Klangen av historie

Verk og fortolkning hos Nikolaus Harnoncourt

Emil Bernhardt

NMH-publikasjoner 2021:1

Norges musikkhøgskole
Norwegian Academy of Music

NORDART
Arne Nordheim-senteret

Klangen av historie

Verk og fortolkning hos Nikolaus Harnoncourt

Emil Bernhardt

Avhandling for ph.d.-graden
Norges musikkhøgskole, Oslo 2021

NMH-publikasjoner 2021:1

NMH-publikasjoner 2021:1
© Norges musikkhøgskole og Emil Bernhardt

ISSN 0333-3760
ISSN 2535-373X (online)
ISBN 978-82-7853-290-4 (trykt)
ISBN 978-82-7853-291-1 (pdf)

Norges musikkhøgskole
Boks 5190 Majorstua
0302 OSLO
Tel.: +47 23 36 70 00
E-post: post@nmh.no
nmh.no

Sats: Bodoni, Oslo, 2020
Trykk: Bodoni, Oslo, 2021

Forord

Som musikkstudent en gang mot slutten av 1990-tallet, blir jeg stående og lure, midt på gulvet, i en av Oslos den gang velassorterte platebutikker. Tiden er inne for anskaffelse av en Beethoven-boks med alle de 9 symfoniene, og både jeg og lommeboka er preget av stundens alvor. I den ene hånden holder jeg det berømte Karajan-settet fra 1963 med Berliner Philharmoniker. Det gylne omslaget uttrykker solid tradisjon, storslagen fortolkning og velkjent velklang; dette vil være et trygt valg. I den andre har jeg en relativt fersk kandidat. Et ungt orkester, Chamber Orchestra of Europe, spiller med en dirigent visstnok kjent for sitt arbeid med såkalte *originale instrumenter*. Navnet, som jeg bare så vidt har fanget opp i sidesynet, er underlig langstrakt: Nikolaus Harnoncourt – hvordan skal det uttales, hvem er dette? Og tidligmusikk, Beethoven uten vibrato? Hvordan skal det gå? Skal jeg gå for det kjente og solide, eller det nye og fremmede?

Spørsmålet er dyptgripende, og studenten svimler ved tanken på følger og implikasjoner: Historie, erfaring, fortid, fremtid. Hvem skal få prege inntrykket av disse ikoniske verkene? Plutselig står visst mye på spill, og hvilken rett har egentlig den arme kunden der han vakler blant butikkens bugnende hyller? Så, i et øyeblikks overmot, griper jeg den nye innspillingen. Jeg har da snappet opp et og annet lovord? Orkesteret skal være bra, og denne Harnoncourt fortjener en sjanse!

Hjemme foran CD-spilleren, med den sølvskimrende boksen i hendene, skal inntrykkene etter hvert festne seg, dvs.: Umiddelbart låter de berømte satsene uvant, forsiktig tynnere, tidvis hurtigere, gjennomgående slankere, men også friskere enn hva jeg har vært vant til. Et nytt univers er i ferd med å åpne seg. Energien er gnistrende presis, fraseringen markant og klangen rik, om enn på en ny, svakt fremmedartet, men ikke desto mindre lovende måte. Og det siste er ikke det minst viktige. Den nærmest eksplosive kunstopplevelsen kan ofte ta form av et «wow!», for så langsomt å forvandles til et stadig mer uklart og tåkete «hva?» Det som viser seg å vare, har derimot gjerne motsatt dramaturgi. Her starter det med «Eh... hm, hva?», en forsiktig, stille fascinasjon som så langsomt blir til et lavmælt, ulmende «wow!» Så følger en ny begynnelse.

Sistnevnte modell treffer etter min mening som beskrivelse av møtet med Harnoncourts fortolkninger. Hvorfor og hvordan er på ingen måte opplagt, men i den følgende avhandlingen skal jeg forsøke å følge sporet fra innledende undring til fordypet begeistring. Og kanskje tilbake igjen. Spørsmålene underveis er mange, og lykken ligger ikke nødvendigvis i å besvare dem entydig og en gang for alle. Gjennom skriveprosessen har jeg ofte tenkt tilbake på det avgjørende øyeblikket, svimlende ved historiens stup på gulvet i platebutikken. At jeg ble fornøyd med valget, og har vært takknemlig for motet, trenger vel knapt å nevnes. Men at spørsmålene som svirret i hodet var hellig blandet

med en fascinasjon som nå har ført til en hel avhandling, er av de ting som faktisk hinter om sammenheng i kaoset.

Mange skal takkes når punktum nå er satt. Først vil jeg takke Norges musikkhøgskole som våren 2016 ga meg stipendet som gjorde det mulig å skrive studien. Solveig Christensen og Øivind Varkøy skal takkes for stødig ledelse av doktorgradsutdanningen, Darla Crispin som leder for Nordheim-senteret for seminarer og lesegrupper, og det alltid eminente biblioteket for hyggelig og effektiv hjelp. Min veileder, professor Erling E. Guldbrandsen ved Universitetet i Oslo, skal takkes hjerteligst for inspirerende samtaler, presise lesninger og entusiastisk støtte gjennom hele perioden.

Videre vil jeg takke et hyggelig og inspirerende miljø blant stipendiater og kolleger i korridorene på Norges musikkhøgskole. Torbjørn Eftestøl, Hilde Halvorsrød, Jennifer Torrence, Henrik Holm, Jan Gunnar Sørbø, Sebastian Wemmerløv, Astrid Kvalbein, Tanja Orning og Anders Førisdal skal takkes for både givende, inspirerende og nyttige samtaler, det samme skal Peter van Tour, Anders Tykesson, Erlend Hovland, Morten Carlsen, Are Sandbakken, Vebjørn Anvik og Knut Johannessen.

Utenfor huset har jeg hatt god støtte i lærerike samtaler med Eystein Sandvik og Stian Grøgaard, alltid til stor inspirasjon. Jeg vil takke Feroz Mehmood Shah for sjenerøst å låne øre til diverse forsøksvise utlegninger, og Helge Høibraaten som inviterte meg til sitt vitale Vitenskapsfilosofisk forum i Trondheim høsten 2019. Jeg vil også takke trompeter i Concentus Musicus Wien, Herbert Walser-Breuss, som i noen vårvarme maidager i 2015 loset meg gjennom irrgangene i den eventyrlige Musikverein-bygningen i Wien, og inn til noen minneverdige prøver med ham som vil gå igjen på sidene som følger. I tillegg vil jeg takke Lucy Maxwell-Stewart og journalist Ursula Magnes ved radio klassik Stephansdom, som velvillig har formidlet kontakt med diverse nøkkelpersoner i Wiens musikkliv. Ikke minst vil jeg takke konsertmester i Concentus, Erich Höbarth, for en hyggelig samtale tidlig i prosjektperioden. Takk til professor Hans-Joachim Hinrichsen, som velvillig satte av tid til en både hyggelig og nyttig prat under noen travle seminardager våren 2019. Og tusen takk til Beanca og Pål for at de alltid stiller sin ypperlige wienerleilighet til disposisjon for drømmende skapwienere. Når jeg nå avslutter dette arbeidet, går tankene igjen til spaserturene og kaféene i denne byen hvor det jeg straks skal dukke ned i fant sted og hadde sitt utspring.

Oslo i august 2020.
Emil Bernhardt

Sammendrag

Den østerrikske dirigenten Nikolaus Harnoncourt (1929–2016) og hans fortolknings-praksis i vid forstand utgjør sentrum i denne studien. Tilnærmingen er ikke primært biografisk, verkanalytisk eller historisk, snarere estetisk, kritisk og filosofisk. Målet er å diskutere og utvikle begreper (dels hentet fra Harnoncourts egne tekster, dels fra et bredere teoretisk vokabular) som spesifikt vil være i stand til å åpne og gjøre synlig sentrale aspekter ved Harnoncourts fortolknings- og fremføringspraksis, og som mer generelt kan være egnet til å utvikle forskning på musikalsk fortolkning, særlig knyttet til fremføring av orkestermusikk.

Et grunnleggende premiss er at Harnoncourts musikalske praksis springer ut av det som er blitt hetende historisk informert fremføringspraksis (HIP). Studien hevder at den historiske orienteringen som kjennetegner denne tendensen, tilfører musikalsk fortolkningspraksis et diskursivt element. Med dette menes dels et arbeid med historisk kunnskap og informasjon – oftest begrepslig artikulert, og gjerne akademisk forankret –, dels en refleksjon over hvordan informasjonen og kunnskapen får prege de konkrete musikalske fremføringene. Studiens grunnleggende spørsmål retter seg mot forholdet mellom historisk bevissthet og musikalsk suksess; mellom begrepslig orientering og praktisk-musikalsk fortolkning; mellom diskursivitet og estetisk erfaring.

Studien hevder at det som kjennetegner Harnoncourt som musikalsk fortolker er hvordan han lykkes med å omfunksjonere det diskursive elementet til å bli et relevant aspekt i sine fremføringer, forstått som gjenstander for min estetiske erfaring. Diskursiviteten blir følgelig ikke bare et element i det forberedende arbeidet med verkene, snarere strekker den seg som en akse helt inn i det aktuelle fremføringsøyeblikket og videre inn i lyttingen. Hvordan dette mer konkret foregår blir diskutert dels gjennom tre eksempler – Symfoni nr. 39 i Ess-dur av W. A. Mozart, første sats; Symfoni nr. 5 i c-moll av L. v. Beethoven, andre sats; og Symfoni nr. 8 (store C-dur) av F. Schubert, andre sats –, dels gjennom en inngående undersøkelse av forholdet mellom utøverintensjon og lyttererfaring. Hva gjelder Harnoncourts eget arbeid vil særlig begrepene «historie», «språk» og «transparens» stå sentralt, mens begrepene om performativitet og estetisk erfaring vil spille en vesentlig rolle i utviklingen av lytterperspektivet.

English summary

This study focuses on the performance practice of the Austrian conductor, Nikolaus Harnoncourt (1929–2016). The approach is aesthetical and philosophical rather than biographical and historical. The study aims at discussing and developing concepts (partly taken from Harnoncourt's own texts, partly from a broader theoretical vocabulary) that may reveal and make visible central aspects of Harnoncourt's specific interpretation and performance practice. It also seeks to contribute to a more general conceptual development in current research on musical interpretation, especially with regard to orchestral music.

A basic premise of the study is that Harnoncourt's performance practice has its roots in what has been called the historically informed/oriented performance practice (HIP). The study argues that the historical orientation that characterizes this movement adds a discursive element to the practice of musical interpretation. By 'discursive element' I mean partly an occupation with historical knowledge and information (which is usually articulated in academic terms), partly a reflection on how this information may be seen to influence the concrete musical performance. The basic inquiry of the study is directed towards the relationship between historical consciousness and musical success; between conceptual orientation and practical interpretation; between theoretical discourse and aesthetic experience.

The study argues that the main characteristic of Harnoncourt as a conductor is how he manages to turn the discursive element into an imminent aspect of his performances, regarded as objects of my aesthetic experience. In other words, the role of discourse and discursivity is not merely limited to the preparatory work ahead of the actual realisation. Rather, it forms an axis that reaches into the very moment of musical performance and of musical listening. How this happens is discussed partly through the analysis of three examples – his performances of Symphony No. 39 in E flat major by W. A. Mozart, first movement; of Symphony No. 5 in c minor by L. v. Beethoven, second movement; and of Symphony No. 8 (The Great C major) by F. Schubert, second movement – and partly through a thorough investigation of the relationship between musical performance and the listening experience. Regarding Harnoncourt's own work, the concepts of history, language and transparency will be of central importance, whereas the concepts of performativity and aesthetic experience will be crucial when it comes to the listener's perspective.

Innhold

Forord iii

Sammendrag v

English summary vi

Innledning 1

Del I 13

1 Kontekster 15

1.1 Historisk kunnskap og bevissthet – diskusjonen rundt HIP 15
1.2 Harnoncourts rolle 21
1.3 Refleksjon, modernitet og fremmedhet 25
1.4 Diskursiv akse – kunnskapens innhold og funksjon 29

2 Problemstilling 35

2.1 Premisser: Diskursivitet og estetisk suksess 35
2.2 Tese, spørsmål og problemstilling 38

3 Forskningsgjenstand 41

3.1 Gjenstandsbegrepet – problem og nødvendighet 42
3.2 Fiksering av musikk 44
3.3 Empiriske gjenstander 47
3.4 Avgrensninger av empirisk gjenstand 50
3.5 Harnoncourts tekster – tilblivelse og funksjon 53

4 Metode 59

4.1 Generelt 59
4.2 Metodologiske avgrensninger 61
4.3 Mine valg 65
4.4 Begrepsarbeid 66

Del II 71

5 Eksempler 73

5.1 Eksempel 1: W. A. Mozart: Symfoni nr. 39 i Ess-dur, KV 543, 1. sats, Concentus Musicus Wien, 2014 74
5.1.1 Kontekst og form 74
5.1.2 Fremført fortolkning 76
5.2 Eksempel 2: L. v. Beethoven: Symfoni nr. 5 i c-moll, op. 67, 2. sats, Concentus Musicus Wien, 2016 88
5.2.1 Kontekst og form 88
5.2.2 Fremført fortolkning 91
5.3 Eksempel 3: F. Schubert: Symfoni nr. 8 i C-dur (Store C-dur), D 944, 2. sats, Berliner Philharmoniker, 2015 101
5.3.1 Kontekst og form 101
5.3.2 Fremført fortolkning 103
5.4 Avsluttende om eksemplene 112

Del III 115

6 Historiebegrepet 117

6.1 Historie, historisme og musikkverk 117
6.2 Historisk bevissthet 123
6.3 Konstruksjon av det historiske 129
6.4 Historisk og estetisk objektivitet 131

7 Språkbegrepet 135

7.1 Musikk og språk – noen linjer hos Harnoncourt 136
7.2 Semantisk og mimetisk språkbegrep 142
7.3 *«Redende kunst», Klangrede* og reflektert artikulasjon 147
7.4 Språklighet som motstand 149

8 Transparensbegrepet 153

8.1 Teknisk transparens og transparensens teknikk 154
8.2 Klang og eksempler 157
8.3 Hierarki, dialektikk og rom 161
8.4 Transparens og syntese – foreløpig oppsummering 164

9 Verk og fortolkning 169

9.1 Harnoncourt og verkbegrepet 170
9.2 Diskusjoner om verkbegrepets problematikk 172
9.3 Fortolkningens prosessualitet som intensitet 181

10 Performativitet 185

10.1 Performativitet som begrep og ressurs 186
10.2 Performativ logikk og fremføringens performative aspekt 189
10.3 Et tankemønster blant utøvere 194
10.4 Mulige overganger 196

11 Estetisk erfaring 201

11.1 Den estetiske erfaringens struktur – Kant og Adorno 203
11.2 Harnoncourt og den estetiske erfaringens struktur 210
11.3 Omfunksjonering, motivasjon og motstandens nivåer 214

12 Avsluttende bemerkninger 217

12.1 Hva står på spill i Harnoncourts fortolkninger? 219
12.2 Hvordan blir det diskursive også estetisk? 227

Litteratur 241

Innledning

En intenst dirrende, men samtidig skjør orkesterklang strømmer fra høyttalerne: Den østerrikske dirigenten Nikolaus Harnoncourt (1929–2016) fremfører Mozarts tre siste symfonier med sitt eget ensemble, Concentus Musicus Wien. Klangen er åpenbart influert av det som er blitt hetende historisk informert fremføringspraksis. Men den er like åpenbart intimt forbundet med Harnoncourts egen, høyst personlige tilnærming. Sent i livet omtaler han f.eks. de tre symfoniene som Mozarts «instrumentale oratorium», og slik tar han – til dels overraskende og kontroversielt – stilling i en lang diskusjon med både historiske og fortolkningsmessige implikasjoner.[1] Intensiteten i arbeidet med verkenes historie blir en del av fremføringens rikt sitrende klang.

