Tag verstimmt darüber. Es war eine Naziangehauchte Rede für die deutsche Musik, die – so liess er durchblicken – mit Brahms ihren letzten Vertreter fand. Ohne Namen zu nennen, verriet er die gesamte nachbrahmsische Musik, besonders, Mahler und die jüngere Generation (Hindemith). Der Schönbergkreis wurde überhaupt nicht als existierend erwähnt.»

485 Heinrich Schenker, sitert i Sandberger 2009, s. 17.

486 Se Floros 1997, s. 261: «Brahms' flytting til Wien er for hans skaperkraft nærmest å anse som skjebnesvanger.» På tysk: «Brahms' Übersiedlung nach Wien ist in gewisser Weise für sein Schaffen schicksalhaft gewesen.»

stadfester: Troen på fremskrittet ble knust med den første verdenskrig, men kjærligheten til Brahms er fortsatt i live.<sup>487</sup>

Furtwängler kommer raskt inn på begrepet saklighet for å beskrive Brahms' musikk. All stor kunst er etter Furtwänglers oppfatning saklig. Han begrunner begrepet «saklig» slik: Sakligheten ser bort fra moter, tidsånder og alt aksidensielt.<sup>488</sup> Den er tro mot sin egen skapervilje. Derfor ser Furtwängler på den såkalte «nye sakligheten» som usaklig. For å utdype saklighetsbegrepet nærmere gir Furtwängler en forklaring på hva all stor saklig kunst er. Her kommer vi til sentrum i hans tenkning om musikk generelt:

Saklighet spesielt når det gjelder musikk kan vel bare bety en klar, presis innsikt i det som gjør musikk til kunst. Og det skjer der hvor forløpet av sjelens logikk blir til en ren musikalsk prosess, hvor med andre ord musikk og sjel, sjel og musikk blir så ens at de på ingen måte og ikke gjennom noe uansett fra hvilken side man ser, kan bli delt.<sup>489</sup>

I henhold til tanken om den indre enheten mellom musikk og sjel som utsagn om hva som gjør kunst til kunst, er det Furtwängler utvikler tesen om Brahms som den saklige musiker par excellence. Han beskriver dette slik: I en verden der alt dreier seg om virkning: gjennom oppbygning, instrumentasjon og tilpassing til realiteten, holder Brahms seg til musikkens mening i seg selv. Brahms er ingen effekt-komponist. Hans kompositoriske vei gikk fra det musikalske budskapet. Furtwängler sier at Brahms har noe å si i motsetning til de følgende generasjoner. Begrunnelsen for dette ser Furtwängler i Brahms' evne til konsentrasjon: Rikdom på oppfinnelser er heller uttrykk for at man ikke har noe å si. Det er heller en streng logikk som gjennomsyrrer verkene hans. Alt som blir sagt, blir sagt «klart, tydelig, slutningsriktig

---

487 Se Furtwängler 1996, s. 140f: «Han står, en sannferdig gjerningens titan, mot en hel verden, mot sin tid. Og i dag er han den mest spilte komponist.» På tysk: «Er steht, ein wahrhafter Titan der Tat, gegen eine ganze Welt, gegen seine Zeit. Und ist heute der meistgespielte Komponist.»

488 At Furtwängler hadde et kritisk forhold til begrepet «stor kunst», viser Furtwängler 1996, s. 130.

489 Furtwängler 1994, s. 43. «Sachlichkeit speziell auf dem Gebiete der Musik kann doch wohl nur heißen klare, präzise Einsicht in das, was die Musik zur Kunst macht. Und das geschieht da, wo die Logik eines seelischen Ablaufes zur Logik eines rein musikalischen Prozesses wird, wo mit anderen Worten Musik und Seele, Seele und Musik so sehr eins werden, dass sie schlechterdings nicht und durch nichts zu trennen sind, von welcher Seite man auch an sie herangehe.»

og fullstendig»<sup>490</sup>. Derfor kan man snakke om Brahms som representant for «saklighetens patos»<sup>491</sup>.

Furtwängler går videre med noen biografiske bemerkninger om Brahms som har som formål å bekrefte Brahms' integritet og troverdighet. Uten tvil er disse bemerkningene skrevet fra et særdeles tendensiøst perspektiv. Furtwängler ramser opp: Brahms var grov i sin humor, men det var et svar på motstanden fra denne verden. Han var alltid tro mot seg selv. Han tilpasset seg ikke verdens behov. Men i denne troskapen mot sin egen komponist-skjebne hadde han en enorm frihetslengsel. Brahms foraktet konsum, rastløsheten og økonomiseringen av alle livsrelasjoner. Hans sarkasme er uttrykk for at han var overlegen sin tid. Saklighetens patos gjennomstrømmet også hans liv. Han snakket ugerne om verkene sine. Hva som tilhører kunsten, er en ting. Noe annet er alt dette pratet rundt. Han levde med evigheten for sitt indre øye. Han ble mindre og mindre interessert i hvordan verkene ble oppført. I en slik karakteristikk ser man tydelig at Furtwängler ser på Brahms' liv som et forbilde for hvordan man bør leve. I lys av det bilde Furtwängler tegner av Brahms kan man si at Brahms var seg selv tro.

Furtwängler kommer videre inn på Brahms' formbegrep: Det er ikke form for formens skyld, men form for innholdets (Gehalt) skyld. Dette betegner Furtwängler som et germansk trekk i musikkhistorien. Brahms leverer Furtwängler «beviset» på at formløshet ikke er noe man kan bebreide tyskere for. Men formen tjener et innhold, et budskap, en mening.

Mot tesen om at Brahms ikke hadde den samme organiske utvikling som komponist som Beethoven og Wagner, skriver Furtwängler: «Hans utvikling forløp ikke ekspansivt, men intensivt»<sup>492</sup>:

Hans verker blir med høyere alder alltid mer knapt, tykkere, og mer presset, men i fornemmelsen alltid mer enkelt.<sup>493</sup>

Brahms' nærmest paradoksale aktualitet ligger i det at han ikke vendte seg mot fortiden, men heller ikke hadde troen på fremskrittet. Fremskrittet i musikk er en illusjon. Det er en visdom man, ifølge Furtwängler, kan lære av

---

490 Ibid., s. 44.

491 Ibid., s. 47.

492 Ibid., s. 49: «Seine Entwicklung verlief nicht expansiv, sondern [...] intensiv.»

493 Ibid., s. 49: «Seine Werke werden mit höherem Alter immer knapper, dichter, gedrängter, in der Empfindung dabei immer schlichter». Det er den samme viljen til enkelhet som hersker hos Brahms, som Furtwängler også finner hos Beethoven.

Brahms. Brahms viser heller at det å arbeide med det som allerede er kjent kan være tidens krav og åpne for et fantastisk fremtidsperspektiv.

Til slutt i talen kommer Furtwängler inn på Brahms' folkelighet. Han levde og følte ut fra folkets over-individuelle fellesskap, sier Furtwängler.

Brahms greide det – og i det var han lik sine store forgjengere – å skrive en melodi som i sine minste enheter var hans eiendom og dog klang som en folkesang. Eller sagt på omvendt måte: en melodi som en virkelig, ekte folkesang, og dog skrevet av Brahms.<sup>494</sup>

Motsatt prosess kan man, ifølge Furtwängler, se hos Mahler. Han lagde ut fra sin lengsel etter det folkelige kunstige folkesanger. Brahms greide derimot med to takter å legge inn hele sin individualitet og samtidig bevare det over-individuelle fellesskap. Furtwängler beskriver dette saksforholdet hos Brahms med følgende ord:

Denne gåtefulle syntesen av subjektiv egenart og objektiv virkeliggjøring, denne forbindelsen av tilsynelatende individuelt-begrenset natur og grenseløs hengivelse til noe høyere som forbinder oss alle.<sup>495</sup>

Furtwängler spør om det ikke var den klassiske formens nødvendighet som bidro til hans evne til en slik syntese. Dette har med natur og med Brahms' erkjennelse av dybden i levende sammenhenger (det vil si: organiske) å gjøre.<sup>496</sup> Det er naturrelasjonen i Brahms' musikk som, ifølge Furtwängler, gjør ham til en klassiker. Og denne naturrelasjonen er beslektet med hans nærhet til folket («Volksnähe»).<sup>497</sup> Brahms var tysk. Hans åpenhet for alt annet ble gjennomsyret av det tyske i ham. For Furtwängler var Brahms den siste store tyske musiker som har vist verdensvirkning. Det er viktig å ikke glemme at Furtwängler skriver dette i en tid (1933) som er mye nærmere

---

494 Ibid., s. 50f. «Brahms vermochte es – und darin war es seinen grossen Vorgängern ähnlich –, eine Melodie zu schreiben, die bis in die kleinsten Biegungen hinein sein Eigentum war und doch wie ein Volkslied klang. Oder umgekehrt gesagt: eine Melodie, die ein wirkliches, echtes Volkslied – und doch von Brahms war.»