Noe liknende skjer når Harnoncourt vender tilbake til Beethovens 5. symfoni.[2] Klangen av Concentus er sprø, nesten sprikende. Den rommer mye, men uten å bli fyldig eller avrundet. Her er det heller som om noe stadig arbeider, mot en åpning av musikkens meningsunivers, en bevegelse og ambisjon som riktignok forblir uavsluttet, *imperfekt*. Den andre satsen innledes med en karakteristisk talende frasering, tydelig preget av Harnoncourts historiske ideal om «*Klangrede*». Men fortolkningens samlede uttrykk går ikke opp i ideen om en tale i klangen; musikken overbringer ikke noe klart og utvetydig budskap. Artikulasjonen er snarere overraskende, og man kan fornemme noe svakt fremmed som skaper motstand. Slik får uttrykket en særegen, mild kraft.

Det samme er tilfelle når Harnoncourt dirigerer Schubert med Berliner Philharmoniker.[3] Det moderne symfoniorkesterets uttrykk er riktignok mer disiplinert enn i Concentus' tilfelle. Men arbeidet med formen og materialet, lagt ut i et klangvev som er både nyansert og transparent, drives av et alvor og en ærgjerrighet som gir fortolkningen dybde. Selv om han sjelden er spektakulær, er det som om noe på en egenartet måte yter motstand og skaper friksjon i Harnoncourts overordnede artikulasjon. Fremføringenes klang åpner for et spill med verkenes historie, eller kanskje snarere mellom musikkens klang og dens historie. Kan man si det slik? Hva er dette? Hva er det som er på ferde hos Harnoncourt? Hvordan får han historien selv til å klinge, og hva betyr i så fall det?

Slike spørsmål og problemstillinger danner utgangspunktet for denne studien. De springer ut av en langvarig fascinasjon for Harnoncourts fremføringer, som selv om de kan være mer og mindre vellykket, alltid er basert på et dypt ønske om å aktivere mest mulig av verkenes musikalske og historiske potensial. Dirigenten Harnoncourt trekker

1 W. A. Mozart (2014). Se også N. Harnoncourt (2014). For nærmere om de tre siste symfoniene, se Gülke (1998) og Brügge, Gratzer & Hochradner (2008).
2 Beethoven (2016). Den første Beethoven-innspillingen var det prisbelønte komplettsettet med Chamber Orchestra of Europe på Teldec (Mertl 2011, s. 407).
3 F. Schubert (2015).

utvilsomt veksler på sine erfaringer som orkestermusiker i Wiener Symphoniker.[4] Men hans ambisjon som fortolker mobiliserer også et rikt tilfang av historisk kunnskap og informasjon – om komponistene, verkene, instrumentene, spilleteknikkene og deres respektive historiske kontekster. Han står åpenbart med ett ben i den historisk orienterte fremføringspraksisens leir. Men han er samtidig, gjennom hele karrieren, konsekvent kritisk til dogmatiske tendenser. For Harnoncourt dreier det seg ikke om å demonstrere historiske fakta, snarere om å gi liv til musikken og forstå verkene som kunstneriske artikulasjoner av en meningssammenheng som strekker seg ut over dem selv. Samtidig er han virksom i en moderne tid og må – når ingenting lenger er selvsagt – på nytt se seg om etter forpliktende motivasjoner. At orienteringen mot historien og det historiske kan forstås funksjonelt i henhold til et slikt motivasjonskrav, er ikke utelukket. I så fall vil den historiske orienteringen også kunne kobles til estetiske problemstillinger som peker ut over den empiriske informasjonen og dens diskursive fremstilling.

Likevel: Harnoncourts arbeid med historisk informasjon er både empirisk strukturert – i utforskningen av de konkrete instrumentene og spilleteknikkene i samarbeid med levende musikere, og diskursivt artikulert – blant annet gjennom en lang rekke intervjuer, foredrag og andre ytringer, mange av dem samlet og utgitt i bokform.[5] En studie i Harnoncourts fortolkningspraksis kommer ikke utenom denne dimensjonen. Snarere spiller det jeg skal kalle et diskursivt element en helt sentral rolle i arbeidet hans. Like fullt vil det springende punktet for enhver musikalsk fortolkningspraksis alltid være de aktuelle fremføringene.[6] Studien vil imidlertid hevde, og skal forsøke å vise, at det diskursive elementet på en særegen måte ikke bare danner grunnlaget for, men også inngår i og blir sentralt i fremføringene, også forstått som gjenstander for min estetiske erfaring.

Som det vil fremgå, medfører dette en forskningsgjenstand som er både omfattende og kompleks. Utgangspunktet vil være tre eksempler på Harnoncourts fremføringer slik de foreligger på plate: Mozarts Symfoni nr. 39, første sats, i den sene innspillingen med Concentus Musicus Wien fra 2014; Beethovens Symfoni nr. 5, andre sats, også med Concentus Musicus Wien, fra 2016, og Schuberts Symfoni nr. 8 (store C-dur), andre sats, med Berliner Philharmoniker fra 2015.[7] Men heller enn å bli underlagt minutiøse analyser etter mer eller mindre etablerte musikkvitenskapelige prinsipper, tjener eksemplene – og nettopp som eksempler, nødvendigvis begrenset i antall og representativitet gitt

4 Harnoncourt var ansatt som cellist i Wiener Symphoniker fra 1952 til 1969 (Mertl, 2011, s. 381).
5 For nærmere om Harnoncourts utgivelser, se kapittel 3.5.
6 Begrepene «fortolkning» og «fremføring» går over i hverandre i musikkens tilfelle, simpelthen fordi en fremføring nødvendigvis alltid også er en fortolkning. I denne studien har jeg imidlertid dels gitt avkall på et konsekvent skille og vil bruke begrepene litt om hverandre avhengig av sammenheng, dels skal jeg utdype og differensiere begrepet om fortolkning.
7 For nærmere om platene, se litteraturlisten.

Harnoncourts enorme produksjon[8] – som innganger til å diskutere en fortolkningspraksis som reiser mange spørsmål og kaster opp en rekke problemstillinger. Som det vil fremgå, skal jeg derfor nærme meg eksemplene i flere omganger, i en hermeneutisk sirkel som gradvis og gjennom stadig nye omdreininger forhåpentlig vil åpne det som er på ferde i dem.

En omfattende og kompleks gjenstand

De latente implikasjonene i Harnoncourts mangefasetterte fortolkningskunst innbyr til en tilnærming som, ut over en tradisjonell musikkvitenskapelig ramme, også tar opp i seg spørsmål fra den filosofiske estetikken. Slike spørsmål tvinger seg på gitt forskningsgjenstandens omfang og kompleksitet, som i korthet kan antydes som følger: Gitt rollen som pioner, om enn med en kritisk distanse, innenfor den såkalte historisk orienterte fremføringspraksisen, er det i første omgang naturlig å forstå fortolkeren Harnoncourt innenfor denne praksisens kontekst. Sentralt her er en historisk orientering i fortolkningsarbeidet, som dermed, analytisk betraktet, kan sies å bli fordoblet: Fortolkningen kan dels knyttes til et forberedende, diskursivt basert og artikulerbart arbeid med verkenes, instrumentenes og spilleteknikkenes historie og kontekst. Dette har jeg valgt å kalle fortolkning$_1$. Dels kan fortolkningen knyttes til det aktuelle musikalske verkets klingende realisering eller fremføring, som jeg har valgt å kalle fortolkning$_2$. Videre innebærer den historiske orienteringen en historisk bevissthet, som – delvis parallelt – kan tenkes tilsvarende fordoblet: Dels er det snakk om en bevissthet om fortidens fenomener – igjen komponistene og deres verk, instrumentene og spilleteknikkene samt deres historiske kontekst. Dette har jeg valgt å kalle historisk bevissthet$_1$. Dels er det snakk om en bevissthet om disse fenomenene *som fortidige*, dvs. slik de fortolkes og fremstår i en aktuell nåtid, nødvendigvis på avstand fra deres opprinnelige sammenheng. Dette har jeg valgt å kalle historisk bevissthet$_2$.

Det faktum at musikkverk må fortolkes og aktualiseres[9] i en fremføring (fortolkning$_2$), vil nødvendigvis medføre en bevissthet om det historiske som avstand (historisk bevissthet$_2$), noe som i neste omgang antyder en estetisk kontekst for Harnoncourts fortolkningspraksis. Igjen er det ikke bare snakk om en orientering mot historien som fortid. Snarere må denne orienteringen, på en eller annen måte, slå om i en nåtidig intensitet gjennom musikkverkets nødvendige fremføring. Jeg skal omtale denne estetiske konteksten som et estetisk apparat, hvor verket og dets fortolkning, hva utøveren gjør, og

8 Nettsiden https://www.harnoncourt.info/zeitleiste/ gir en god oversikt. (Besøkt 06.08.2020).
9 Dette er et sentralt poeng i Carl Dahlhaus' *Grundlagen der Musikgeschichte*, særlig kapittel 2 (Dahlhaus, 2017, s. 23–39).

videre det som skjer (som resultat av en performativ logikk), som igjen blir gjenstand for min estetiske erfaring, danner de viktigste nivåene.

Når forskningsgjenstanden i denne studien blir omfattende og kompleks, er det med andre ord fordi den omfatter både (innspilte) fremføringer – som i sin tur baserer seg på, om ikke på en særegen måte artikulerer, diskursiv informasjon –, og min erfaring av disse. Om fremføringene til dels kan analyseres som empirisk tilgjengelige fenomener, er dette ikke uten videre tilfelle for min estetiske erfaring. Til tross for Harnoncourts historiske bevissthet og diskursive kunnskap, kan fremføringene hans ikke bare forstås ut fra hva han selv gjør – og selv sier at han gjør. Dersom de skal kvalifisere som gjenstander for min estetiske erfaring, må de nemlig også være noe som skjer, i en viss forstand utenfor Harnoncourts egen intensjonsramme. Studien vil følgelig måtte inkludere spørsmål av filosofisk/estetisk art, og på vesentlige punkter skriver den seg inn i en tysk filosofisk tradisjon, som jeg også selv har bakgrunn fra. I lys av en tilnærming som bevisst veksler mellom erfaringsnær musikkanalyse og filosofisk begrepsarbeid, vil studien hevde at det interessante og særegne ved Harnoncourts fortolkninger utspiller seg i dette spennet mellom diskursiv kunnskap og estetisk erfaring.

Mer konkret skal jeg hevde at det ikke bare er snakk om et diskursivt element hos Harnoncourt, lokaliserbart innenfor det jeg har kalt fortolkning$_1$. Snarere vil jeg si at vi kan snakke om en *diskursiv akse* som strekker seg fra den forberedende fasen og helt inn i den aktuelle fremføringen eller fortolkning$_2$. Tilsvarende er diskursiviteten ikke bare et element ved fortolkning$_1$. Snarere blir den, på måter som skal utvikles i studiens gang, omfunksjonert til et spenningsmoment som også, gjennom fortolknig$_2$, blir relevant for fremføringens estetiske suksess, dvs. for så vidt som den blir gjenstand for min estetiske erfaring.[10] Momentet av spenning er tydelig. For som jeg skal vise: Det at historien, slik den kommer til uttrykk gjennom kunnskapen og bevisstheten om fortiden, i seg selv skulle kunne bidra til en fremførings estetiske suksess, er langt fra opplagt.

Forskningstradisjoner og problemstilling

Studien forholder seg til og ønsker å bidra innenfor forskning på musikalsk fortolkning eller fremføring. Dette må sies å være en nokså ny retning innenfor musikkvitenskapen.[11]

10 Umiddelbart kan dette virke kontraintuitivt, ja til og med å stritte imot Harnoncourts egne idealer. I et intervju fra 1995 understreker han at «Mit dem Wissen allein sollte man nicht auf dem Podium stehen. Es gehört in die Proben und in die Vorbereitungszeit, danach, während der Aufführung, muß es verschwinden, sonst wird es keine gute Interpretation.» (Fürstauer, 2014, s. 143) Jeg skal senere referere til dette som en gjengs tenkemåte blant musikere, som på mange måter har mye for seg. Her tydeliggjør den imidlertid et viktig premiss for denne studien: Det handler ikke bare om å gjengi dirigentens egne synspunkter. Fremføringene må også undersøkes slik de fremstår for lytteren.

11 Fremføringsforskning er bare knapt nevnt, og ikke omtalt som eget felt i Even Ruuds oversiktsbok om musikkvitenskap (Ruud, 2016).

Og selv om det allerede kan vises til flere, utvilsomt ambisiøse ansatser,[12] finnes det knapt noen etablert metodologi. Dette har imidlertid sine gode grunner, særlig tatt i betraktning den musikalske fortolkningens nødvendigvis flyktige natur som forskningsgjenstand.[13]

Å forske på musikalsk fremføring og fremføringspraksis skiller seg avgjørende fra både musikkhistorisk og biografisk forskning på den ene siden, og musikkteoretisk og verkanalytisk forskning på den andre. Etter mitt syn skiller den seg også fra mer empiristiske retninger innen musikkvitenskapen.[14] Det dreier seg hverken primært om de enkelte komponistenes, ev. utøvernes, historisk-biografiske kontekst, eller om komponistenes verk og deres form. Ikke desto mindre synes fremføringsforskningen å forutsette slik historisk og teoretisk kunnskap: En konkret fremføring er og blir en fortolkning av et verk og dets mer og mindre eksplisitte strukturer, og så vel verket og komponisten, som den aktuelle fortolkeren og fortolkningen selv, for ikke å snakke om lytteren, vil alltid stå i en historisk kontekst. For denne studiens aktuelle eksempler skulle dette være åpenbart: Mozarts symfoni nr. 39, Beethovens symfoni nr. 5 og Schuberts symfoni nr. 8 er kanoniske verk i den vestlige klassiske musikktradisjonen. De er alle omgitt av et for lengst omfattende og uoverskuelig kommentarstoff, historisk så vel som analytisk. Noe tilsvarende kan sies om dirigenten Nikolaus Harnoncourt, selv om stoffet her ikke er av samme omfang.[15]

Å minne om dette er selvfølgelig viktig på et generelt grunnlag. I denne studien er det imidlertid også viktig ettersom Harnoncourt, i sin spesifikke praksis som fortolker, forholder seg eksplisitt til den historiske og teoretiske diskursen, og det på en måte som griper helt inn i fremføringene. Rent klanglig kommer dette til uttrykk gjennom at Concentus Musicus Wien, i alle fall hovedsakelig, består av gamle instrumenter (eller kopier av slike), traktert av musikere som forholder seg bevisst til historiske spillemåter,[16] samt at Harnoncourt selv eksplisitt trekker veksler på kunnskapen om slike.[17] Harnoncourts egen kunnskap blir videre tydelig gjennom bøker og artikler, intervjuer og andre ytringer. Hva angår Mozarts tre siste symfonier, er det Harnoncourts klare

12 Mye har foregått i britisk musikkvitenskap, særlig knyttet til forskningssenteret CHARM https://charm.rhul.ac.uk/index.html (Besøkt 29.06.2020), se også Cook (2013), Costa (2012), Clarke & Cook (2004), Rink (1995), Philip (1992). Begrepet om performativitet finnes også innenfor musikkvitenskapen, se f.eks. Abbate (2004) og Goehr (1998), og innenfor teatervitenskap, se f.eks. Fischer-Lichte (2004). Se også under, kapittel 10.

13 Den britiske musikkforskeren Daniel Leech-Wilkinson er inne på at muligheten for sanntidsanalyse kan utvikles (Leech-Wilkinson, 2009, chapter 1.2, paragraph 21) (Besøkt 15.07.2020).

14 Se særlig Clarke & Cook (2004), Even Ruud vier også et eget kapittel til musikkpsykologi (Ruud, 2016).

15 Harnoncourt er grundig omtalt i kommentarlitteraturen rundt HIP, og en rekke intervjuer er samlet og utgitt i flere bind. Etter hans bortgang i 2016 har enken Alice Harnoncourt dessuten stått for utgivelsen av diverse etterlatte skrifter. Akademiske forskningsarbeider er det riktignok færre av. Se kapittel 3.5 under for mer om tekstene.

16 For nærmere om ensemblet Concentus Musicus Wien, se Mertl & Turković (2003), for nærmere om historisk orienterte musikeres arbeid, se Sherman (1997).

17 Eksempler på dette finnes gjennom hele Harnoncourts skriftlige produksjon.

oppfatning at disse var tenkt som et samlet hele; som det han kaller et «instrumentalt oratorium». En slik tanke er imidlertid ikke ny, og for en sjelden gangs skyld er han åpen om kilden.[18] I den realiserte fortolkningen kommer ideen til uttrykk blant annet gjennom hvordan åpningen av Symfoni nr. 39 tar form av en mektig portal – Harnoncourt snakker selv om den langsomme introduksjonen som «en intrada til et Ess-dur-imperium»,[19] og de markante, fanfare-aktige paukefigurene, omgitt av majestetiske akkordsøyler, gir musikken en høyreist, stolt karakter.[20] Samtidig er det altså som om klangen nærmest dirrer i høyttalerne; karakteren er tydelig, men tankearbeidet som ligger bak er langt fra avsluttet. Tempoet kan dessuten virke hurtig, og stoltheten skjør, nærmest tilkjempet.

Tilsvarende vitner Harnoncourts påfallende *parlando*-aktige frasering i åpningen av andre sats av Beethovens 5. symfoni om både historiske og teoretiske overveielser. Ideen om musikken som (et) språk har dype røtter i den vestlige musikkteoretiske og -estetiske tradisjonen.[21] Harnoncourt selv insisterer gjennomgående på idealet om musikkens språklighet og legger ikke skjul på denne oppfatningens historie.[22] Språkkarakteren kommer for det første, og tydeligst, til uttrykk gjennom begrepet om «*Klangrede*», som Harnoncourt henter fra 1700-talls-komponisten og -teoretikeren Johann Mattheson.[23] Det følges opp gjennom vektleggingen av en musikkens retorikk, som tenkes på flere plan, fra disponering av storformdeler, til tegnsetting, innskudd og punktuasjon, altså en rytmisk profilert artikulasjon på detaljnivå (N. Harnoncourt, 1982/2004). Den musikalske retorikken sto ifølge Harnoncourt særlig sterkt i barokken, for siden å bli mer og mer utvannet til fordel for et ideal om en malende skjønnklang (N. Harnoncourt, 1982/2004). For det andre gjør ideen om musikkens språkkarakter seg gjeldende i spørsmålet om betydning, og videre – om ikke gjensidig betinget – i spørsmålet om hvordan musikken kan og/eller bør forstås.[24] Overordnet kunne vi dermed si at tilnærmingen til språkbegrepet får to grener, som riktignok blir å forstå som idealtypiske ekstremer: For det første er det snakk om en mimetisk tilnærming knyttet til hvordan

18 I omslaget (N. Harnoncourt, 2014) viser Harnoncourt til musikkforskeren Peter Gülke, se også Gülke (1998).

19 Jf. video, se https://www.harnoncourt.info/harnoncourt-probst-mozart/?timeline_year=2014&timeline_search. (Besøkt 16.08.20).

20 Harnoncourt trekker også frem at finalen i Symfoni nr. 39 avslutter brått, mens åpningen av Symfoni nr. 40 begynner mumlende. Videre danner finalen i Symfoni nr. 41 en mektig avslutning. I tillegg kommer slektskapet mellom temaer og motiver gjennom alle de tre verkene. Se plateomslag N. Harnoncourt (2014) og videointervju (note 19), samt Gülke (2000).

21 En moderne referanse er Theodor W. Adornos essay «Fragment über Musik und Sprache» (Adorno, 2003).

22 Et interessant eksempel er et intervju fa 1994 med tittelen «Zur musikalischen Rhetorik bei Beethoven» (Fürstauer, 2007, s. 131–133).

23 Johann Mattheson (1681–1764), se Mattheson (1739/2012). Musikkens bruk av retorikkbegrepet blir diskutert hos ekempelvis Mark Evan Bonds (Bonds, 1991) og, som et eldre eksempel, Hans-Heinrich Unger (Unger, Musik und Geistesgeschichte, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Band IV, 1941/2015).

24 Begrepet om forståelse er tilbakevendende i Harnoncourts diskusjoner av musikk og språk, se N. Harnoncourt (1982/2004). Se også kapittel 7.

musikkens artikulasjon av fraser, temaer og motiver så å si etterligner (mimer) språkets syntaks. For det andre kunne man tenke seg en semantisk tilnærming, hvor spørsmål om betydning og forståelse kommer inn.

I fortolkningen av wieneren Franz Schubert, nå interessant nok foran tyske Berliner Philharmoniker, får språkbegrepet ytterligere en omdreining. Schuberts duvende, beskjedent dansante, men likevel intenst emosjonelle musikk får hos Harnoncourt en særegent reflektert *Schwung*. Det handler om fine nyanser i rytmikk og frasering som ifølge dirigenten selv er knyttet til Wiener-dialekten.[25] I en omtale av den langsomme satsen i 8. symfoni[26] viser Harnoncourt riktignok til en ytterst personlig, for ikke å si idiosynkratisk fornemmelse av et bestemt narrativ, noe som utvilsomt har betydning for utformingen av satsens dramaturgi på storformplan.[27] Men vel så viktig, og særlig i fremføringen med Berliner Philharmoniker, blir utviklingen av melodikken og de sangbare linjene satt opp mot den langsomt marsjerende satsens tydelige rytmiske og pulserende karakter. Gjennom den myke klangen fra berlinerne former Harnoncourt en struktur som både er emosjonelt mørk og dramatisk, formalt streng, om ikke skjematisk;[28] melodisk nyansert og ikke minst teksturelt gjennomsiktig. Og særlig i forlengelsen av det siste punktet, som viser til det for Harnoncourt vesentlige begrepet om transparens, er det at ikke bare forståelsen av de klanglige nyansene, men også deres forhold til en underliggende diskursiv refleksjon forhåpentlig kan utvikles og settes på begrep.

Og her er vi tilbake ved utgangspunktet: Hvordan har det seg at Harnoncourts eksplisitte diskursive innsikter i alt fra musikkhistoriske kontekster og instrumentale teknikker, til verkanalytiske skjemaer og musikkteoretiske begreper synes å skinne gjennom i den aktuelle fremføringens klang? Eller mer teknisk: Hvordan har det seg at historisk bevissthet$_1$ blir til historisk bevissthet$_2$, eller at fortolkning$_1$ blir til fortolkning$_2$? Hva slags arbeid, motstand og friksjon skapes gjennom den musikalske aktiveringen av kunnskapen i det klingende? Som nevnt dreier denne studien seg om slike spørsmål. At de fremføringene som utgjør studiens eksempler er historisk orientert, dvs. eksplisitt basert på historisk kunnskap og refleksjon, og slik utenkelige løsrevet fra konteksten av såkalt historisk informert fremføringspraksis, gjør oppgaven ytterligere komplisert og interessant.

25 Harnoncourt er flere steder inne på det wienerske hos Schubert, tydeligst kanskje i en omslagsteksten «Der musikalische Wiener-Dialekt bei Schubert und Joahnn Strauß» (Fürstauer, 2007, s. 398–371). Han er også inne på det i videointervjuet som ledsager den aktuelle utgivelsen, se Cybinski (2015).

26 Ulike tradisjoner for nummerering av Schuberts sene symfonier er egnet til forvirring. Jeg har valgt å følge den nyere konvensjonen (Neue Schubert Ausgabe, Bärenreiter, Kassel) og omtaler den store symfonien i C-dur som nr. 8. Se også kapittel 5.

27 Se særlig slutten av intervjuet «Beethoven und Schubert – Gegensätze des Ausdrucks» (Fürstauer, 2007, s. 105–122).

28 Klaus Bangerter snakker om «Die geradezu schematisch anmutende Form» (Bangerter, 1993, s. 58).

Det avgjørende premisset er imidlertid at selv om objektet for studien er historisk orientert, er dens siktemål estetisk. Dette innebærer for det første at formålet ikke er å undersøke eller etterprøve den eventuelle holdbarheten i Harnoncourts historiske påstander, men snarere å undersøke hvordan disse påstandene – som vel og merke fra opphavsmannen selv blir artikulert med forpliktelse på historisk gyldighet – fungerer estetisk. For det andre innebærer det at ettersom de historiske påstandene primært skal leses i et estetisk perspektiv, vil dette også medføre en nødvendig nyansering av begrepet om historie. Kan det være at vi også snakker om en konstruksjon av det historiske, en konstruksjon som først og fremst finner sted med henblikk på en estetisk kontekst?

Studiens problemstilling blir altså, foreløpig formulert, hvordan Harnoncourts historisk bevisste fortolkninger tar form i et estetisk perspektiv. Men heller enn at vendingen mot det estetiske skal ta brodden av historiebegrepets forpliktelse, vil jeg snarere antyde at en slik forpliktelse korresponderer med og kan gjenfinnes i det estetiske selv.

Estetikkbegrep og egen tilnærming

Vekten som legges på det estetiske i denne sammenhengen krever imidlertid en presisering av dette begrepet. Samtidig angir det et tredje perspektiv, nemlig mitt eget, og det kunne være fristende å snakke om et nivå av fortolkning$_3$. La meg runde av denne innledningen med noen ord om estetikkbegrepet slik jeg forstår det i denne studien. Deretter skal jeg presisere min egen inngang samt antyde studiens struktur.