495 Ibid., s. 51. «[...] jene rätselhafte Synthese von subjektiver Eigenart und objektiver Verwirklichung, jene Verbindung von scheinbar individuell-begrenzter Natur und schrankenloser Hingabe an Höheres und uns alle Verbindendes.»

496 Furtwängler antyder dette i Furtwängler 1996, s. 129.

497 Fischer-Dieskau 2008 tegner opp et bilde hvordan samling og bearbeidelse av folkesanger var en interesse Brahms fulgte helt fra sine første komposisjoner til de siste. Se også Floros 1997, s. 262.

Brahms enn det vi er i dag. Med slike tanker om Brahms' folkelighet befinner Furtwängler seg i en lang tradisjon.<sup>498</sup>

Hans kunst i sin tørrhet og søtthet, i dens ytre lukkethet og indre løshet, i dens fantasi og over-iver, som i dens selvtukt og strenge storhet, er tysk.<sup>499</sup>

### 6.3.2 Furtwänglers skriftlige Brahms-fortolkning satt i perspektiv

Så langt Furtwänglers argumentasjon i Brahms-talen fra året 1933. Jeg kan ikke unngå å se dette siste utsagnet i lys av tysk historie. Men å redusere det til det, blir galt. Å forstå en tekst historisk, betyr ikke forklare alt ut fra en kontekst, men oppsøke meningssammenhengen i teksten. Å si at Brahms er en typisk tysk musiker, er ikke nasjonalsosialistisk. Man må heller se denne oppfatningen i lys av Furtwänglers kjærlighet til den tyske kunstmusikken generelt. Han er rask med å poengtere universalismen i den tyske musikken. Selv om det er tysk musikk, begrenser den seg ikke til et tysk publikum. Den er som alt annet oppstått i det partikulære, men den henvender seg til det universelle. Det menneskelige som sådant er for Furtwängler det sentrale i all stor kunst. Furtwänglers tese om identiteten mellom sjel og musikk gjør at en nasjonalistisk fortolkning er nokså absurd. Jeg velger da heller, som Sandberger gjør, å snakke om Furtwängler som en setter mennesket i sentrum for erfaringen av musikk:

Alltid står mennesket i musikkens sentrum: som komponist, som fortolker eller som lytter. Det er Furtwänglers store testamente.<sup>500</sup>

Året etter talen skrev Furtwängler litt om Brahms og samtidens krise. Her gjentas mye av fra talen fra året 1933. Det er en dog en tanke her som ikke kommer til uttrykk i Brahms-talen som jeg ønsker å gjengi:

---

498 Se Floros 1997, s. 259.

499 Furtwängler 1994, s. 52. «Seine Kunst in ihrer Herbheit und Süße, in ihrer äußeren Verschlossenheit und innerer Gelöstheit, in ihrer Phantastik und ihrem Überschwang, wie in ihrer Selbstzucht und strengen Größe, ist deutsch.»

500 Sandberger, 2005, s. 46: «Immer steht der Mensch im Mittelpunkt der Musik: als Komponist, als Interpret oder als Hörer. Dies ist Furtwänglers große Vermächtnis.»

Ikke graden av dristighet, nyhet av det sagte fra et utviklingshistorisk standpunkt, men graden av indre nødvendighet, menneskeligheten, uttrykksstyrken er målestokken for betydningen av et kunstverk.<sup>501</sup>

Her er det forbindelsen mellom humanitet og musikk som står i sentrum. Når kunsten ikke lenger har med mennesket å gjøre, mister den for Furtwängler sin betydning og sin storhet. En av de tankene som ofte er å finne hos Furtwängler er tanken om at musikk ikke kan være en intellektuell konstruksjon. I alle mulige fasetter kommer han tilbake til denne tanken. Dette er tanker som preger hans forståelse av hva musikalsk interpretasjon er. Furtwänglers Brahms-bilde korresponderer i stor grad med Heinrich Schenkers tanke om Brahms som et musikkhistorisk endepunkt.<sup>502</sup> Begge så på Brahms som en slags siste store komponist. Her det er viktig å merke seg at Furtwängler ikke bare gjengir sin egen mening, men at hele Brahms-talen prøver å argumentere for Brahms' musikk som tonalitetsens ende- og høydepunkt. Sett fra vår tid anno 2017 er Schenkers og Furtwänglers tanke om musikkens endepunkt et eksempel på deres tids stemning. De befant seg begge i nærhet av Brahms' levetid og opplevde alle brytningene i Europa rundt den første verdenskrig. Bruddet med tanken om fremskrittet og dystopiske tanker var pregende i denne tiden. Oswald Spenglers «*Der Untergang des Abendlandes*» er et godt eksempel. Furtwänglers og Schenkers utsagn om Brahms som den siste komponist må ses i lys av deres tid. Mot denne tanken, uavhengig om den var berettiget i deres tid, kan man innvende at begrepene «endepunkt», «kulminasjon», «siste komponist» er begreper som forutsetter en utvikling. Dermed står tanken om utvikling i en viss spenning til brytningene man opplevde i denne tiden. Man bruker et begrep man egentlig vil bort fra.

La meg avrunde dette kapittelet ved å gå et skritt tilbake til Furtwängler og Heidegger. Sandberger sammenfatter Furtwänglers interpretasjonskunst meget godt når han sier at Furtwängler «trosset all mulige historisk-vitenskapelige relativering i en religiøs opphøyelse»<sup>503</sup> da han interpreterte Brahms. Her er Sandberger inne på noe jeg tror er riktig som utsagn om

501 Furtwängler 1994, s. 89. «Nicht der Grad der «Kühnheit», der Neuheit des Gesagten vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt, sondern der Grad der inneren Notwendigkeit, der Menschlichkeit, der Ausdrucksgewalt ist Maßstab für Bedeutung eines Kunstwerkes.»

502 Sin bok om Beethovens niende symfoni dedikerte han til «Johannes Brahms, den siste komponist.»

503 Sandberger 2005, s. 35: «[...] in religiöser Überhöhung allen historisch-wissenschaftlichen Relativierungen trotzte».



Furtwänglers Brahms, men også som et generelt utsagn om hva musikalsk interpretasjon er for Furtwängler. Idet den tar utgangspunktet i møtet med musikkens væren for å motta det musikken gir har den religiøse konnotasjoner. Musikk er for Furtwängler et overnaturlig-naturlig fenomen. Som musiker er han formidleren av denne overnaturlig-naturlige virkeligheten.

Her ligger det en slående likhet med Heideggers tenkestil. Som Marten er inne på, ville Heidegger til væren selv: Hans filosofi skulle være et direkte møte med væren.<sup>504</sup> Hans filosofi forstår seg som værensfilosofi i ordets direkte betydning: den er filosofi om væren. Den ser bort fra alle mulige filosofiske teorier for radikalt å stille værensspørsmålet. Filosofi betyr, ifølge Martens fortolkning av Heidegger, å forbli i det radikale værensspørsmålet. Først når man forblir her, kan man filosofere.

På samme måte dirigerer Furtwängler ut fra en radikal væren i musikken. Å forbli i denne er mulighetsbetingelsen for en levende interpretasjon. Både Brahms-talen og hans interpretasjoner er uttrykk for Furtwänglers væren i Brahms' musikk. Det er en personlig væren som ikke kan gjentas av andre. Derfor er individualitet meget viktig som metodisk utgangspunkt i forskning på historiske interpretasjoner. Furtwängler konsentrerer seg om uttrykket i musikken, slik det kommer til ham i hans væren i musikken. I sine tekster reflekterer Furtwängler over det han mottar av Brahms. Hans interpretasjoner er forsøk på en samtale mellom ham og musikken. Brahms' musikk var for Furtwängler et musikalsk du.<sup>505</sup> Musikken talte til ham, og han prøvde å gi et svar på denne tiltalen. Tenkningen over Brahms er uttrykk for hans samling og opphold i Brahms' musikk.

Slike tanker jeg her antyder beskriver et inntrykk. Ethvert utsagn om Furtwänglers interpretasjonskunst fører til det grunnleggende spørsmålet etter tanke, språk og musikk. Den filosofiske tenkemåten i avhandlingen er kunstnerisk-filosofisk. Den åpner for et fortolkningsrom som ikke eksisterte før den ble til. Her smelter det kunstneriske sammen med den filosofiske tilegnelsen av virkelighetsdimensjonen i musikken. For meg er en slik et slikt indre forhold mellom filosofisk tenkning og musikalsk interpretasjonskunst et uttrykk for dybden i den musikalske virkelighetsdimensjonen hos Beethoven og Brahms.