I dagligtalen er det ikke uvanlig å forstå «estetikk» og «estetisk» som forbundet med noe vakkert, eller med kunst. Innenfor rammen av en strengere filosofisk estetikk vil begrepet imidlertid benyttes mer spesifikt om sansning eller former for sanselig (til forskjell fra begrepslig) erkjennelse.[29] Når erkjennelsen – om det gir mening å bruke termen i denne sammenhengen – er sanselig, innebærer det blant annet at den ikke er viljestyrt; den er ikke primært et resultat av noe vi gjør – underforstått med et bestemt formål. Sanseinntrykket er tvert imot noe vi mottar; det er noe som inntreffer, noe som skjer. Riktignok snakker vi om «å gjøre en erfaring» (eller med Kant om «å felle en dom»), og dette er smått forvirrende ettersom erfaringen i dyp forstand er noe som skjer, noe som inntreffer og som berører meg, *uten* at det er noe jeg gjør, eller kan gjøre, for å oppnå dette.

Nå er det selvsagt ikke slik at ethvert sanseinntrykk tilsvarer det vi kaller en estetisk erfaring, og en utdypende diskusjon av hva en slik erfaring betyr og innebærer faller utenfor denne studiens rammer.[30] Jeg skal likevel tillate meg å bruke to sentrale filosofer,

29 For nærmere om dette, se Bale (2009, s. 10), se også Hermann & Matschiner (2003, s. 64).

30 For en instruktiv innledning om dette, se innledningskapittelet i antologien *Falsche Gegensätze: Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik* (Kern & Sonderegger, 2002, s. 7–15).

Immanuel Kant (1724–1804) og Theodor W. Adorno (1903–1969), som begge har teorier om det vi kunne kalle den estetiske erfaringens struktur.[31] Helt enkelt dreier det seg om komplekse konfigurasjoner av sanselighet og diskursivitet – hos Kant formulert som et fritt spill mellom erkjennelsesevnene innbilningskraft og forstand, hos Adorno som et forhold mellom mimesis og konstruksjon. Det viktige er imidlertid at den estetiske erfaringen, som sanseinntrykket, inntreffer uten vår kontroll, alternativt formulert kunne vi si at den estetiske erfaringen markerer en grense for hva vi kan underlegge en formålsrasjonell prosedyre, kort sagt hva vi kan gjøre (med hensikt om å nå et begrepslig definerbart mål). Dette betyr dels at den estetiske erfaringen ikke er noe vi kan beregne eller kalkulere oss frem til, dels at den ikke lar seg forklare utelukkende empirisk eller beskrive diskursivt, gjennom begreper. Det er med andre ord ikke mulig å utarbeide teknikker som sikrer at en estetisk erfaring inntreffer. På den annen side er den et faktum når den først har inntruffet. Det gjør seg med andre ord gjeldende en form for logikk i det estetiske, en form for tvang. Og når denne logikken og denne tvangen først «virker», er den estetiske erfaringen et faktum. I slike tilfeller har vi å gjøre med det jeg skal omtale som en estetisk suksess. Med dette sikter jeg altså ikke til en kunstnerisk kvalitet – at et verk, en fremføring eller en bestemt utøver gjør suksess blant publikum eller noe i den retning. Med «estetisk suksess» mener jeg rett og slett at en kunstnerisk prestasjon, for denne studiens del en musikalsk fortolkning eller fremføring, har lykkes med å bli del av en estetisk logikk, dvs. har lykkes med å bli gjenstand for min estetiske erfaring. Alternativt formulert: Fremføringen har lykkes med å få min estetiske erfaring til å inntreffe.

For denne studiens del har innlemmelsen av det estetisk perspektivet dyptgripende konsekvenser. Når jeg hevder at Harnoncourts fremføringer, til tross for – om ikke på grunn av – sin begrepslige basis og diskursive akse, lykkes med å bli gjenstand for min estetiske erfaring, åpner det ikke bare for min egen posisjon som lytter og forsker i møte med Harnoncourts fremføringer. Denne dimensjonen er sentral, og det er avgjørende å understreke at det i en studie av Harnoncourts fortolkningskunst etter mitt skjønn ikke vil være tilstrekkelig å utlegge hva han selv gjør, og sier at han gjør. Det er også av vesentlig betydning å se på hva det han gjør medfører for meg som lytter, nødvendigvis utenfor det han som utøver selv kan overskue. Men når dette er vesentlig, er det ikke minst fordi det Harnoncourt selv sier er så omfattende, grundig og møysommelig utlagt. Når estetikkbegrepet får en vesentlig rolle, er det derfor også fordi det nettopp begrepsfester grensen for hva Harnoncourt, som utøver *kan* gjøre, en grense som er desto mer verd å minne om ettersom han, litt løst uttrykt, *gjør veldig mye*.

31 Her er det snakk om en fri bruk av disse filosofenes teorier, og på ingen måten noen form for eksegetisk utlegning med ambisjon om fullstendighet.

I sum innbyr dette som nevnt til en tilnærming som går ut over rammene for tradisjonell musikkvitenskapelig analyse, og i tillegg åpner for spørsmål av mer filosofisk og estetikkteoretisk art. Mer konkret skal jeg med utgangspunkt i de tre eksemplene, diskutere Harnoncourts fortolkningspraksis fra flere ulike vinkler, tilnærminger som vil være regulert gjennom bestemte, utvalgte begreper. Helt generelt oppfatter jeg et diskursivt arbeid med musikalske fortolkninger, slik denne studien er et eksempel på, som en gjennomgripende språklig utfordring; det diskursive språket om, rundt og kanskje til og med gjennom det musikalske fenomenet, vil nødvendigvis og kontinuerlig måtte kjenne på grensene for sin egen eksplikasjonsmulighet. Arbeidet vil med andre ord ta form av et språkarbeid, en prosess opp mot grensene for verbalspråkets muligheter. Mer konkret skal jeg forstå dette som et arbeid med begreper.

Dette begrepsarbeidet følger to spor: Det første viser til hvordan jeg betrakter, nærmer meg og diskuterer eksemplene gjennom utvalgte sentrale begreper. Begrepene forstår jeg som en måte å gripe aspekter ved eksemplene på; med en optisk metafor tilsvarer de en form for linser. Begrepene fanger inn og gjør synlig eller oppmerksom på sider som ellers ville forblitt uoppdaget eller uartikulert. Videre kan begrepsarbeidet tenkes som en måte – og igjen for å lene meg på optikken – å justere eller slipe linsen på, for slik bedre å få frem og belyst det aktuelle fenomenet. Begrepene «historie», «språk» og «transparens» tenkes altså som ulike veier inn til (ulike aspekter ved) Harnoncourts fortolkningspraksis, representert ved de tre eksemplene. Videre tenkes begrepene «verk og fortolkning», «performativitet» og «estetisk erfaring» som innganger til det estetiske apparatet hvor Harnoncourts fortolkningspraksis kan sies å utspille seg.

Det andre sporet følger en linje fra begreper som er sentrale og forekommer hos Harnoncourt selv, i hans tekster og uttalelser, via begreper som er mindre fremtredende, til begreper som er mine, og som ikke finnes hos Harnoncourt. Eksempelvis er historie-, språk- og transparensbegrepet sentrale hos Harnoncourt, mens begreper som «performativitet» og «estetisk erfaring» ikke forekommer hos ham. Dette sporet kan sies å gjenspeile overgangen fra hva Harnoncourt selv gjør, og selv sier at han gjør, til hva som skjer i fremføringene, ev. hva fremføringene selv «gjør», fortolket i mitt perspektiv. Og nettopp med en fortolker som Harnoncourt, som så til de grader er artikulert og eksplisitt på det han selv gjør, er det ifølge denne studien helt vesentlig å undersøke hva som skjer ut over hans egen intensjonsramme. Studien tar med andre ord som utgangspunkt at det ikke er noen nødvendig sammenheng mellom graden av eksplikasjon, det være seg om historiske kontekster eller instrumentale teknikker, og estetisk suksess. Å undersøke, diskutere og gjennom utviklingen av et forhåpentlig fruktbart begrepsapparat forsøke å vise at vi likevel kan stå overfor en både interessant og estetisk relevant forbindelse mellom de to polene, er hva det skal dreie seg om i det følgende.

Studiens struktur

Studien er tredelt. Del I åpner med en kortfattet gjennomgang og diskusjon av den såkalte historisk informerte fremføringspraksisen og Harnoncourts rolle i denne (kapittel 1). Deretter følger en nærmere presentasjon av studiens problemstilling (kapittel 2), som hviler på det innledende kontekstkapittelets diskusjon. Videre ser jeg nærmere på den musikalske fortolkningen som forskningsgjenstand (kapittel 3), før jeg runder av studiens innledende kapitler med noen betraktninger om metoden (kapittel 4). I Del II følger en utdypende gjennomgang av de tre eksemplene (kapittel 5). Her forsøker jeg å gi noen riss av verkenes historiske kontekst og går nærmere inn på de fremførte fortolkningene. Hovedvekten ligger på å vise hvordan Harnoncourt selv diskuterer ulike utfordringer som melder seg i og med dem. Del III utgjør studiens sentrum. Her diskuterer jeg først de tre sentrale begrepene «historie» (kapittel 6), «språk» (kapittel 7) og «transparens» (kapittel 8), igjen til dels med henvisning til Harnoncourts egne ytringer. Deretter ser jeg på den mer systematiske konteksten for Harnoncourts fremføringspraksis slik den utspiller seg innenfor det jeg har kalt et estetisk apparat, og trekker inn begreper som går ut over Harnoncourts egne: først «verk og fortolkning» (kapittel 9), deretter «performativitet» (kapittel 10) og endelig «estetisk erfaring» (kapittel 11). Om begrepsdiskusjonene kan sies gradvis å ha fjernet seg fra den konkrete og erfaringsnære omgangen med eksemplene, forsøker jeg i de avsluttende bemerkningene (kapittel 12) å samle trådene og igjen nærme meg det som nødvendigvis vil forbli kjernen i arbeidet: Fornemmelsen for hvordan implikasjonene i Harnoncourts særegne og mangfoldige fortolkningskunst kommer til uttrykk i hans skjørt arbeidende, men likevel energisk sitrende klang.

Del I

1 Kontekster

En studie av Nikolaus Harnoncourts fortolkningspraksis kommer ikke utenom kontekstuelle diskusjoner, på flere plan. Når jeg vektlegger det kontekstuelle i Harnoncourts tilfelle, betyr det ikke at andre dirigenter er løsrevet fra samtid og sammenheng. Derimot er det et uttrykk for at en pågående og til dels eksplisitt diskusjon av kontekst, bakgrunn, historisk orientering og bevisstgjøring i og med den historisk orienterte fremføringspraksisen på en særegen måte har rykket i forgrunnen og preget bildet av utøveren. Det kontekstuelle kan dermed sies å ha blitt en del av hele fortolknings- og fremføringsaktiviteten, og det på en måte som også blir estetisk relevant. Mot slutten av studien skal jeg komme tilbake til en mer spesifikk estetisk kontekst når jeg tar opp det jeg har kalt et estetisk apparat for Harnoncourts fremføringspraksis. I dette kapittelet skal jeg konsentrere meg om hans forutsetninger og kontekst i en mer hverdagslig betydning av ordet, nærmere bestemt det som er blitt hetende historisk informert, eller orientert, fremføringspraksis, forkortet «HIP», og Harnoncourts posisjon i forhold til denne.

Jeg skal begynne med kort å risse opp bakgrunnen for denne bevegelsen, riktignok uten ambisjon om å gi noe komplett bilde. Det ville sprenge denne studiens ramme. Deretter skal jeg forsøke å plassere Harnoncourt innenfor denne bevegelsen og se nærmere på hans spesifikke rolle. Jeg vil videre hevde at denne er uløselig knyttet til en refleksjonsimpuls som kan sies å utgjøre navet i den historisk informerte praksisen, noe jeg skal utdype i kapittelets tredje avsnitt. Avslutningsvis skal jeg se på det jeg har kalt en diskursiv akse i Harnoncourts praksis, et begrep som forsøker å sammenfatte den historiske kunnskapens og bevissthetens rolle og funksjon i hans fortolkningskunst.

1.1 Historisk kunnskap og bevissthet – diskusjonen rundt HIP

Flere betegnelser har sirkulert i omtalen av den interessen for tidligere tiders musikk, instrumenter og fremføringspraksiser som skulle prege den klassiske musikkens område gjennom det 20. århundret: «Tidligmusikkbevegelsen», «*Early Music*», *«Historische Aufführungspraxis»*, «med originalinstrumenter», «*Played on authentic instruments», «period instruments»* m.fl. Betegnelsene har i utpreget grad vært gjenstand for diskusjon og kritikk, noe som imidlertid ikke har svekket, men kanskje snarere styrket, tendensens tyngde og innflytelse.[32] Som et slags omforent samlebegrep ble det mot slutten av 1900-tallet vanlig

32 Enkelte viktige utgivelser er Kenyon (1988), Taruskin (1995), Butt (2002) og Haynes (2007).

å snakke om «historisk informert, eller orientert, fremførings- eller oppføringspraksis». Det engelske «historically informed performance» blir gjerne gjengitt som «HIP», og denne forkortelsen vil også forekomme i denne studien.[33] Umiddelbart påfallende er det at termene «tidlig» og «autentisk» synes å være erstattet med mer fleksible begreper som «historisk informert/orientert» og «*performance*» eller «fremføring».[34] Disse, og særlig det siste, har imidlertid åpnet for nye utfordringer og spørsmål.[35] I tillegg kunne slike terminologiske justeringer tenkes å avspeile noe av den kritiske dynamikken som blant annet har kjennetegnet tendensens utvikling, mellom vitenskapelig, delvis empirisk basert forskning og kunnskap på den ene siden, og musikalsk praksis og estetisk erfaring på den andre. At en slik dynamikk også har bidratt til å befeste HIPs etter hvert uomgjengelige posisjon på det klassiske feltet, er ikke usannsynlig.