---

504 Se Marten 2012, s. 11–28.

505 Se Furtwängler 1975, s. 160ff for Furtwänglers antydning av en du-dimensjon i musikken.

## 7 Punktum. Om Furtwängler i sammenheng

«Hemmeligheten i livet er det absoluttes syntese med begrensningen.»<sup>506</sup>

I denne avhandlingen har jeg presentert Furtwänglers interpretasjonskunst ut fra forskjellige synsvinkler. Disse synsvinklene kan man se på som forskjellige hermeneutiske tilganger til forskningsgjenstanden. Innledningen la et fundament for hva som er ment med denne avhandlingen og hvordan jeg har valgt å gå frem. I kapittel to situerte jeg Furtwängler i sin samtid. Dette kapittelet dannet en historisk-hermeneutisk bakgrunn. I kapittel tre og fire utviklet jeg en hermeneutikk av Furtwänglers interpretasjonsbegrep og undersøkte hvordan man kan beskrive hva som skjer i Furtwänglers innlevelse i musikken og hvilken rolle tenkningen spiller i hans interpretasjon. Spesielt det fjerde kapittelet er hermeneutisk-spekulativt fordi det ikke påviser noe, men søker å trenge med ord inn i hva som skjer i det musikalske. En annen hermeneutisk tilgang åpnet jeg opp for i Beethovenkapittel da jeg betraktet Furtwänglers Beethoven-interpretasjon som en real-idealistisk fortolkning. Her gjorde jeg noe som ligger implisitt i hans interpretasjonskunst eksplisitt ved å fremmet et forslag på en slags

---

506 Schelling 2004, s. 177: «Das Geheimnis alles Lebens ist Synthese des Absoluten mit der Begrenzung.»

virkelighetsforståelse i Furtwänglers Beethoven-interpretasjon. Den siste hermeneutiske tilgangen omhandlet Furtwänglers forståelse av Brahms. Alle de forskjellige hermeneutiske tilgangene har musikkens Logos som erkjennelsesledende tese.

Furtwänglers bidrag til interpretasjonskunsten kan man sammenfatte slik: *Furtwänglers interpretasjonskunst er en fri åndelig aktivitet som lar seg føre av musikkens Logos og som slikt sett begrunner Furtwänglers væren i musikken. Musikkens Logos virkeliggjør seg hos Furtwängler idet den fører lytteren til den ideelle virkeligheten i den reale klangen. Derfor er musikken klangoverskridende: den går i retning av det musikken forteller lytteren om virkeligheten.*

Et slikt svar forutsetter en villighet fra lytteren og leseren til å begi seg inn på tanken om musikkens Logos. Det kan hende at man kommer frem til andre svar. Men det utgjør jo nettopp hermeneutikkens uendelige oppgave i en kunstnerisk sammenheng. Å forstå musikk impliserer en villighet til å bli med på klangreisen. Det samme gjelder å bli med på en tankegang. Man må begi seg inn på den for å kunne få et forhold til den. Det nytter ikke å stå på utsiden.

I dette etterordet vil jeg prøve meg på en litt annen tilnærming til det jeg har skrevet om. Etterordet er en *sammenfatning av det forutgående og pekepinn* mot fremtidig forskning. I etterordet vil jeg muliggjøre et punktum hos leseren. Et punktum er en fascinerende ting. Punktumet muliggjør at man som leser kan puste. Punktumet markerer en avsluttet menings-sammenheng uten å utelukke at det går videre. For etter punktet kommer en ny setning. Punktumet i dette kapittelet er ikke et sluttpunktum, men et foreløpig punktum. Det avslutter en tankeprosess som forhåpentligvis har potensial til å bli videreført. Punktumet vil samtidig muliggjøre å sette de forutgående kapitlene i et bredere perspektiv og å kunne se forskningsgjens-standen i en større sammenheng.

Det innebærer at leseren blir opplyst om hvordan jeg som forfatter av avhandlingen tenker om det jeg har skrevet. Etterordet forutsetter at man har lest hele avhandlingen og tatt del i den helhetlige tankebevegelsen. Dermed er dette kapittelet mer enn et sammendrag. Det bringer nye tanker inn i forening med det jeg allerede har utviklet. Kapittelet fremviser en noe mer personlig stil i skrivingen. Det sammenfatter de tre skrivestilene i avhandlingen i en essayistisk enhet.

Punktumet er her mer et tegn på at det *kan* komme nye setninger med nytt innhold. Jeg vil åpne for fremtidig forskning som kanskje kan dra nytte av de hermeneutiske tilnærminger jeg har tilstrebet i denne avhandlingen.

## 7.1 Furtwängler i en kummerlig tid?

Sin betydningsfulle artikkel om Rilke begynner Heidegger med spørsmålet «Hvorfor diktere i en kummerlig tid?»<sup>507</sup> Formuleringen har han fra dikteren Friedrich Hölderlin. Det er et direkte sitat fra elegien «Brod und Wein». Heidegger beskriver i tilknytning til Hölderlins bilder verdensnattens mørke der alle guder har forlatt verden. Det er mørkt, kaldt, og menneskene har forlatt dypet i jorden. De har innrettet seg på overflaten uten helt å merke mørket som nærmest spiser dem opp. Verden er omgitt av en avgrunn. Og få er de som vil stige ned i avgrunnen. Dikteren er mennesket som våger å gå til verdens avgrunn. Det gjør han ved å gå på sporet av gudene som har fløyet vekk. Dikteren blir med på sporet av gudene og forblir i sporene. Sporet er det hellige. I det hellige kan gudene finnes på flukt. Dikteren kan synges en sang om sporet og hva han har oppdaget der.

«Å være dikter i en kummerlig tid» betyr syngende akte på sporet av gudene som har fløyet vekk. Derfor sier dikteren det hellige. Derfor er verdensnatten [...] den hellige natt.<sup>508</sup>

Med andre ord: natten, mørket og kulden er ikke uten håp. Natten er en hellig natt fordi dikteren synger om gudene. Men så enkelt er det heller ikke: I vår moderne tidsalder har vi, ifølge Heidegger, mistet sporet til sporet. Det hellige er borte, og vi erkjenner ikke noe spor til det hellige. Derfor er vi nærmest fortapt i natten. Tiden er kummerlig fordi den mangler «smerten, døden og kjærligheten»<sup>509</sup> som spor til det hellige. Menneskene forstår ikke hva dikteren synger om. Men han synger.

Hva har dette med Furtwängler å gjøre? Er han en som uberørt av verdensnatten spiller musikk han har hørt ved verdensnattens avgrunn? Er hans intensjon å synges om det vi har mistet? Fører han oss med sine

---

507 «Wozu Dichter in dürftiger Zeit?», i: Heidegger 2014.

508 Heidegger 2014, s. 272: «Dichter sein in dürftiger Zeit heisst: singend auf die Spur der entflohenen Götter achten. Darum sagt der Dichter zur Zeit der Weltnacht das Heilige. Deshalb ist die Weltnacht [...] die heilige Nacht.»

509 Ibid., s. 275.

interpretasjoner til sporene av dikterens spor? Bekrefter han med sine interpretasjoner sin egen overbevisning om at musikk og sjel er identisk i all stor kunst? Er det derfor han tar oss med på sporene til sporet, det vil si: kjærlighet, død og smerte? Fører han oss til syvende og sist til det hellige som sporet til gudene som har forlatt oss? Kort og godt: Står vi ved avgrunnen av den hellige verdensnatt når vi lytter til de gamle opptakene med Furtwängler?

Her melder skeptikeren seg: Gir jeg ikke her Furtwängler en altfor stor betydning? Må jeg kle ham med mytologiske språk og bilder for å formidle det han formidlet? Befinner vi oss virkelig i en verdensnatt? Blomstrer ikke musikklivet med nye kreative, ny-interpretasjoner? Som leseren skjønner, er jeg ikke spesielt glad i denne skeptikeren. Jeg foretrekker heller det mytiske mennesket og henviser kort til Heideggers dictum om at *Logos og Mythos sier det samme*.<sup>510</sup> Logos trenger det narrative i mytene. Mytene sier på en annen måte det Logos utarbeider med sin evne til å tenke begrunnende og hermeneutisk. Det finnes ingen entydige svar på spørsmålene ovenfor, det være seg de som stilles av det mytiske mennesket eller de som stilles av skeptikeren. Og nettopp det at entydigheten forstummer er det befriende i det hele.