Denne studien vil ikke gi noen utfyllende fremstilling hverken av selve tendensen, dens historie eller de diskusjonene den har ført med seg.[36] Målet er snarere å se på noen av virksomhetens estetiske konsekvenser. Likevel synes det nødvendig kort å antyde enkelte sentrale linjer, ikke bare fordi Nikolaus Harnoncourt må regnes som en pioner innenfor bevegelsen, men særlig ettersom hans grunnleggende historiske, eller historistiske, orientering er avgjørende for diskusjonen som skal føres.[37] Jeg skal komme nærmere inn på Harnoncourts posisjon, rolle og selvforståelse i forhold til HIP i neste avsnitt. Først skal jeg imidlertid si litt om den historiske praksisens bakgrunn og de diskusjonene den har medført.

I en tale holdt under den såkalte Bachfest i Hamburg i september 1950, fremholder komponisten Paul Hindemith at «wenn uns daran liegt, seine [dvs. Bachs] Musik so darzustellen, wie er sie vorstellte, so müssen wir die damaligen Aufführungsbedingungen wiederherstellen.» (Hindemith, 1953, s. 16) Med Leopold von Rankes historiografiske ideal om å gjengi fortiden *wie es eigentlich gewesen*[38] som klangbunn, har Hindemith her formulert det som i alle fall blant det allmenne publikum skulle bli grunnlaget for den historisk orienterte praksisen (Wikshåland, 2009, s. 41). Hindemiths oppfordring har imidlertid flere implikasjoner: For det første er det snakk om en idé om hvordan

33 For nærmere om dette, se Butt (2002, s. ix). Se også Wolff (1999, s. 16) og Taruskin (1995, s. 93).

34 Begrepene «tidlig» og «autentisk» er hhv. upresist og tvetydig, noe særlig Richard Taruskin viser.

35 Som også uttrykket «historially oriented performance» indikerer, har fokuset gått fra det autentiske til det performative.

36 Når det gjelder verk som gir oversikt over HIPs historie bør særlig nevnes Harry Haskells bok *The Early Music Revival: A History* (Haskell, 1988). På norsk finnes også en fin gjennomgang i Ståle Wikshålands essaysamling *Fortolkningens århundre: Essays om musikk og musikkforståelse*, se særlig kapittelet «Opprinnelighet som fantasme: Fakta og fiksjon i barokk oppførelsespraksis» (Wikshåland, 2009, s. 39–76).

37 Martin Elste mener at det her må dreie seg om en historiserende praksis. (Elste, 2009, s. 40). Jeg kommer nærmere tilbake til dette i neste avsnitt.

38 Ifølge den norske historikeren Erling Sandmo er dette «den mest siterte setningen i historieskrivningens historie». Den er hentet fra innledningen til Rankes verk *Fyrster og folk: De romanske og germanske folkenes historie fra 1494 til 1514.* (Sandmo, 2015, s. 122)

den historiske komponisten selv forestilte seg sin musikk, og videre muligheten for å fremføre musikken i dag i tråd med denne ideen. For det andre står forestillingen om komponistens idé i en indre sammenheng med de betingelser for realisering som gjaldt da musikken ble skrevet. For å komme på sporet av komponistens idé, kreves derfor en bevisst innhenting av kunnskap om datidens fremføringsbetingelser. For det tredje vil denne kunnskapen være historisk, og det på flere måter: Dels stammer kunnskapen fra en tidligere historisk epoke – den gang da visste man hvordan f.eks. en bestemt figur skulle fremføres, dels vil selve kunnskapens innhold være historisk – hvordan spilte man den gang da?, dels vil denne kunnskapen måtte anvendes i en fremføring som nødvendigvis finner sted i dag, altså på et senere historisk tidspunkt. Man kan derfor si at formuleringen for det fjerde antyder et vesenstrekk ved musikkverkets eksistens, nemlig at det må fremføres, noe som igjen impliserer en bevissthet om fremføringens nødvendige historisitet. Det vi kunne kalle en historisk bevissthet omfatter dermed ikke bare et kunnskapsinnhold som er historisk, men også en erkjennelse av at dette innholdet må aktualiseres i en fremføring som finner sted her og nå, nødvendigvis på avstand fra verkets opprinnelige kontekst.

Den musikkvitenskapelige refleksjonen rundt forholdet mellom musikkhistorie, ev. -historiografi, og estetiske aspekter knyttet til det faktum at musikkverkene, også forstått som historiske dokumenter, må fremføres og slik i en grunnleggende forstand aktualiseres, er omfattende og strekker seg ut over den historisk orienterte praksisen det her er snakk om.[39] Imidlertid kan det tenkes at den historiske praksisen blant annet er kjennetegnet av at det generelle forholdet mellom historie og aktualitet i særlig grad blir eksplisert og diskutert. Dermed blir den historiske bevisstheten innenfor denne praksisen ikke bare å forstå som et grunnleggende premiss for musikalsk virksomhet overhodet, men også som en del av fremføringene forstått som gjenstander for estetisk erfaring.[40] Slik blir det nærliggende å knytte den historiske praksisen til typisk moderne strømninger, med spesialisering og disiplinering av kunnskap som viktige stikkord, noe jeg skal komme tilbake til.[41]

Om vi derimot følger interessen for eldre tiders musikk noe bakover i tid, kan det synes som om det dreide seg om nettopp dette, nemlig en *interesse* for fortiden. Det kan også virke som om de nevnte, heller estetisk-filosofiske problemstillingene knyttet til

39 Jeg skal komme tilbake til dette, også med henvisning til Carl Dahlhaus *Grundlagen der Musikgeschichte* (Dahlhaus, 2017).

40 At dette muligens impliserer ulike forståelser av historiebegrepet, kommer jeg tilbake til i kapittel 6. Jf. også skillet mellom historisk bevissthet$_1$ og historisk bevissthet$_2$, jf. Innledning.

41 Flere kommentatorer har vært inne på dette, mest kjent er Richard Taruskin (Taruskin, 1995). Det ville også være mulig å vise til teoretikere utenfor musikkfeltet, som sosiologene Jürgen Habermas og Max Weber, se Habermas (1998).

historisitet og aktualisering i mindre grad ble satt ord på, i alle fall sammenlignet med det som etter hvert skulle bli tilfelle med HIP som et moderne fenomen.

En slik interesse for fortiden kommer til uttrykk i flere av de europeiske storbyene. I første halvdel av 1700-tallet finner vi i London de såkalte *Academy of Ancient Music* og *Concert of Ancient Music* som fremførte «early English church music as well as works by Purcell, Handel and Corelli.» (Lawson & Stowell, 1999, s. 4)[42] I Wien finner vi kretsen rundt Gottfried van Swieten, diplomaten som på 1780-tallet åpnet sitt notebibliotek med verker av Bach og Händel for komponister som Haydn, Mozart og Beethoven (Lawson & Stowell, 1999, s. 5). Mozarts bearbeidelse av Händels oratorium *Messiah* på oppdrag fra van Swieten, er et kjent eksempel som sier noe om forholdet til historiske verk som hersket i dette miljøet (Leopold, 2016, s. 26). Heller enn å rekonstruere Händel, tilpasser Mozart det gamle materialet til gjeldende musikalske konvensjoner. I samme by foregikk fra 1816 til 1838 de såkalte «Historische Hauskonzerte», arrangert av Raphael Georg Kiesewetter med mål om å vekke forståelse for «'echte Kirchen-Kompositionen'» (Dürr & Krause, 1997, s. 64).[43] Nok en viktig milepæl er fremføringen av Bachs *Matteuspasjon* under Felix Mendelssohns ledelse i Berlin i 1829 (Lawson & Stowell, 1999, s. 6).[44] Og slik Mozart bearbeidet Händel, la Mendelssohn Bach til rette for sitt samtidige publikum gjennom til dels omfattende inngrep. At det her i første rekke dreier seg om en interesse for historisk materiale sett med samtidens øyne, uten noen uttalt ambisjon om rekonstruksjon eller refleksjon over datidens betingelser, virker dermed sannsynlig.[45] Tanken om at et historisk materiale også krever refleksjon over samtidens spillemåter, kan man, ifølge Lawson og Stowell, derimot finne spor av i de såkalte «historiske konserter» arrangert ved Paris-konservatoriet av François-Joseph Fétis fra 1832 og fremover (Lawson & Stowell, 1999, s. 4). Forfatterne påpeker imidlertid at en slik gryende historisk bevissthet ikke må forveksles med tanken om en verktro («faithfulness to the original») rekonstruksjon (Lawson & Stowell, 1999, s. 4). Dette idealet skulle komme senere, og særlig i forbindelse med utarbeidelsen av filologisk gjennomarbeidede samleutgaver etter det såkalte Urtext-prinsippet (Lawson & Stowell, 1999, s. 4).

Om interessen for historiske verk på 17- og 1800-tallet fortsatt hadde sin plass innenfor en hovedsakelig samtidig orientert musikkultur, skulle man etter hvert se eksempler på mer vitenskapelig basert rekonstruksjon, særlig av instrumenter, noe som gjorde den historiske orienteringen mer spesialisert. Viktige navn er i første rekke Arnold Dolmetsch (1858–1940) og Wanda Landowska (1879–1959). Begge forhandlet, om enn

42 Se også Haskell (1988, s. 9, 14).
43 Se også Haskell (1988, s. 15), her er årstallene riktignok 1816–42.
44 Se også H. M. Brown (1988, s. 33) og Haskell (1988, s. 13).
45 En samtidig interesse for historisme taler imot dette, se særlig Beiser (2011). Spørsmålet er hvordan historismen spilte inn på musikkfeltet på denne tiden. Jeg skal i noen grad komme tilbake til dette, men å behandle spørsmålet i sin fulle bredde faller utenfor denne studiens rammer.

på ulike måter, mellom historisk kunnskap og musikalsk legitimitet. Mens Dolmetsch konsentrerte seg om innhenting av historisk kunnskap, særlig knyttet til rekonstruksjon av instrumentarium og slik blant annet la til rette for det senere sentrale prinsippet om autentisitet (Lawson & Stowell, 1999, s. 1, 9),[46] søkte Landowska på sin side en innforlivet relasjon til komponistens intensjon. Dette la grunnlaget for en særegen fortrolighet, riktignok med bevisst distanse til tanken om historisk korrekthet. Et tiltagende krav til en slik korrekthet knyttes gjerne til navnet Thurston Dart (1921–1971),[47] som i 1954 gir ut boken *The Interpretation of Music*. Ifølge Ståle Wikshåland handler den «ikke særlig mye om fortolkning, men om korrekt utførelse av tidligere tiders notebilder.» (Wikshåland, 2009, s. 389) Delvis mot bakgrunnen av Hindemiths Bach-foredrag, er det dessuten interessant å legge merke til hvordan den historiske orienteringen synes å dele idealer om korrekthet og objektivitet med samtidige komposisjonsretninger som neoklassisisme og *Neue Sachlichkeit.* Det skal riktignok sies at objektivitetsidealet her mer angikk det kompositoriske og fremføringstekniske, og mindre den rent historiske informasjonen.[48] Paul Hindemith er likevel interessant ettersom han, til tross for sin implisitte påstand om muligheten for rekonstruksjon, også er oppmerksom på at «Our spirit of life is not identical with that of our ancestors» (Lawson & Stowell, 1999, s. 11).[49] I diplomarbeidet *Die Historische Aufführungspraxis im Kontext der modernen Ästhetik* utdyper Lena Dražić forholdet til den neoklassiske tradisjonen og utvikler i tillegg en omfattende bakgrunn for den historiske orienteringens mer reaksjonære trekk, også knyttet til den såkalte *Jugendmusikbewegung*, noe som ikke minst skulle gjøre den toneangivende filosofen og musikkritikeren Theodor W. Adorno ytterst skeptisk (Dražić, 2010, s. 12f).[50]

Selv om Dolmetsch og særlig Landowska, til tross for sin spesialisering, beholdt sin appell også som utøvere, var de likevel å regne som unntak i forhold til en bredere *mainstream* på det klassiske feltet. Den videre utviklingen av den historisk orienterte praksisen – med viktige utøvere som (foruten Harnoncourt) David Munrow, Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Sigiswald Kuijken, Trevor Pinnock, John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood m.fl. – skulle imidlertid øve en stadig større innflytelse, også på det profesjonelle konsert- og platemarkedet, og begreper som historisk korrekthet og ikke minst autentisitet var stadig sentrale, særlig for enkelte (Kenyon, 1988, s. 2). Nøyaktig når overgangen fra en heller marginal og spesialistdrevet særinteresse for historisk rekonstruksjon, delvis

46 Se også Wikshåland (2009, s. 42).
47 Se Wikshåland (2009, s. 44f), Butt (2002, s. 180), Lawson & Stowell (1999, s. 12f), Kerman (1985, s. 182f), Haskell (1988, s. 41).
48 Se Stravinsky (1963).
49 Se også Wolff (1999, s. 10).
50 Det kanskje tydeligste uttrykket for Adornos skepsis er artikkelen «Bach gegen seine Liebhaber verteidigt» (Adorno, 1977). I den posthumt utgitte fragmentsamlingen om musikalsk reproduksjon, finnes det også enkelte utfall mot det Adorno kaller historismen (Adorno, 2001).

med røtter i et neoklassisk ideal om objektivitet, til en slik bredere impuls finner sted, angis noe ulikt.[51] I forordet til sin sentrale artikkelsamling *Authenticity and Early Music* fra 1988, skriver Nicholas Kenyon til og med at en tidsbestemmelse «will be essentially autobiographical» (Kenyon, 1988, s. 2).[52] Derimot synes det blant kommentatorene å være enighet om at den historisk orienterte praksisen gjennom de siste tiårene av 1900-tallet ble en stadig viktigere og mer integrert del av det klassiske feltet.