## 7.2 Musikk og tenkning

La meg ta opp følgende kritiske spørsmål til avhandlingens hermeneutiske tankegang: Snakker jeg i denne avhandlingen bare om det rundt musikken og ikke musikken selv når jeg setter musikkens Logos som erkjennelsesledende tese? Står jeg bare utenfor huset uten å gå inn? Et slikt spørsmål er dyptgripende fordi den røper et positivistisk oppfatning om hva forskning over musikk bør være. Når jeg snakker om musikkens Logos og Furtwänglers innlevelse, formulerer jeg utsagn om musikk som musikk. Jeg går inn i huset. Spørsmålet ser på alt som går utover det empirisk påviselig som ting som ikke berører musikken. Det røper ikke bare en positivistisk forståelse om forskning, men vitner også om en reduksjonistisk forståelse av musikk. Hvis musikk kun er tonesammenhenger uten en referanse i menneskets liv, er innvendingen riktig. For da er alt som ikke snakker om disse sammenhengene noe om det rundt. Et slikt musikkssyn deler jeg ikke,

---

<sup>510</sup> Heidegger 1997, s. 6.

og jeg mener også at det er galt. Spørsmålet står ved musikkens gravlegging og snakker om hvordan liket ser ut. Innvendingen i spørsmålet treffer dog et sentralt spørsmål. Med avhandlingens metodikk mener jeg dog å ha besvart den utførlig. La meg derfor ta et skritt tilbake ved å sammenfatte den metodiske tankegangen i avhandlingen: Med avhandlingens metodikk mener jeg å ha åpnet for et alternativ til positivistisk musikkforskning. I kapittelet om språk og tonespråk forsøkte jeg på grunnlag av viktige tanker hos Wittgenstein å lage en metodikk som muliggjorde å forstå de forskjellige komponentene i Furtwänglers interpretasjonskunst på en ikke-positivistisk måte. Tanken om den umålbare evidens er et slående argument mot positivismen. Samtidig som tanken om forgrunn og bakgrunn gjør det mulig å trekke inn en filosofisk hermeneutikk av den estetiske erfaringen. Avhandlingen *sier* mye, men hvis man lytter til eksemplene er min intensjon at den også *viser* mye i Furtwänglers interpretasjonskunst. En forståelse av avhandlingen impliserer at leseren har et forhold til Furtwängler eller i det minste er villig til å utvikle et slikt. Først da vil det som blir sagt vise leseren noe. Denne metodikken er min gjennomføring av det Adorno kaller filosofisk kritikk. Den filosofiske kritikken er i bunn og grunn ikke noe annet enn et hermeneutisk forsøk. Den vil forstå kunsten, ikke utenfra, men innenfra. Her kommer jeg inn på forholdet mellom musikk og tenkning, et forhold jeg her ønsker å betrakte litt nærmere. Hva kan denne avhandlingen si musikkforskningen om tenkning over og i musikk?

For det første må tenkningen være et svar. Tenkningen trenger et innhold som den ikke kan gi seg selv. Spørsmålet musikken stiller til tenkningen er erfaringens ønske om forståelse. Mennesket vil uttrykke sine erfaringer. Derfor har musikken et hermeneutikkens potensial som tenkning prøver å tilsvare. Men hva skjer når tenkningen kommer inn i erfaringen av den musikalske virkelighet? Tenkningen blir noe som er i musikken. Tenkningens i-væren i musikken er en forutsetning for at tenkningen ikke utvikler seg utenfor erfaringen, men i erfaringen. Her finner tenkningen sitt største utfordring: For å forstå erfaringen må den tilsvare det den vil forstå. Tilsvaret skjer gjennom en begrepsdannelse der begrepene utgjør en samling. Tenkningen vil til det ubetingede i erfaringen. Eller sagt i tråd med den tyske idealismen: Tenkningen søker, som jeg for eksempel har vært inne på tidligere i kapittel fem «Virkeligheten i musikken: Om Furtwänglers Beethoven-interpretasjon», det absolutte i erfaringen. Dette har likhet med forståelsen av enhver erfaring i livet. Vi ønsker når vi tenker over en erfaring

å samle oss om det betydningsfulle i erfaringen. Det betydningsfulle er det som angår oss. Først når tenkningen svarer til dette, føler vi at vi har tenkt.

Men hvordan skal tenkningen uttrykke seg? Begrepene er ingen avbildning av den musikalske erfaringen, men hermeneutiske forsøk på å fatte det som angår oss – det jeg kalte ovenfor det betydningsfulle – i erfaringen.

Fremstillingen av erfaringen kan ta form som gjenfortelling. Derfor kan man si at å tenke musikk betyr å gjenfortelle det den gir. Som Sir Peter Strawson er inne på, er gjenfortellingen den eneste mulige veien for en adekvat måte å si hva kunst handler om:

The only method of describing a work of art which is both entirely adequate for the purpose of aesthetic appraisal, and does not use evaluative language, is to say «It goes like this» – and then reproduce it.<sup>511</sup>

Strawson er utvilsomt inne på noe riktig, men han stopper sin refleksjon her. Jeg går ut over Strawson i avhandlingen når jeg søker å finne begreper for det musikalsk uttrykk. Poenget mitt er at gjenfortellingen kan ytre seg på mangfoldig vis. La meg forklare det litt nærmere: Man kan sette seg ned ved pianoet og prøve å gjenfortelle hvordan Furtwängler for eksempel interpreterer Beethoven. Man kan forsøke å male eller lage en litterær tekst. Man kan også, og det er måten jeg har valgt, forsøke å la erfaringen av musikken bli beskrevet språklig ved å konsentrere seg om hva den uttrykker. Beskrivelsen av det musikalsk uttrykket beveger seg mellom et filosofisk-hermeneutisk og et metaforisk språk. Konvergenspunktet mellom musikken og beskrivelsen er i denne avhandlingen musikkens ekspressive logikk. Gjennom denne blir tenkningens delaktighet uttrykt. Derfor er tenkning noe som skjer midt i musikken. Den står ikke på utsiden. Tenkningen beveger seg i det tidsrom musikken gir. Det er viktig å betone dette så sterkt, for å unngå faren at tenkningen gjør seg selvstendig og får et eget liv ved siden av musikken. Vekselspillet mellom filosofisk hermeneutikk og musikalske eksempler i avhandlingen viser at tenkning og musikalsk erfaring er noe som går hånd i hånd. Vi har derfor ikke med to forskjellige entiteter å gjøre, men med to gjensidig konstituerende sider av samme sak. Tenkningen er fullt og helt i musikken hos komponist, interpret og lytter, samtidig som musikk er i tenkningen.

---

511 Strawson 1974, s. 187. Strawsons anliggende er nettopp å vise at det ikke finnes «descriptive criteria for aesthetic appraisal.»

Tenkningen fører til kunnskap om musikken når man kan språkliggjøre tenkningens og musikkens indre forhold. Musikkfilosofisk kunnskap har sin grunn i den estetiske erfaringen av musikk. Den estetiske erfaringen er intet faktum fordi den gir rom for forskjellige filosofiske forståelsesmuligheter. Man ikke fikser den estetiske erfaringen av musikk til noe bestemt, men man kan åpne den med hermeneutiske refleksjonsbegreper fordi den selv er åpen og uten faste kategoriale grenser.

### **7.3 Furtwängler som skrivende dirigent, en impuls til kunstnerisk forskning?**

Furtwängler viser med sine skrifter at det å tenke over egen kunstnerisk praksis er av stor betydning. Ved å skrive fant Furtwängler et språk for kunsten som bare han kunne utvikle. Språket er født ut av et liv med musikken. I skriftene blir det tydelig at den musikalske tenkningen ikke forløp ved siden av musikken, men i musikken. Derfor bevarer hans skrifter alltid karakteren av å det å være i musikken. De er en konkret manifestasjon av hva tenkning kan være som opphold i musikken. Her kan man stille et kritisk spørsmål: Er kunstneren Furtwängler nødvendigvis den beste fortolkeren av sin egen kunstneriske aktivitet? Spørsmålet kan besvares med et ja og et nei.

Jeg begynner med ja'et: Furtwänglers tenkning, slik den kommer til uttrykk i hans skrifter, viser hvordan han tenkte om musikk i en virkelighetskontekst. Skriftene åpner opp for en forståelse av hvorfor han interpreterer som han gjør. Man må derimot ikke kjenne til skriftene for å få noe ut av hans interpretasjoner. Likevel er skriftene er unike kilder for den som ønsker å forstå hva Furtwängler tenker om interpretasjon og ikke minst om den musikk han interpreterer. Lesningen av hans skrifter beriker den estetiske erfaringen av hans interpretasjonskunst. Etter å ha lest skriftene kan man ta del i musikken på en helt annen måte enn hvis man bare hadde hatt opp-takene. Ingen andre kan se inn i Furtwänglers interpretatoriske hjerte eller tanke. Derfor er Furtwängler den beste fortolker av sin egen kunstneriske aktivitet. Skriftene gir en hermeneutisk tilgang til den filosofiske tenkningen over den estetiske erfaringen av hans interpretasjon. Den bør man ta utgangspunkt i når man vil forstå Furtwänglers interpretasjonskunst. Det hadde derfor vært metodisk galt å utelukke skriftene fra forskningen. I



denne avhandlingen foretok jeg derfor det metodiske valget å se på teori og praksis som en interpretatorisk enhet.

Sett fra en annen synsvinkel kan man også si at Furtwängler ikke er den beste fortolker av sin egen kunstneriske aktivitet. Jeg kommer nå til nei'et: Han er ikke best når det gjelder å beskrive den estetiske erfaringen av det som skjer i lytteprosessen. Den estetiske erfaringen trenger en eksplikasjon som går ut over det Furtwängler selv åpner for. Lytteren bevarer inntrykket av det musikalske uttrykket. Den realidealistiske fortolkningen av hans Beethoven-interpretasjon var mitt forsøk på å beskrive en lyttererfaring som tar utgangspunkt i Furtwänglers egen skriftlige interpretasjon, men som likevel transcenderer den. Grunnen til denne transcendensen ligger i den virkeligheten musikken uttrykker. Furtwängler har som kunstner ikke hånd om hva musikken uttrykker i en helhetlig virkelighetskontekst. Derfor sprenger applikasjonspotensialet grensene til enhver interpretasjons selvforståelse.