Overgangen innebærer imidlertid ikke bare en kvantitativ utbredelse. Det finner også sted en kvalitativ endring hvor debattene i og omkring den historiske praksisen bidro til en tiltagende selvrefleksjon som – i alle fall for enkelte – skulle vise seg produktiv. Særlig to tråder i denne utviklingen er verd å påpeke: For det første arbeidet de historisk orienterte utøverne seg stadig fremover i historien og utvidet interessen fra primært å gjelde barokk- til også å omfatte klassisistisk og romantisk musikk.[53] Dette medførte utvilsomt en vitalisering av repertoaret, samtidig som det skjerpet blikket ytterligere for de historistiske problemstillingene knyttet til tradisjon og tradisjonsbrudd (Haskell, 1988, s. 9).[54] For det andre vokste det frem en tiltagende problematisering av begreper som objektivitet, historisk korrekthet og ikke minst autentisitet, noe som videre førte til Richard Taruskins etter hvert berømte kritikk av hele den historiske praksisens påstand om *historisk* orientering som førende prinsipp. Som jeg skal komme tilbake til, var HIP ifølge Taruskin nemlig snarere å forstå som et utpreget moderne fenomen (Kenyon, 1988, s. 152).

I ettertid kan vi muligens si at begge disse trekkene antyder noe om den historiske praksisens indre motsetninger, spenninger som nærmere bestemt kan knyttes til et grunnleggende forhold mellom historisk kunnskap og bevissthet på den ene side, og estetisk kraft og genuin musikalsk legitimitet på den andre. Og selv om diskusjonen omkring de nevnte begrepene som objektiv rekonstruksjon, korrekthet og autentisitet nok på mange måter kan sies å være avsluttet (Butt, 2002, s. xi), legger denne studien til grunn at det like fullt er interessant å se på hvordan disse spenningene slo ut i et estetisk perspektiv.[55] Her blir det umulig å komme utenom fortolkeren Nikolaus Harnoncourt. Jeg skal nå se litt nærmere på hans rolle og posisjon innenfor den historiske tendensen.

51 Se Kenyon (1988, s. 1), Lawson & Stowell (1999, s. xi), Butt (2002, s. 3), Wikshåland (2009, s. 39).
52 Se også Kenyon (1988, s. 10).
53 Lawson & Stowell viser til Christopher Hogwoods komplettsett med Mozart-symfonier som en viktig markør (Lawson & Stowell, 1999, s. 14).
54 HIP berører her trekk som også preger en mer rendyrket musikalsk modernisme, se Guldbrandsen (1995).
55 Et skille mellom «largely practical matters» og «theoretical or philosophical issues», ev. mellom en «philosophical and aesthetic debate» og «matters of musical performance», har blitt antydet, her hos hhv. Lawson & Stowell (1999, s. xi) og C. Brown (1999, s. 1). Lawson & Stowell hevder også at «It is largely the ethos rather than the detailed practicalities of period performance which has been debated in the work of Harnoncourt [m. fl.]» (Lawson & Stowell, 1999, s. 15f).

1.2 Harnoncourts rolle

Navnet Nikolaus Harnoncourt går igjen i den vitenskapelige litteraturen om HIP.[56] Harnoncourt tilskrives gjerne en pionerrolle, noe som særlig knyttes til opprettelsen av Concentus Musicus Wien i 1953 og det videre arbeidet med dette ensemblet.[57] Interessen for gamle instrumenter og historisk musikk utvikler han allerede som student i Wien på slutten av 40-tallet, delvis som del av et i miljø hvor denne interessen er gryende.[58] Sett i et lengre perspektiv går Harnoncourts posisjon riktignok ut over rollen som pioner. I sin utvikling som betydelig dirigent og fortolker, også i møte med moderne symfoniorkestre, skal han alltid beholde forbindelsen til den historisk orienterte praksisen. Samtidig inntar han en kritisk distanse som på en interessant måte skaper rom for en selvstendig og egenartet posisjon. I et intervju i forbindelse med tildelingen av Ernst-von-Siemens-prisen i 2002, understreker han selvforståelsen slik: «Ich war zwar Teil dieser [Alte Musik-] Strömung, opponierte aber zugleich dagegen.» (Fürstauer, 2007, s. 25) Slik kan han sies personlig å eksemplifisere den overgangen som HIP gjennomgår fra spesialisert marginalfenomen til sentral impuls på det klassiske feltet som jeg var inne på over. Når dette er mulig, henger det sammen med hvordan Harnoncourt aktiverer de indre spenningene som preger HIP, og som med ham – noe denne studien søker å utdype – får vidtrekkende estetiske konsekvenser.

Fra begynnelsen av 1980-tallet blir Harnoncourts praktiske virke som musiker jevnlig supplert med diverse bokutgivelser.[59] Disse inneholder en rekke utsagn som tydelig viser hvordan Harnoncourt på den ene siden konsekvent vektlegger den historiske orienteringen, samtidig som han på den annen side, og allerede så tidlig som på 50-tallet, formulerer den kritikken av autentisitetsbegrepet og idealet om historisk korrekthet som siden skulle vitalisere HIP-prosjektet. Et betegnende eksempel på en slik kritikk finner vi i artikkelen «Zur Interpretation historischer Musik» fra 1954.[60] Harnoncourt advarer her mot «die Alte Musik nur vom Wissen her zu betreiben. So entstehen jene bekannten musikwissenschaftlichen Aufführungen, die historisch oft einwandfrei sind, denen aber jedes Leben fehlt.» Mot det vitenskapelig vanntette, inntar Harnoncourt en pragmatisk posisjon og peker på hvordan det springende punktet alltid vil være fremføringens

56 Se Kerman (1985), Haskell (1988), Hartmann (1988), Kenyon (1988), Lawson & Stowell (1999), Wolff (1999), Butt (2002), Haynes (2007), Wikshåland (2009).

57 For nærmere om Harnoncourts biografi, se Mertl (2011). For nærmere om Concentus Musicus, se Mertl & Turković (2003) og A. Harnoncourt (2017).

58 For nærmere om dette, se Grassl (2009) og Dražić (2010).

59 De to viktigste er *Musik als Klangrede* (N. Harnoncourt, 1982/2004) og *Der musikalische Dialog* (N. Harnoncourt, 1984/2001), i tillegg kommer intervjubøker og posthumt utgitte skrifter. For nærmere opplysninger, se kapittel 3.5.

60 Harnoncourts tekster kan ikke regnes som vitenskapelige publikasjoner (noe de heller ikke gir seg ut for å være). Dermed er de heller ikke utstyrt med noe detaljert kildeapparat, hvilket medfører at det i de fleste tilfellene er vanskelig å datere de enkelte tekstene. Det finnes imidlertid unntak, som denne.

musikalske dimensjon: «Da ist eine historisch ganz falsche, aber musikalisch lebendige Wiedergabe vorzuziehen.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 17)

En slik kritikk av HIP går siden som én av flere røde tråder gjennom Harnoncourts tekster og intervjuer. Den er imidlertid betinget, for Harnoncourt insisterer samtidig på betydningen av historisk bevissthet, i vid forstand. Eksempelvis skriver han i artikkelen «Probleme der Notataion» at «In der Musik früherer Jahrhunderte gibt es geschriebene und ungeschriebene Gesetze, deren Kenntnis man beim damaligen Musiker als selbstverständlich vorausgesetzt hat, die wir uns aber erst mühsam erwerben müssen.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 46) Nicholas Kenyon antyder en tilsvarende spenning når han hos Harnoncourt finner et ønske om å fremføre verkene «'as if they had never been interpreted before'» (Harnoncourt, sitert i Kenyon (1988, s. 4)). Harnoncourts både subtile og virkningsfulle nyansering er interessant, ikke minst fordi den innrømmer fortolkningen – og fortolkeren – en ikke uvesentlig rolle i den musikalske praksisen. Dette blir tydelig når vi sammenligner med Hindemiths hakket strengere ideal om «wie er [dvs. komponisten] sie [dvs. musikken] vorstellte» som jeg refererte til over.[61]

Hindemith er på den annen side ikke uten betydning som inspirasjonskilde.[62] Harnoncourt og Concentus bidrar konkret i Hindemiths viktige oppsetning av Monteverdis opera *L'Orfeo* i Wiener Konzerthaus under Wiener Festwochen i 1954,[63] og dette blir et prosjekt Harnoncourt senere skal referere til.[64] Det spenningsfylte i forbindelsen til Hindemith blir dessuten interessant når John Butt mener å kunne knytte Harnoncourt til en så vidt skarp og innflytelsesrik kritiker, også av Hindemith, som Theodor W. Adorno (Butt, 2002, s. 4). Harnoncourt selv nevner riktignok knapt Adorno ved navn,[65] noe som riktignok kan si mer om Harnoncourts retoriske bevissthet, enn det fratar Butts påstand gyldighet. Og som også Lena Dražić viser, er det fullt mulig å utvikle en forbindelse mellom Harnoncourt og Adorno, ikke minst gjennom den skepsisen de begge deler til forestillingen om objektivitet i fortolkningen, som blant annet kommer til uttrykk innenfor neoklassisismen og den såkalte *Neue Sachlichkeit*.[66]

61 Peter Gülke påpeker i sin artikkel om Harnoncourt «Griffel in der Faust von jemandem oder irgendetwas» (Gülke, 2017, s. 251f) en rekke inkonsekvenser mellom verbale utsagn og faktisk praksis. Selv om slike utvilsomt kan påvises på detaljplan, rokker det etter mitt syn ikke ved konsistensen i Harnoncourts forhold, eksempelvis til HIP.

62 Butt refererer til dette, se Butt (2002, s. 3f).

63 Se Mertl (2011, s. 125f) og Mertl & Turković (2003, s. 10).

64 På et senere omslag til platen er Harnoncourt gjengitt med følgende sitat: «Diese Aufführung hatte bei mir die Wirkung eines Blitznschlages.» Se også Mertl (2011, s. 125f). Harnoncourt referer også til Hindemiths tale om Bach i artikkelen «Das Barockorchester», se N. Harnoncourt (1982/2004, s. 164f).

65 Jeg har klart å finne bare ett sted, i videointervjuet som ledsager Schubert-settet med Berliner Philharmonier, se Cybinski (2015).

66 Se også Fürstauer (2007, s. 25). Jeg har også selv utviklet et argument for en forbindelse mellom Adornos reproduksjonsteori og Harnonocurts praksis. Se Bernhardt (2020).

Imidlertid blir det viktig å se at en problematisering av objektivitetsidealet når det gjelder fortolkning, ikke nødvendigvis oppløser forpliktelsen på historisk orientering og bevissthet. Christoph Wolff er i så måte inne på noe vesentlig når han i forordet til boken *Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit* viser hvordan Harnoncourts rolle i utviklingen av HIP generelt, og hans problematisering av neoklassisismen spesielt, går via det historiske idealet om «*Klangrede*». Wolff skriver at «(...) vielleicht wäre dieses Phänomen [dvs. HIPs neoklassisistiske element] noch nicht so bald zu einem geschichtlichen geworden, wenn nicht ein echter Unruhegeist die Frage nach dem Klangbild der Alten Musik in die Suche nach ihrer 'Klangrede' umgewandelt hätte.» Og like under: «[Es] gibt (...) keinen Namen, der ein größerer Störfaktor für den Neoklassizismus der Aufführungspraxis Alter Musik gewesen wäre oder der sich maßgeblicher an seiner systematischen Demontage beteiligt hätte, als Nikolaus Harnoncourt.» (Wolff, 1999, s. 11) Som jeg skal komme tilbake til, vil omvandlingen, eller omfunksjoneringen, av den historiske bevisthetens (tilsynelatende) konsentrasjon om historisk korrekthet få en avgjørende betydning for forståelsen av denne bevisthetens rolle og funksjon i Harnoncourts fremføringspraksis.

Selv om denne studien primært er rettet mot de estetiske problemstillingene Harnoncourts fortolkninger reiser, er det hevet over tvil at også ytre faktorer, som fremveksten av plateindustrien, utvilsomt har bidratt til å befeste hans posisjon. Kenyon fremhever innspillingen av Bachs h-moll-messe i 1968 som viktig (Kenyon, 1988, s. 4),[67] og flere bemerkelsesverdige innspillinger stammer fra denne tiden.[68] Forholdet mellom HIP og plateindustrien åpner dessuten for estetiske problemstillinger som går dypere enn kvantiative spørsmål om marked og tilgjengelighet, noe Martin Elste viser i artikkelen «Historisierende Aufführungspraxis zwischen Wissenschaft, Mythos, Markt und Mode: Nikolaus Harnoncourt und die Geschichte des Tonträgers» (Elste, 2009). Ikke bare kan vi si at platemediets distribusjonsmulighet føyer seg til den omtalte spenningen som HIP allerede innebærer – eller som Elste skriver: «Die diskologische Fallstudie zu Nikolaus Harnoncourt zeigt das Spannungsfeld zwischen den Begriffen Wissenschaft, Mythos, Markt und Mode auf, die allesamt mit der historisierenden Aufführungspraxis verbunden sind» (Elste, 2009, s. 41); distribusjonen har også en estetisk dimensjon. Elste antyder den slik: «Dass von Wien aus ein Musiker eine weltweite musikalische Revolution auslöst, ist unzweideutig verbunden mit 'dem' musikalischen Medium des 20. Jahrhunderts, dem Tonträger. Diese Revolution ist eine doppelte: nämlich eine des Musikmachens und eine des Musikhörens.» (Elste, 2009, s. 42) Dels kunne vi si at overgangen fra spesialisert marginaltilfelle til bredere tendens forutsatte at klangen

67 Se også Elste (2009).
68 Utgivelsene av Bachs Brandenburgkonserter, Vivaldis «Årstidene» og ikke minst Bachs samlede kantater er verd å nevne, se for øvrig kapittel 3.

av de såkalte originalinstrumentene faktisk ble hørbar for et bredere publikum, dels at den dynamikken mellom vitenskapelig historisk kunnskap og musikalsk og estetisk aktualitet som skulle være drivende for HIPs gjennomslag, ble iverksatt i måten selve klangerfaringen virket på. Elste bemerker treffende at:

> (...) Harnoncourt [bewirkte] mit seiner expliziten Bezugnahme auf historische Praktiken des Musizierens beim Zuhörer zunächst eine ästhetische Distanz (...), die sich dadurch definierte, dass sie eben mit historisierender Attitüde eine historische Legitimation zum ästhetischen Ideal umfunktionierte. Hermeneutik wurde durch ihn ein reflektiertes Ideal. (Elste, 2009, s. 40)

Som også Wolff var inne på, ser vi igjen antydningen av en omfunskjonering, for Elste av det han kaller den «historiserende attityden», noe jeg skal komme tilbake til. Imidlertid kan man spørre seg hvor interessant forholdet til marked og moteretning er i et fortolkningsanalytisk perspektiv ettersom det, til tross for sin åpenbare relevans, snarere angir en retning bort fra musikkverket og dets fortolkning. Fra et estetisk synspunkt vil det dessuten være avgjørende, ikke bare å konstatere at en hermeneutisk tilnærming blir et reflektert ideal, men også å spørre hvordan Harnoncourt lykkes med å artikulere denne refleksjonen performativt. En slik, mer subtil overgang, kan etter mitt skjønn vise seg å være like avgjørende som de historistiske overveielsenes – ev. det hermeneutiske arbeidets – auditive tilgjengelighet.