Min vektlegging av Logosbegrepet er også et forsøk på å beskrive en estetisk erfaring av musikken som jeg mener ligger i måten han interpreterer på og som han antyder i sine skrifter, men som han dog ikke begrunner som en filosofisk teori over sin egen kunstneriske aktivitet. Med andre ord har Furtwängler på den ene side en privilegert tilgang og på en annen side ikke en privilegert tilgang til sin kunstneriske aktivitet. Metodisk sett fører det til at tenkningen over Furtwänglers interpretasjonskunst som estetisk erfaring beveger seg i et dynamisk vekselspill mellom ja'et og nei'et. Etter min mening bør kunstnerisk forskning nettopp foregå som et slikt vekselspill. Hvis kunstnerisk forskning begrenser seg til kun å gi rom for kunstnerens egen fortolkning av sin kunstneriske praksis, blir den ensidig. Den trenger en ekstern hermeneutikk som har sin grunn i kunstnerens egen fortolkning, men som dog kan transcendere den. Først da kan kunsten trekkes inn i et rom, der kunstens dialogiske muligheter kan oppdages. Kunst kommuniserer. Derfor bør også kunstnerisk forskning kommunisere. En kunstner må selvfølgelig ikke språkliggjøre sin egen kunstneriske aktivitet. Men tilfellet Furtwängler viser hvor produktivt det kan være når en kunstner prøver å sette ord på og forstå hva han holder på med.

Historien om hvordan dirigenter skriver om sin egen praksis er ennå ikke skrevet. Furtwängler er ikke den eneste skrivende dirigent. Felix Weingartner er et annet eksempel, hvor man kunne ha gått frem på lignende

vis som i denne avhandlingen, fordi det foreligger lydopptak og bøker. Etter min mening er dette meget aktuell lesning for etableringen av kunstnerisk forskning som et eget fag. Derfor forstår jeg avhandlingen som en impuls til videre fordypning i hva man kalle kunstnerisk forskning i historie og nåtid.

#### 7.4 **Musikkens frie tidsrom som avhandlingens punktum**

Til syvende og sist er det Furtwänglers ærlighet overfor musikken som danner grunnlaget for hans musikk-syn. Hans musikalske væren i musikk førte til et direkte møte med musikkens uttrykk. Dette uttrykket formidlet han med sin direksjonskunst. Det er ikke Furtwänglers subjektivitet som står i sentrum for en slik kunstnerisk aktivitet. Det er heller musikken som oppholdssted for dirigent og lytter som utgjør fundamentet. Furtwänglers spørsmål er ikke «hvordan skal jeg fortolke denne frasen», men «hvordan kan jeg la den klinge». Forskjellen mellom disse to utsagnene er ikke bare av språklig natur, men vitner heller om to vidt forskjellige måter på tenke musikalsk interpretasjon på. Furtwängler går hele tiden ut fra at det blir gitt noe gjennom musikken. Han søker *gaven i musikkens ankomst* for å formidle den videre. Den første varianten derimot vil beherske musikken og sette sitt stempel på den. Den ser på musikken som instrument for kunstnerisk utfoldelse og selv-utvikling.

Avhandlingen vil bidra til en samling om musikken der den hermeneutiske prosessen kan utløse et vekselforhold mellom det å gi og det å få. Vekselspillet forutsetter et fritt tidsrom. Hermeneutikkens (som en musikk-filosofisk og musikkestetisk disiplin) oppgave er å bevare og forsvare musikkens tidsrom. Derfor mener jeg at musikk som kunstnerisk aktivitet trenger filosofien som språkliggjøring når musikken møter samfunnets utfordringer. Filosofien prøver å bevare den radikale åpenheten kunsten krever av mennesket. Samtidig vil filosofien verne om det kunsten gir.

Å være i musikken betyr å være i et fritt tidsrom der kunsten gir seg selv. Her kan prosessen mellom å gi og å få begynne. Den foregår i det sosiale rom, men bevarer sitt frie spill. Jeg håper å ha fått vist leseren at Furtwängler er et godt eksempel på det å være i musikkens frie tidsrom.

Jeg har forsøkt å presentere en hermeneutikk om Furtwänglers interpretasjonskunst. Forholdet mellom musikk og tanke som fluktpunktet i Furtwänglers interpretasjonskunst muliggjør å lukke øynene for en stund. Å lukke øynene er et bilde på slutningen. Den er det visse sukk som utløses når man har gått en vei. Den er et punktum. Det betyr ikke at skrivningen som sådan er ferdig, men at en tanke har kommet til sin ende. Enden forstår jeg som begynnelsen på anvendelsen. Anvendelsen består i lesernes lytting til det jeg skriver om. Avhandlingen vil ikke erstatte lyttingen, men åpne opp for en ny-lytting. Min intensjon er at lytternes erfaring har fått et språk. For språkliggjøringen er mulighetsbetingelsen for en diskusjon. Språket kan aldri avbilde det man hører. Men det kan åpne for en forståelse.

Jeg håper tankebevegelsen i denne avhandlingen har gitt musikken, slik den fremstår i Furtwänglers interpretasjonskunst, et språk som kan danne et grunnlag for andre hermeneutiske forsøk i spenningsfeltet mellom tone-språk og språk. Filosofisk tenkning er ingen trussel mot musikkens språk, på samme måte som musikkens utgrunnelighet ikke gjør det kategorisk umulig å forsøke å forstå den.

Språket transporterer den estetiske erfaring. I en musikkfaglig kontekst er det viktig nettopp å finne et språk for den estetiske erfaringen av musikken. Kunst trenger en utlegning som den ikke kan gi seg selv i fullt mål. Derfor er den estetiske tenkningen en fundamentalt viktig ledsager til kunstens eget språk. At det i denne sammenheng dreier seg om et indre forhold, har Schelling uttrykt på en særdeles god måte. Med hans ord vil jeg muliggjøre et punktum hos leseren:

Også sjelens vesen er kjærlighet, og kjærlighet er prinsippet til alt som er skapt ut av kjærlighet. – At et varmt kjærlighetens pust blåser på kunstverket og med det tildekker det, er allment kjent. Vi sier om de skjønneste verkene at de er lagd med kjærlighet, ja at kjærligheten selv har lagd dem. – Også vitenskapen i sin høyeste potens er et kjærlighetens verk, og bærer derfor med rette tittelen det skjønneste navnet filosofi, det betyr: kjærlighet til visdom. Mennesket som er født til å være filosof, føler den samme kjærligheten i seg som den guddommelige føler, nemlig å ikke la den utstøtte og utestengte naturen forbli utstøtt, men åndelig å tildekke den i det guddommelige og la hele universet smelte sammen til et stort kjærlighetens verk.<sup>512</sup>

---

512 Schelling 1985 (Bind 4), s. 473f.: «Auch das Wesen der Seele also ist Liebe, und Liebe auch das Prinzip alles dessen, was aus der Liebe entsteht. – Dass ein warmer Hauch der Liebe das Kunstwerk anwehen und verklären müsse, ist allgemein anerkannt. Wir sagen von den schönsten Werken, sie seien mit Liebe gemacht, ja die Liebe selbst habe sie gemacht. – Auch die Wissenschaft in ihrer höchsten Potenz ist ein Werk der Liebe, und trägt mit

Her har Schelling uttrykt noe jeg anser for å kunne tjene som en beskrivelse av fundamentet i Furtwänglers interpretasjonskunst. Furtwängler skaper klangen ut fra en dyp kjærlighet til musikken, slik den taler til ham. Med det er han med på å forvandle det skrevne partitur til et symbol for den universelle harmoni mellom natur og kunst. Harmonien består i naturens og kunstens felles livsprinsipp. Slik sett kan man forstå Furtwänglers interpretasjonskunst som et konkret eksempel på det universelles nærvær i det konkrete. En slik fortolkning av Furtwänglers interpretasjonskunst muliggjør samtidig å forstå den som en filosofisk aktivitet innenfor den musikalske væren. For som Schelling sier, har filosofien den samme drivkraften i seg som kunsten. Denne avhandlingen er et forsøk å lage noen spor for hvordan man tenke Furtwänglers musikalske væren i musikken filosofisk. Med en slik måte befinner vi oss i musikkens frie tidsrom: tidsrommet musikken gir med sin ankomst hos oss. Et tidsrom som en hermeneutisk musikkfilosofi ønsker å bevare som et *fritt* tidsrom, slik at musikken kan utvikle seg *fritt* og gjøre oss *fri* til å erkjenne nye perspektiver ved virkeligheten gjennom musikken. *Friheten* musikken formidler ligger i det at det hermeneutiske rom alltid må forbli åpent.<sup>513</sup>

Hva er Furtwänglers oppfordring til dagens interpretasjonskunst? Jeg tror man kan sammenfatte den med begrepet frihet. Å lære av ham i dag betyr å utvikle en frihet i måten man fortolker musikk på. Friheten må springe ut av et liv i og med musikken. Først da blir friheten troverdig. Friheten må ikke søkes for sin egen skyld, men for å la musikken tale til lytteren. Friheten gjør seg avhengig av den personlige tilegnelsen av musikken. Den kan ha en befriende virkning, særdeles når uskrevne regler om hvordan ting skal bli spilt blir tillagt en normativ verdi. Det eneste normative hos Furtwängler er musikkens budskap. Å finne dette er interpretens oppgave og veien inn til det sentrale i musikken. Ved å prøve å løse denne oppgaven i hengivenhet er man inne på noe Goethe spørrende definerer som kjærlighet. Frivillig å gjøre

---

Recht den schönen Namen Philosophie, d.h. Liebe zur Weisheit. Der Mensch, der zum Philosophen geboren ist, empfindet dieselbe Liebe in sich, welche die göttliche empfindet, nämlich die ausgestoßene und ausgeschlossene Natur nicht in dieser Verstoßung zu lassen, sie geistig wieder ins Göttliche zu verklären und das ganze Universum zu Einem großen Werk der Liebe zu verschmelzen.»