Nok et viktig aspekt å legge merke til er hvordan Harnoncourt gjennom hele karrieren utvider repertoaret og slik, igjen, eksemplifiserer HIP-tendensens utvikling. Harnoncourts platekatalog kan gi inntrykk av en musikkhistorisk kronologi; grovt sett er de første utgivelsene viet barokkmusikk, og først i 2004 når han frem til Bartók.[69] Inntrykket er imidlertid misvisende, noe Harnoncourt selv påpeker i flere intervjuer.[70] For musikeren Harnoncourt har det gjennom hele karrieren snarere vært naturlig å forholde seg til et bredt repertoar, fra tidlig- og senbarokk (Monteverdi, Bach, Händel) over klassisisme (Haydn, Mozart, Beethoven), tidlig- og senromantikk (Schubert, Brahms, Bruckner, J. Strauss, Dvořák, Smetana, Verdi) til tidlig modernisme (Bartók, Berg). Parallelt med utviklingen av repertoar går åpningen for samarbeid med de store moderne symfoniorkestrene, og Harnoncourt skal utvikle særlig nære forhold til Concertgebouworkest i Amsterdam, Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker og Chamber Orchestra of Europe (Gratzer, 2009).

69 For nærmere om Harnoncourts platekatalog, se https://www.harnoncourt.info/zeitleiste/ (Besøkt 29.06.2020).
70 Se f.eks. Fürstauer (2007, s. 79, 149).

Harnoncourt er riktignok på ingen måte alene om hverken å utvide repertoaret, eller å utvikle relasjoner til mer moderne symfoniorkestre. Som en markering av repertoarutvidelsen, refererer både Kenyon og Lawson til Christopher Hogwoods innspilling av Mozarts samlede symfonier fra 1979 (Kenyon, 1988, s. 10) og (Lawson & Stowell, 1999, s. 14).[71] Siden var det kanskje særlig gjennom utgivelser av Beethovens samlede symfonier fra etablerte tidligmusikere at gjennombruddet fra marginal spesialist til etablert fortolker skulle bli tydelig. Det skal riktignok sies at både John Eliot Gardiner, Roger Norrington, Christopher Hogwood og Frans Brüggen holdt seg til sine spesialensembler (hhv. Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Archiv 1994, London Classical Players, EMI 1987–89, The Academy of Ancient Music, L'Oiseau-Lyre 1986–89, Orchestra of the 18th Century, Philips, 1984–93), mens Harnoncourt – til enkeltes overraskelse (Gratzer, 2009, s. 233f) – nå vendte seg til Chamber Orchestra of Europe (Teldec, 1991). Beethoven-boksen skulle bli en overveldende suksess og ble etterfulgt av flere turneer, både i Europa og USA. (Mertl, 2011, s. 298f)

Overordnet sett kan vi si at Harnoncourts rolle i forhold til den historisk orienterte praksisen besto i en særegen evne til på den ene side å forbli konsistent mot sine egne idealer om en reflektert historisk bevissthet, samtidig som han på den annen side var både pragmatisk, fleksibel og dynamisk i møte med de kontekstuelle betingelsene som til enhver tid eksisterte for gjennomføringen av sitt personlige prosjekt. Christoph Wolffs omtale av ham som en «Unruhegeist» og en «Störfaktor» (se over) kan være verd å minne om. Om enn riktignok subtil, vil det uansett være mulig å påpeke en spenning her, en friksjon som Harnoncourt på et vis både eksemplifiserer, ev. tematiserer, og utnytter. Jeg skal nå se litt nærmere på hvordan denne spenningen kommer til uttrykk, og hvordan den har vært diskutert.

1.3 Refleksjon, modernitet og fremmedhet

I artikkelen «Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century» fra 1983, åpner musikkforskeren Laurence Dreyfus med følgende påstand: «Within the cultural phenomenon called 'Early Music', there has been little, if any, philosophical reflection on its own activity.» (Dreyfus, 1983, s. 297)[72] I dag, snart 40 år etter, kan dette virke merkelig tatt i betraktning både omfanget

71 Lawson & Stowell siterer også H. C. Robbins Landon som i sin bok om Haydns symfonier fra 1955 hevder at «'no-one will want to perform Haydn's music with natural trumpets and ancient woodwind when our modern counterparts are in most cases superior in every way'» (Lawson & Stowell, 1999, s. 3), en oppfatning som i dag fremstår mildt sagt datert.

72 Artikkelen skulle bli sentral i diskusjonen rundt HIP, se Butt (2002, s. 7f).

av diskusjonene rundt HIP, og hvordan refleksjonen så å si har blitt en del av praksisens kjennemerke. I så måte er det typisk at Dreyfus, for øvrig i likhet med John Butt, er både musikkforsker og utøver. Harnoncourt har på sin side utvilsomt både deltatt i, for ikke å si drevet frem og vært påvirket av, det klima for diskusjon og refleksjon rundt forholdet mellom musikalsk praksis og historisk orientering som har preget HIP. Samtidig har han understreket at han ikke oppfatter seg som musikkforsker i akademisk forstand.[73]

Et nøkkelord i denne sammenhengen er i første omgang begrepet «refleksjon». Om kunnskapen om de historiske forholdene har vært hentet fra diverse historiske kilder, bøker og traktater om instrumenter, spilleteknikker osv. og slik vært av empirisk karakter, har tenkningen omkring denne kunnskapens anvendelse på sin side vært refleksiv og hermeneutisk.[74] Og gitt at denne refleksjonen blir å forstå som en både integrert og eksplisitt del av det utøverne selv gjør, er det nærliggende å se for seg at det refleksive også, på en eller annen måte, kommer musikalsk til uttrykk i fremføringen. Refleksjonens rolle er imidlertid interessant, og minner om noe romantikeren Friedrich Schiller skrev i den lille avhandlingen *Über naive und sentimentalische Dichtung* fra 1795. Schiller diskuterer blant annet grekernes følelse overfor naturen og sammenligner den med vår: «Das Gefühl, von dem hier die Rede ist, ist also nicht das, was die Alten hatten; es ist vielmehr einerley mit demjenigen, welches wir *für die Alten haben.* Sie empfanden natürlich; wir empfinden das natürliche.» (Schiller, 2002, s. 27, utheving original) Overgangen fra en adverbial karakterisering av måten å føle på, til det som blir et utvendig objekt for følelsen, tilsvarer en refleksiv overgang fra naiv til sentimental, og noen sider senere beskrives den sentimentale dikteren slik: «Dieser *reflektiert* über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet» (Schiller, 2002, s. 38, utheving original).[75]

Refleksjonsbegrepet hos Schiller kunne tenkes å sammenfalle med den refleksjonen som kjennetegner den historisk orienterte fremføringspraksisen: Som antydet går den fra en (naiv) interesse for fortidens musikk, mer eller mindre selvfølgelig omformet til og gjengitt innenfor datidens musikalske konvensjoner, over en tiltagende spesialisering av kunnskapen om fortiden anvendt med henblikk på et ideal om autentisitet, og til en utviklet og til dels pågående refleksjon over hva forholdet mellom fortid og nåtid, historisk avstand, eventuelt historisitet i musikk overhodet innebærer. Et mer konkret og ytre uttrykk for en slik refleksjon kunne være begrepene om autentisitet og objektivitet, og ikke minst kritikken av disse som idealer for musikalsk praksis, mer eller mindre

73 Se f.eks. N. Harnoncourt (1984/2001, s. 9).

74 Dreyfus er inne på dette, særlig mot slutten av artikkelen (Dreyfus, 1983, s. 321). Jf. også Elste over.

75 Man fornemmer en ambivalens i Schillers refleksjonsbegrep som kan sies å bli sentral også innenfor en bredere teori om moderniteten (se f.eks. Habermas (1998) og Pippin (1999)). Refleksjonen skaper en distanse, men fremstiller også det reflekterte i et nytt lys. Et sentralt, om enn komplekst, eksempel er den reflekterende dømmekraften i Kants estetikk (Kant, 2009, s. 19f), som også hadde stor betydning for Schiller.

historisk orientert. Disse begrepene blir også utgangspunkt for den refleksjonen Dreyfus etterlyste. Dette kan observeres allerede i Dreyfus' om enn nokså åpne riss av det han kaller kulturfenomenet «Early Music»:

> If there is an idea which cements together this diverse collection of people and things, it is authenticity. Whether or not it is named, this highly charged concept underlies every conscious act of Early Music. One might wonder exactly what is meant by it. (Dreyfus, 1983, s. 299)

Dreyfus' svar på det avsluttende spørsmålet går i retning av et krav om nøyaktighet og «textbook rules», en tendens som blant annet henter inspirasjon fra «'scientific method'». Følgelig presiserer Dreyfus at «Authenticity in Early Music, then, is grounded in a philosophical position I shall call objectivism.» (Dreyfus, 1983, s. 299)

En annen artikkel som skulle vise seg å bli sentral for debatten, er Richard Taruskins «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», opprinnelig utgitt som del av Nicholas Kenyons nevnte antologi, *Authenticity and Early Music* fra 1988. Mens Dreyfus er mer prøvende, går Taruskin derimot rett på sak og åpner smått provoserende med spørsmålet: «Do we really want to talk about 'authenticity' any more?» (Taruskin, 1995, s. 90) Han fortsetter med en kritisk diskusjon, ikke uten polemisk brodd, for så mot slutten av første avsnitt å knytte «(...) the nub and essence of authentic performance, as I see it» til den påstanden som kanskje fremfor noe har gjort essayet berømt: «It is modern performance.» (Taruskin, 1995, s. 102) Tanken om «Early Music» som et moderne eller i det minste nåtidig fenomen, var imidlertid ikke helt ny. For langt på vei tilsvarende, om enn igjen noe mer forsiktig, skriver Dreyfus i sin artikkel at «It is (...) more useful to define Early Music as a late twentieth-century ensemble of social practices instead of restricting it to the works which occasion the interest.» (Dreyfus, 1983, s. 298) Noe senere føyer han til at «One might say that both Early Music and early modernism occupy nearly analogous positions with regard to the Mainstream.» (Dreyfus, 1983, s. 305)

Nå er det imidlertid ikke gitt hva vi mer nøyaktig skal forstå med «moderne» i denne sammenhengen. Om enn noe på siden av argumentasjonen hos Dreyfus og Taruskin, kunne den spesialiseringen av kunnskap om spillemåter, notasjon, instrumenter osv. som innenfor et *mainstream* klassisk-felt markerer overgangen fra en mer selvfølgelig, om ikke med Schiller «naiv», tilpasning av gammel musikk til datidens fremføringstradisjoner, være et utgangspunkt. Satt på spissen var det ikke lenger bare et spørsmål om å gjennopplive et gammelt verk som Bachs *Matteuspasjon*, med de midler samtiden mer og mindre selvfølgelig stilte til rådighet; det gjaldt like mye å presentere verket basert på kunnskap om dets egen kontekst. En slik tiltagende spesialisering, med sin utviklede refleksjon og tilsvarende tap av selvfølgelighet, kunne sies å korrespondere

med en generell beskrivelse av moderniteten som en utskillelse av gyldighetssfærer, slik sosiologer som Max Weber og senere Jürgen Habermas har formulert den.[76] Om den historisk orienterte musikalske praksisen utvilsomt har innhentet og latt seg inspirere av historiske kilder, har den like utvilsomt gjennom denne kunnskapen utviklet en spesialisering i forhold til et bredere klassisk felt på en måte som gjør det mulig å forstå HIP som en typisk moderne tendens.