513 George Steiners tale i Concertgebouw i Amsterdam om musikk beskriver dette meget godt, for øvrig med en ikke uvesentlig henvisning til Furtwängler: <https://www.youtube.com/watch?v=oKh7edvRvFQ> (11.2.2017)

seg avhengig av noe er kjærlighet og den skjønneste tilstand.<sup>514</sup> Overført på musikken betyr det: Frivillig å gjøre seg avhengig av musikkens Logos i sin egen aktivitet som interpreterende musiker er å elske musikken. Det fører musikeren inn i den skjønneste tilstand. Kort sagt: Kjærligheten gir interpretatorisk frihet. Her ligger Furtwänglers utfordrende budskap til musikere i dag.

---

514 Goethe 2006, s. 1: «Frivillig avhengighet er den skjønneste tilstand, og hvordan er den mulig uten kjærlighet?» På tysk: «Freiwillige Abhängigkeit ist der schönste Zustand, und wie wäre der möglich ohne Liebe.»

# Litteratur og kilder

## Kildetekster av Furtwängler

Furtwängler, Wilhelm (1996): *Aufzeichnungen 1924–1954*, Zürich/Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag/F.A. Brockhaus.

Furtwängler, Wilhelm (1994): *Ton und Wort*, Zürich/Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag/F.A. Brockhaus.

Furtwängler, Wilhelm (1983): *Gespräche über Musik*, Zürich/Wiesbaden: Atlantis Musikbuch-Verlag/F.A. Brockhaus.

Furtwängler, Wilhelm (1975) *Vermächtnis*, Wiesbaden: Atlantis Musikbuch-Verlag.

Furtwängler, Wilhelm (1964): *Briefe*, utgitt av Frank Thiess, Zürich/Wiesbaden: Atlantis Musikbuch-Verlag/F.A. Brockhaus.

## Diskografi med Furtwängler<sup>515</sup>

Beethoven, Ludwig van (2012): *Beethoven, 9. Symphony*, Music & Arts.

Furtwängler, Wilhelm (2011): *The Furtwängler Legacy*. 107 CD'er (inkl. alle symfoniene av Beethoven og Brahms i delvis forskjellige opptak), Documents, membran.

---

515 Sortert etter utgivelsesårstall.

- Beethoven, Ludwig van (2010): *9. Symphony*, live-opptak fra 1942, Tahra.
- Brahms, Johannes (2005): *4 Symphonies*, bl.a. live-opptak fra 1943 med Berliner Philharmoniker, Opus Arte.
- Furtwängler, Wilhelm (2004): *Wilhelm Furtwängler, an anniversary tribute*, Deutsche Grammophon.
- Beethoven, Ludwig van (2000): *9 Symphonies*, conducted by Wilhelm Furtwängler, EMI Classics.
- Beethoven, Ludwig van (1999): *Symphony nr. 3 og 6*, History, Maestro Classics.
- Brahms, Johannes (1998): *Brahms, 1. Symphony and Variations on a theme by Haydn*, Testament.
- Beethoven, Ludwig van (1998): *Beethoven, Symphonien nr. 5 & 7*, Deutsche Grammophon.

## Sekundærlitteratur

- Adorno, Theodor W. (2003): *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ardoin, John (1994): *The Furtwängler Record*, Portland: Amadeus Press.
- Arndt, Andreas/Jaschke, Walter (2012): *Die Klassische Deutsche Philosophie nach Kant: Systeme der reinen Vernunft und ihre Kritik 1785–1845*, München: Beck.
- Augustinus, Aurelius (2008): *Confessions*, A new translation by Henry Chadwick, Oxford: Oxford University Press.
- Auhagen, Wolfgang (2011): *Wilhelm Furtwängler – ein Dirigent des „Espressivo“*, i: Borck, Camille et al: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik*. Festschrift für Hermann Danuser, Schliengen: Edition Argus, s. 54–63.
- (2005): *Furtwänglers Tempogestaltung im Spannungsfeld zwischen Konzerttradition und Reproduktionstechnik*, i: Wagner, Günther: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Mainz: Schott Musik International.

- Becker, Alexander/Vogler, Matthias (Utg.) (2008): *Musikalischer Sinn, Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1973): *Der Begriff der Kunstkritik der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bond, Mark Evan (2015): *Music as Thought. Listening to the symphony in the age of Beethoven*, Princeton: Princeton University Press.
- Bouteneff, Peter C. (2015): *Arvo Pärt. Out of Silence*, New York: St Vladimir's Seminary Press.
- Brachmann, Jan (2009): *Brahms zwischen Religion und Kunst*, i: Sandberger, Wolfgang (Utg.): *Brahms-Handbuch*, Stuttgart (et al.): Bärenreiter/Metzler, side 128–133.
- Brendel, Alfred (2010): *Über Musik*, München: Piper.
- Carlsen, Morten/Holm, Henrik (2017): *Å tolke musikk*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Cook, Nicholas (2014): *Music as performance*, online-artikkel: <http://www.britac.ac.uk/journal/2/cook-n.cfm> (23. 4. 2015).
- (2013): *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (2013): *Beethoven in seiner Zeit*, Laaber: Laaber Verlag.
- (1978): *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- (1974): *Beethovens „Neuer Weg“*, i: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Berlin, s. 46–62.
- Danuser, Hermann (Utg.) (1992): *Musikalische Interpretation*, Laaber: Laaber.
- Day, Timothy (2000): *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, New Haven and London: Yale University Press.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (2008): *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München: Piper.
- (1994): *Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Laaber: Laaber.
- Fischer-Diskau, Dietrich (2014): *Jupiter und ich. Begegnungen mit Wilhelm Furtwängler*, Berlin: Berlin University Press.



- Fischer-Dieskau, Dietrich (2008): *Brahms, Leben und Lieder*, Berlin: List Taschenbuch Verlag.
- (1987): *Nachklang, Ansichten und Erinnerungen*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- Flesch, Carl (1961): *Erinnerungen eines Geigers*, Freiburg/Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag.
- Floros, Constantin (1997): *Johannes Brahms. Frei aber einsam*, Hamburg: Arche Verlag.
- Földényi, László F. (2013): *Starke Augenblicke*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Fuhrmans, Horst (2003): Innledning, i Schelling, F.W.J: *Von der menschlichen Freiheit*, Stuttgart: Reclam.
- Furtwängler, Elisabeth (2006): *Über Wilhelm Furtwängler*, Wiesbaden. Atlantis Musikbuch-Verlag.
- Gadamer, Hans Georg (1990): *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Gesammelte Werke Bd. 1, Tübingen: Mohr und Siebeck.
- Geck, Martin (2009): *Beethoven und seine Welt*, i: Hiemke, Sven (Utg.): *Beethoven-Handbuch*, Stuttgart/Weimar/Kassel: Metzler/Bärenreiter, s. 2–55.
- (1993): *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Weimar: Metzler.
- Giese, Detlef (2006): „*Espressivo*“ versus „*Neue Sachlichkeit*“, *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin, Verlag dissertationen.de.
- Goehr, Lydia (2007): *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Goethe, Johann Wolfgang (2006): *Maximen und Reflexionen*, München: Beck.
- Grondin, Jean (2009): *Hermeneutik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Guldbrandsen, Erling og Varkøy, Øivind (Utg.) (2004): *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*. Oslo: Cappelen Akademisk.

- Guldbrandsen, Erling (2002): *Verkets åpning. Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens*. In: *Studia Musicologica Norvegica* 28. Universitetsforlaget 2002. s. 5–23.
- Gülke, Peter (2006): *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*: Stuttgart: Metzler/Bärenreiter.
- Hacker, P.S.M.: (2014): *Wittgenstein. Comparisons & Contexts*, Oxford: Oxford University Press.
- Haffner, Herbert (2006): *Furtwängler*, Berlin: Parthas Verlag.
- Han, Byung-Chul (2015): *Erettung der Schönheit*, München: Fischer Verlag.
- (2014): *Psychopolitik: Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, München: Fischer Verlag.
- (2012): *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Hanslick, Eduard (2010): *Vom musikalisch-Schönen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (2014): *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann.
- (2010): *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt am Main: Klostermann.
- (2007): *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart: Klett Cotta.
- (2007b): *Væren og tid*, norsk oversettelse av Lars Holm Hansen, Oslo: Pax.
- (2006): *Der Satz vom Grund*, Stuttgart: Klett Cotta.
- (2004): *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart: Klett Cotta.
- (2001): *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer.
- (2000): *Kunstverkets opprinnelse*, oversatt av Steinar Mathisen/Einar Øverenget, Oslo: Pax.
- (1997): *Was heißt Denken?*, Tübingen: Max Niemeyer.
- (1981): *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main: Klostermann.

- (1969): *Zur Sache des Denkens*, Tübingen: Niemeyer.
- Henckmann, Wolfart (1998): *Max Scheler*, München: Beck.
- Herzfeld, Friedrich (1950): *Wilhelm Furtwängler*, München: Wilhelm Goldmann Verlag.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2012): *Wagner als Dirigent*, i: Lütteken, Laurenz (Utg.): *Wagner-Handbuch*, Kassel / Stuttgart / Weimar: Bärenreiter/ Metzler, s. 125–136.
- (2011): Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven, i Klein, Richard/Kreuzer, Johann/Müller-Dohm Stefan (Utg.): *Adorno-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, s. 85–95.
- (2009): „Seid umschlungen, Millionen“. *Die Beethoven-Rezeption*, in: Sven Hiemke (Hrsg.), *Beethoven-Handbuch*, Kassel / Stuttgart / Weimar, S. 567–609.
- (2005): „... der Sache dienen und doch gestalten ...“ *Wilhelm Furtwänglers Interpretationsästhetik im historischen Kontext*, i: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, S. 9–22
- (2004): „Die Improvisation ist in Wahrheit die Grundform alles wirklichen Musizierens ...“. *Furtwänglers Interpretationsästhetik*, i: Reader til utstillinger: „Zwischen Skylla und Charybdis. Wilhelm Furtwängler im Brennpunkt.“ Luzern, side 83–91.
- (2000): *Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57, S. 78–90.
- Höcker, Karla (1982): *Die nie vergessenen Klänge, Erinnerungen an Wilhelm Furtwängler*, Berlin: Arani Verlag.
- Holm, Henrik (2016): *Richard Wagner als Vorbild des Selbstseins. Bemerkungen zum jungen Idealismus Nietzsches*, i: Georg, Jutta/ Reschke, Renate (Utg.): *Wagner und Nietzsche. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*. Berlin/New York: De Gruyter.
- (2015): *Der hörbare Logos. Ein philosophischer Versuch über Wilhelm Furtwänglers Interpretationskunst*, Dresden: Text & Dialog.

- (2014): *Det åpne rom og tidens potensial. Et Heidegger-essay for musikere*: <http://www.ballade.no/sak/det-apne-rom-og-tidens-potensial/> (28.11.2014)
- (2013): *Die Künstlerseele Friedrich Nietzsches. Die Musik, das Leiden am Ganzen und die Sternenmoral*. Dresden: Text & Dialog.
- (2013b): *Verspannung im Denken Heideggers. Zur Verkrampfung und Selbsttherapie in der Religionsphilosophie Martin Heideggers*, i: Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik (IZPP), Nr. 1 – 2013, s. 62–72.
- (2011): *Die Unergründlichkeit der kreatürlichen Wirklichkeit. Das Verhältnis von Philosophie und Wirklichkeit bei Josef Pieper*, Dresden: Thelem Universitätsverlag.
- (2008): *Descartes' vei ut av tvilen*, i: St. Olav tidsskrift, Nr. 2, 2008, S. 17–19.
- Humboldt, Wilhelm von (1986): *Schriften zur Sprachphilosophie*, Stuttgart: Reclam.
- Hunt, John (1999): *The Furtwängler sound, discography with concert register*, London: Hunt.
- Hürlimann, Martin (Utg.) (1955): *Wilhelm Furtwängler im Urteil seiner Zeit*, Zürich/Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag.
- Kandinskij, Vassily (2001): *Om det åndelige i kunsten*, Oslo: Pax.
- Kant, Immanuel (2010): *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg: Meiner.
- (2009): *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Meiner.
- Kanzog, Klaus (2014): *Offene Wunden. Wilhelm Furtwängler und Thomas Mann*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kenny, Anthony (2006): *Wittgenstein*, revised version, Oxford: Blackwell Publishing.
- Kerman, Joseph (1985): *Musicology*, Fontana: Fontana Press.
- (1980): *How We Got into Analysis, and How to Get out, Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2, S. 311–331.

- Kivy, Peter (2002): *Introduction to a Philosophy of music*, Oxford: Oxford University Press.
- Kjerschow, Peder Christian (2000): *Før språket. Musikkfilosofiske essays*, Oslo: Vidarforlaget.
- (2014): *Musikken – Fra grepethet til begrep, Musikkfilosofiske tekster fra Platon til Cage*, Oslo: Vidarforlaget.
- Klein, Richard (2014): *Musikphilosophie*, Hamburg: Junius Verlag.
- Korte, Oliver (2013): *Die siebte und achte Symphonie, i*: Korte, Oliver/ Riethmüller, Albrecht: *Ludwig van Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, Bind 1, Laaber: Laaber Verlag.
- Krahnert, Sebastian (1997): *Wilhelm Furtwängler Tage*, Jena: Universitetet i Jena.
- Kropfinger, Klaus (1997) artikkel Beethoven i: Finscher, Ludwig (Utg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Volum 1, s. 667–915.
- Kuhn, Helmuth (1970): *Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lang, Klaus (2013): *Wilhelm Furtwängler und die Tragik seines Komponierens*, Aachen: Shaker Media.
- (2012): *Wilhelm Furtwängler und seine Entnazifizierung*, Aachen: Shaker Media.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (1972): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Levinson, Jerrold (2003): *Musical Thinking*, in: *Journal of Music and Meaning*, vol.1, 2003, section 2.
- (1990): *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca.
- Levy, Janet M. (2001): *Interpreting Beethoven*, in: *The Journal of Musicology*, Vol 18 (Winter 2001), No.1, pp. 31–55.
- Mann, Thomas (1997): *Essays*, i seks bind, München: S. Fischer Verlag.
- Martin, Rainer (2012): *Radikalität des Geistes, Heidegger – Paulus – Proust*, Freiburg: Verlag Karl Alber.

- Matzner, Joachim (1998): *Furtwängler und das Tempo*, in: Krahnert, Sebastian/Matzner, Joachim (Utg.): *Furtwängler-Studien I*, Berlin: Ries & Erler.
- Matzner, Joachim (1986): *Furtwängler. Analyse, Dokument, Protokoll*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag.
- Menuhin, Yehudi (1986): *Unvollendete Reise, Lebenserinnerungen*, München: Deutsche Taschenbuch Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1980): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA) i 15 Bind*, München/Berlin/New York, de Gruyter.
- Norrington, Roger (2006): *Conducting Brahms. Roger Norrington with Michael Musgrave*, s. 231–249, i: Musgrave, Michael 2006: *The Cambridge Companion to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Novalis (2006): *Fragmente und Studien, Die Christenheit oder Europa*, Stuttgart: Reclam.
- Overbeck, Franz (2011): *Erinnerungen an Friedrich Nietzsche*, Berlin: Berenberg Verlag.
- Ottmann, Henning (2011): *Philosophie und Politik bei Nietzsche*, Berlin/New York. De Gruyter.
- Pascal, Blaise (1995): *Pensees*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pieper, Josef (1996–2006): *Werke, Gesamtausgabe in acht Bänden*, Hamburg: Meiner.
- Pirie, Peter John (1980): *Furtwängler and the Art of Conducting*, London: Duckworth.
- Platon (2007): *Lovene*, Oslo: Vidarforlaget.
- (1999): *The Symposium*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1984): *Apologie, Kriton*, Stuttgart: Reclam.
- Pöltner, Günther (2007): *Heidegger*, i: Solgner, Stefan Lorenz / Fürbeth, Oliver (Utg.): *Musik in der deutschen Philosophie*, Stuttgart: Metzler Musik, s. 155–172.
- Ratzinger, Joseph (2008): *Theologie der Liturgie. Die sakramentale Begründung christlicher Existenz*, Freiburg/Basel/Wien: Herder.

- Rehding, Alexander (2003): *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Riezler, Walter (1990): *Beethoven*, Zürich: Atlantis.
- Rosenzweig; Franz (1990): *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sandberger, Wolfgang (2005): *Johannes Brahms in der Deutung Wilhelm Furtwänglers*, i: Brahms-Studien 14, s. 9–46.
- Scheler, Max (2014): *Der Formalismus in der Ethik*, Hamburg: Meiner.
- (2015): *Wesen und Formen der Sympathie*, Berlin: Aischines Verlag.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Josep (2010): *Bruno, Über die göttlichen Dinge*, Hamburg: Meiner.
- (2004): *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart: Reclam.
- (2000): *System des transzendentalen Idealismus*, Hamburg: Meiner.
- (1985): „*Stuttgarter Privatvorlesungen*“, i: *Ausgewählte Werke*, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 29–96.
- (1985): *Ausgewählte Werke in 6 Bänden*, Band 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Scherliess, Volker (2009): *Aufführungspraktische und interpretationsgeschichtliche Aspekte*, i: Sandberger, Wolfgang (Utg.): *Brahms-Handbuch*, Stuttgart (et al.): Bärenreiter/Metzler, s. 552–565.
- Schlegel, Friedrich (1967): *Atheneum-Fragmente*, i: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bind II, (utgitt av Eichner, Hans), München: Schöningh.
- Schmidt, Jochen (2004): *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. 2 Bind. Heidelberg: Winter.
- Schönberg, Arnold (2007): *Brahms the Progressive*, i: Schönberg, Arnold: *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, utgitt av Morazzoni, Anna Maria, Mainz: Schott music, s. 215–252.
- (1976): *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanken*, i: Schönberg: *Stil und Gedanken* (Gesammelte Schriften 1), Frankfurt am Main, s. 25–34.
- Schönzeler, Hans-Hubert (1990): *Furtwängler*, London: Duckworth.

- Scruton, Roger (2009): *Understanding music. Philosophy and interpretation*, London: Continuum.
- Scruton, Roger (2016): *Why musicians need philosophy*, online-artikkel: <http://www.futuresymphony.org/why-musicians-need-philosophy/> (5.4.2016).
- (1997): *The Aesthetics of music*, Oxford: Oxford University Press.
- Sherman, Bernard D. (1997): *Tempos and Proportions in Brahms: Period Evidence*, in: *Early music*, Vol. 25, No 3 (Aug 1997), pp. 462–477. Oxford University Press.
- Simonsen, Tore (2008): *Det klassiske fonogram*, Oslo: Norges musikkhøgskole. [https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/172595/Simonsen%20\(2008\).pdf?sequence=1](https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/172595/Simonsen%20(2008).pdf?sequence=1) (14.10.2016)
- Soloviev, Vladimir (2007): *Lecture on Godmanhood*, San Rafael: Semantron.
- Steiner, George (2011): *The Poetry of thought, from Hellenism to Celan*, New York: New Direction.
- (1991): *Real Presences*, Chicago: Chicago University Press.
- Stenzl, Jürg (1996): *Wilhelm Furtwängler: Der Dirigent nach dem Ende des „Espressivo“*, i: Walton, Chris (Utg.): *Wilhelm Furtwängler in Diskussion*, Winterhur: Amadeus, side 25–32.
- Stenzl, Jürgen (1995): *In Search of a History of Musical Interpretation*, i: *Musical Quarterly* (1995) 79 (4): s. 683–699.
- Strawson, Peter (1974): *Aesthetic Appraisal and Works of Art*, i: Strawson, Peter: *Freedom and Resentment*, London: Methuen, s. 178–188.
- Stresemann, Wolfgang (1981): *...und abends in die Philharmonie*, München: Kristall.
- Thaler, Lotta (1984): *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler.
- Thärichen, Werner (1991): *Paukenschläge. Furtwängler oder Karajan?*, Berlin: Heinschel.
- Theunissen, Michael (1991): *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.



- Tolstoj, Leo (2010): *The Kreutzer Sonata, i: The Death of Ivan Ilyich and other Stories*, Londen: Vintage.
- Tolstoj, Leo (1995): *What is Art?*, London: Penguin Classics.
- Uerlings, Herbert (2000): *Theorie der Romantik*, Stuttgart: Reclam.
- Vaget, Hans Rudolf (2012): *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, München: Fischer Verlag.
- Vetter, Helmuth (2014): *Grundriss Heidegger. Ein Handbuch zu Leben und Werk*, Hamburg: Meiner.
- Wackenroder/Tieck (1981): *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders og Phantasien über Kunst*, Stuttgart: Reclam.
- Wellmer, Albrecht (2009): *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser Verlag.
- Wikshåland, Ståle (2009): *Fortolkningens århundre. Essays om musikk og musikkforståelse*, Oslo: Scandinavian Academic Press: Oslo.
- Wittgenstein, Ludwig (2009): *Major Works. Selected philosophical writings*, New York: HarperCollins.
- (1984): *Tractatus logico-philosophicus, Philosophische Untersuchungen*, i: Werke 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1984): *Philosophische Grammatik*, Werke 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1980): *Culture and Value*, Chicago: University of Chicago Press.
- (1975): *On Certainty*, Oxford: Blackwell.
- (1974): *Philosophical Grammar*, Oxford: Blackwell.
- (1968): *A lecture on Ethics*, i: Philosophical Review LXXIV, side 4–14.
- (1953): *Philosophical Investigations*, Oxford: Blackwell.

## Sekundær-diskografi<sup>516</sup>

- Abbado, Claudio (1991): *Brahms, 4 Symphonien*, Deutsche Grammophon.
- Abendroth, Herrmann (2003): *Brahms, symphony nr. 3 and 4*, Berlin Classics.
- Chailly, Riccardo (2011): *Beethoven, 9 symphonies*, Decca.
- Giulini, Carlo Maria (1991): *Brahms, 4. Symphony*, Deutsche Grammophon.
- (2004): *Brahms, 1. Symphony*, Deutsche Grammophon.
- Giulini, Carlo Maria (1964): *Mozart, symphony nr. 40 and 41*, <http://www.medici.tv/en/concerts/giulini-mozart-de-falla-verdi/>
- Karajan, Herbert von (1977): *Beethoven. Symphonien*, Deutsche Grammophon.
- (1963): *Beethoven, 9 Symphonies*, Deutsche Grammophon.
- Klempner, Otto (1998): *Beethoven, 9. symphony*, EMI.
- Mengelberg, Wilhelm (2000): *Beethoven, 9 Symphonies*, Grammfono.
- Nikisch, Arthur (1913): *Beethoven, fifth symphony*: <http://norgesmh.naxos-musiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=00028947923077>
- Norrington, Roger (1990): *Beethoven. The nine symphonies*, EMI.
- Toscanini, Arturo (1952): *Beethoven 9 Symphonies*, RCA Victor Gold Seal.
- Walter, Bruno (2010): *Beethoven, 9. Symphony*, Music & Arts.
- Weingartner, Felix (2003): *Beethoven, 9. Symphony*, Naxos.

---

<sup>516</sup> Jeg sorterer disse etter dirigent.

Den tyske dirigenten Wilhelm Furtwängler (1886–1954) er en av de mest berømte dirigenter fra det forrige århundret. Gjennom plateopptak fascinerer han mange også i dag. Plateopptakene gir lytteren en sjelden estetisk erfaring. Forskningsspørsmålet i denne avhandlingen er: Hvordan skal man tenke om det som skjer musikalsk i Furtwänglers interpretasjonskunst? Målet med avhandlingen er å utvikle en hermeneutisk-filosofisk forståelse av Furtwänglers væren i musikken. Hvordan formidler Furtwängler virkeligheten i musikken? Hva er den filosofiske bakgrunnen i hans fortolkninger av Beethoven og Brahms?

Avhandlingens tese er at Furtwängler gir lytteren muligheten til å ta del i hvordan musikken følger sin iboende ekspressive Logos: Den estetiske erfaringen av Furtwänglers interpretasjonskunst, slik den blir gitt gjennom opptakene, har med hvordan Furtwängler følger musikkens meningssammenheng å gjøre. I sine skrifter redegjør Furtwängler blant annet for sitt syn på musikalsk interpretasjon og for sin forståelse av Beethoven og Brahms. For å kunne utvikle en hermeneutikk om Furtwänglers interpretasjonskunst er det nødvendig å trekke inn det Furtwängler skriver. Avhandlingen behandler derfor Furtwänglers skrifter og opptakene som en enhet. Med en slik innfallsvinkel intenderer avhandlingen å komme på innsiden av hva som skjer i Furtwänglers interpretasjonskunst.

Resultatene i avhandlingen er selve tankegangen i avhandlingen. En slik form for musikkestetisk tenkning over en konkret skikkelse i musikkhistorien er en ny form for akademisk-hermeneutisk tilegnelse av musikalsk interpretasjonskunst. Avhandlingens intensjon er å åpne for en filosofisk forståelse og dialog om musikalsk interpretasjon. Furtwängler er en svært god begynnelse på en slik diskusjon.

Henrik Holm er utdannet musiker, teolog og filosof fra kunstuniversitetet og Humboldt-universitetet i Berlin. Han har i tillegg en doktorgrad i filosofi fra Teknisk Universitet i Dresden og har blant annet skrevet bøker om Josef Pieper, Friedrich Nietzsche og om å tolke musikk. Han har publisert en rekke artikler innenfor kunstfilosofi, religionsfilosofi og praktisk filosofi.