Samtidig kan presiseringen av den historisk orienterte praksisens moderne aspekter også gå via andre begreper, noe både Taruskin og Dreyfus viser. For Taruskins del handler det blant annet om et forhold mellom det han omtaler som det vitale og det geometriske, en overgang som, slik jeg leser Taruskin, delvis parallelt til Schiller, følger en historisk utvikling. Problemet for Taruskin er bare at en historisk orientert fremføringspraksis, som under parolen om autentisk rekonstruksjon, presumtivt skulle gjenskape, om ikke holde ved like en «fortidens vitalitet», i stedet ender opp som en representant for en moderne, geometrisk – det vil si strengt regulær, forutsigbar og konstruert – tilnærming. I Taruskins fortelling beviser dirigenten Christopher Hogwood hvordan en bokstavtro lesning paradoksalt nok ender opp som et moderne skrekkeksempel. Taruskin siterer Hogwood: «'That's the wonderful thing, I think, about coming across new versions of pieces or new evidence. Suddenly that gives you this extra energy: 'Ah, a new set of instructions for embellishment ... ah, wonderful!''» Til dette har Taruskin bare spydigheter til overs: «No *élan vital* here.» (Taruskin, 1995, s. 101)

Dreyfus viser på sin side til en annen mulighet som muligens antyder en vel så interessant og fruktbar forbindelse til det moderne. Mens Taruskin dels lanserte et i høy grad normativt ladet begrep om vitalitet som videre kunne knyttes til fremføring mer generelt, på tvers av historiske epoker, dels viste til et mindre opplagt, men åpenbart like normativt ladet begrep om geometri, går Dreyfus på sin side via begreper som «alienated», «'defamiliarized'» og «'device of making strange'»[77] (Dreyfus, 1983, s. 306), i tillegg til begrepet «Resistance» (Dreyfus, 1983, s. 308). Disse vil riktignok også kunne leses normativt, og kanskje mest nærliggende som en beskrivelse av den avstanden som – uheldigvis – dannes mellom det (en gang) vitale og det (moderne) geometriske. Men heller enn å knytte begrepet om fremmedgjøring til den avstanden som følger av en tiltagende spesialisering, eventuelt mekanisering eller til og med strømlinjeforming av fremføringen i tråd med Taruskins geometri-begrep, påpeker Dreyfus at «it became clear that Early music was not a harmless bit of antiquarianism but a sweeping movement able to rock the foundations of Mainstream musical culture.» (Dreyfus, 1983, s. 306) Elementet av fremmedgjøring eller fremmedhet blir med andre ord snarere tolket som en

76 For nærmere om dette, se eksempelvis Habermas (1998, s. 9f).

77 Dreyfus viser her til de såkalte russiske formalistene. Viktor Sjklovskij er den som gjerne knyttes til denne form for underliggjøring, se Kittang, Linneberg, Melberg & Skei (2003, s. 13–28).

funksjon eller et grep som – Dreyfus siterer de russiske formalistene – «'tear the object out of its habitual context... and force heightened awareness'» (Dreyfus, 1983, s. 306).[78]

En slik funksjonalisering, eller omfunksjonering, har vi alt sett antydet hos Wolff – her ble det påpekt hvordan Harnoncourts søken etter musikkens «*Klangrede*» på et vis tok over for den nye saklighetens heller fruktesløse jakt på den gamle musikkens autentiske klangbilde (se over), og ikke minst hos Elste – som påpekte at Harnoncourt «mit seiner expliziten Bezugnahme auf historische Praktiken des Musizierens beim Zuhörer zunächst eine ästhetische Distanz bewirkte, die sich dadurch definierte, dass sie eben mit historisierender Attitüde eine historische Legitimation zum ästhetischen Ideal *umfunktionierte*» (Elste, 2009, s. 40, min utheving). Et interessant trekk ved denne omfunksjoneringen er forbindelsen til det musikalske verkets iboende og nødvendige krav om aktualisering.[79] Dette innebærer at musikkverket, om enn aldri så fundert på historisk informasjon og historistisk refleksjon, nødvendigvis må fremføres i en aktuell samtid – for øvrig et aspekt som nok en gang kan sies å knytte HIP til det moderne, om ikke annet så i en rent tidslig forstand. Dette faktum er utvilsomt avgjørende for å forstå den iboende spenningen som både preger og vitaliserer HIP. Men ettersom det dreier seg om en spenning, blir det også nødvendig å tenke gjennom refleksjonens plass og rolle – om ikke funksjon – i den historisk orienterte fremføringspraksisens arbeid. Dette skal jeg forsøke å si noe om i dette kapittelets avsluttende avsnitt.

1.4 Diskursiv akse – kunnskapens innhold og funksjon

Den historiske orienteringen og informasjonen innenfor HIP har primært gått ut på en innhenting og nærlesning av konkrete historiske kilder som traktater, teoribøker, instrumentmanualer, leksika osv., samt en anvendelse av denne kunnskapen i det konkrete musikalske arbeidet. Sekundært har den historiske orienteringen bestått i en refleksjon over hva en slik informasjonsbasert tilnærming overhodet har å si, gitt at den anvendes i en praksis som nødvendigvis finner sted i en nåtid, ev. som i sin natur er aktualiserende. Som jeg skal komme tilbake til, dreier det seg her om komplekse overganger, innledningsvis forsøksvis antydet ved en differensiering av begrepene «fortolkning» og «historisk bevissthet», hver især som 1 og 2. Kompleksiteten gjelder både med hensyn til hva en historisk orientert og informert utøver kan sies å gjøre (med informasjonen) i utøvelsen av musikken, og med hensyn til hva og hvordan lytteren faktisk oppfatter det

78 Sjklovskijs artikkel har på norsk betegnende nok fått tittelen «Kunsten som grep». Det ville også her være mulig å vise til den såkalte *Verfremdungstechnik* hos Bertolt Brecht. Se eksempelvis Brecht (1997). For en mer filosofisk og modernitetkritisk diskusjon av fremmedgjøring innenfor estetikken, se Bernstein (1992).
79 Se også Dahlhaus (2017).

utøveren gjør. Det er nemlig ikke gitt, hverken at forholdet mellom refleksjon og praksis er mulig å forene i *én praksis* (derav den begrepslige todelingen), eller at det skulle være noen nødvendig sammenheng mellom graden av refleksjon hos utøveren, og i hvilken grad fortolkningen som fremføring lykkes med å bli gjenstand for lytterens estetiske erfaring. På den annen side er det nettopp på en slik bakgrunn at det blir interessant å undersøke hvordan den historiske informasjonen blir funksjonell i et estetisk perspektiv.

Foreløpig skal jeg imidlertid nøye meg med å si noe om denne overgangen fra empirisk kunnskap til praktisk anvendelse som et trekk ved den historisk orienterte fremføringspraksisen, ev. hva selve den historiske *orienteringen* som kjennetegner praksisen nærmere bestemt går ut på. Ser vi overordnet på Harnoncourts egne tekster, gjengir de først og fremst mer eller mindre personlige presentasjoner av historisk kunnskap. Det handler med andre ord om empiriske opplysninger hentet fra ulike historiske dokumenter. I de mest sentrale utgivelsene skriver Harnoncourt om alt fra fortolkning av historisk musikk, musikkutdannelse, notasjon, tempo og artikulasjon, ulike stiler, til bestemte instrumenter og deres historie, samt utvalgte komponister og deres verk.[80] Han legger ikke skjul på sin uvitenskapelige tilnærming og skriver eksempelvis i forordet til *Der musikalische Dialog* at

> Es ist dies keine wissenschaftliche Abhandlung, ich ziehe also nicht alle mir bekannten Quellen zur Untermauerung meiner Ansicht heran. Ich will ja hier nichts *beweisen*, sondern lediglich die persönlichen Erkenntnisse, die ich auf Grund intensiver theoretischer und praktischer Arbeit gewonnen habe, in allgemeinverständlicher Form weitergeben. (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 9, utheving original)

Det er særlig tre aspekter å legge merke til i dette sitatet: For det første legger Harnoncourt vekt på å presentere sine erkjennelser, innsikter som han har vunnet gjennom et intensivt arbeid, både teoretisk og praktisk. Dermed antyder han både at disse har hatt avgjørende betydning for hans egen utøvende virksomhet (deskriptivt), og at de bør ha det for andre (normativt). For det andre anlegger han en utpreget uvitenskapelig og antiakademisk retorikk, hvor sløyfingen av referanser,[81] bruken av parafrasering og henvisningen til den personlige og praktiske erfaring, samt appellen til en allmenn tilgjengelig form fremstår som de viktigste grepene. For det tredje argumenterer Harnoncourt ikke bare for den historiske kunnskapens og orienteringens

80 Tar vi med intervjuene og omtalene som gjerne ble gitt i forbindelse med bestemte fremføringer av bestemte verk, blir det personlige ytterligere understreket, og i de talene og innledningene som er gjengitt i bøkene, legger Harnoncourt dessuten for dagen en nokså omfattende kulturkritikk.

81 «ich [gebe] doch die Zitate in übersetzter Form wieder und verzichte auf einen Fußnoten-, Verweis- und Quellenapparat.» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 9)

verdi, om ikke nødvendighet for fremføringspraksisen, men også – om enn riktignok heller implisitt – for verdien av å artikulere denne kunnskapen eksplisitt. Det siste blir tydelig bare gjennom det faktum at bøkene foreligger. En mer overordnet refleksjon over hva denne kunnskapen og orienteringen, og da i eksplisitt form, har å si for den musikalske fremføringen og erfaringen av denne, er derimot mindre fremtredende. Heller enn å tenke en slik refleksjon som implisert i den utførlige argumentasjonen for kunnskapens betydning, vil det antagelig være mer naturlig å forstå Harnoncourts utpreget retoriske tilnærming i skrift som en slags parallell til hans praktiske utøvervirksomhet. Det interessante er imidlertid at Harnoncourts skriftlige utsagn – om enn aldri så retorisk, personlig profilert og uttalt antiakademisk anlagt – baserer seg på og kontinuerlig refererer til empirisk kunnskap, i tillegg til gjennomgående å implisere og insistere på viktigheten av denne. Utgivelsene kan med andre ord på ingen måte reduseres til rene funksjoner av en verbal musikers selvbevisste selvfremstilling.[82] Som jeg skal vise, er det snarere essensielt at Harnoncourt insisterer på den empiriske kunnskapen og dens innhold, også selv om dette, som sådant, skulle vise seg å ha mindre betydning for fremføringenes estetiske verdi i lytterens perspektiv.

Om vi nærmer oss Harnoncourts skrifter med utgangspunkt i den praktiske fortolkningen av musikkverk, synes det for det første åpenbart at dette var og forble hans primære aktivitet og interesse. Ikke bare evner fremføringene å rettferdiggjøre seg selv, de fremstår også utvilsomt som noe mer enn bare (sekundære) demonstrasjoner av et (primært) teoretisk fundert arbeid.[83] Derimot får de skriftlige utsagnene, til tross for sin slagferdige retorikk, motsatt utvilsomt preg av noe sekundært, i alle fall som publikasjoner betraktet. For det andre synes det, som allerede antydet av Christoph Wolff og Martin Elste, å gjøre seg gjeldende en omvandling eller omfunksjonering av de skriftlige arbeidene. Dette skjer ettersom de, som retoriske utsagn, mer fremstår som et aspekt ved en overordnet tilnærming til musikalsk fortolkning, og senere erfaring, enn som en ufravikelig forutsetning for denne.[84] Følgelig kan vi snakke om en overgang fra den historiske kunnskapens innhold, altså den empiriske kunnskapen om instrumenter, komponister, verk osv. på den ene siden, til denne kunnskapens funksjon i et mer overordnet og primært fortolkningsarbeid på den andre. Nevnte Richard Taruskin setter ord på en slik overgang når han i sin bramfrie tone foreslår (om ikke slår fast) at «Historical verisimilitude, composers' intentions, original instruments, and all that,

82 Eller «Musikdenker» som det litt oppstyltet heter i undertittelen til Gratzer (Gratzer, 2009).

83 Spørsmålet om hvorvidt Harnoncourts fremføringer kan sies å være (bare) demonstrasjoner av f.eks. historisk kunnskap vil vende tilbake i ulike sammenhenger i studiens løp. En legitim innvending er imidlertid om det overhodet gir mening å snakke om en fremføring som en «ren» demonstrasjon av (eksempelvis) historisk kunnskap, ettersom en fremføring alltid vil kunne oppleves som noe mer. Etter mitt skjønn vil dette imidlertid ikke utelukke muligheten for å oppleve og karakterisere en fremføring som demonstrativ.

84 Her sikter jeg spesifikt til hvordan Harnoncourt presenterer kunnskapen, og ikke til et forberedende arbeid (fortolkning$_1$) mer generelt.

to the extent that they have a bearing on the question, *have not been ends but means*» (Taruskin, 1995, s. 102, min utheving). Når de historisk informerte utøverne har søkt mot og gjort bruk av historisk informasjon, iblant med ambisjon om rekonstruksjon, har dette vist seg i større grad å være et middel for å utvikle fortolkninger, forhåpentlig interessante nok til å stå på egne ben, enn et (vitenskapelig) mål i seg selv. I denne studien vil jeg hevde at dette i særlig grad gir mening i Harnoncourts tilfelle.

Imidlertid er det av vesentlig betydning, og ikke minst i Harnoncourts tilfelle, at den såkalte omvandlingen av den empiriske kunnskapen fra innhold til funksjon hverken er entydig eller absolutt. Det er med andre ord ikke slik at den empiriske kunnskapens innhold – de konkrete opplysningene om spilleteknikker, artikulasjons- og fraseringsmåter, stilkonvensjoner osv. – automatisk blir satt ut av spill i det øyeblikk denne kunnskapen også tilkjennes et funksjonelt aspekt. Følgelig vil det være misvisende å påstå at innholdet i den empiriske kunnskapen om historiske spilleteknikker osv. ikke har betydning for Harnoncourts fortolkningspraksis *som* kunnskap. For det er nettopp *som* empirisk og diskursiv at kunnskapen fungerer eller har sin funksjon.

Når jeg snakker om kunnskapen som «diskursiv», har dette en todelt betydning: For det første er kunnskapen diskursiv i betydningen begrepslig eller begrepsbasert. Som vi skal se, blir dette særlig viktig i diskusjonen av en mulig sammenheng mellom utøverens historiske orientering på den ene siden, og lytterens potensielle estetiske erfaring av den aktuelle fortolkningen på den andre. For det andre er kunnskapen diskursiv fordi den, i tillegg til å være konkret og omhandlende empiriske fakta, kan sies å inngå i en bredere diskurs omkring den rolle og funksjon slik empirisk kunnskap har for historisk orienterte fremføringer og fortolkninger og den lyttendes erfaringer av slike.

Studien hevder videre at det i den historisk orienterte fremføringspraksisen generelt gjør seg gjeldende hva jeg vil kalle et diskursivt element. Med dette begrepet sikter jeg til en dimensjon i den praktiske fortolkningspraksisen som angir dens forhold til den diskursive kunnskapen i bred forstand. For Harnoncourts fortolkningspraksis spesielt vil jeg i tillegg snakke om en diskursiv akse. Grunnen er at det diskursive ikke bare er knyttet til en forberedende fase (jf. fortokning$_1$), men snarere løper som en gjennomgående akse, helt frem til og gjennom fremføringen (jf. fortolkning$_2$). At det skulle være slik, er imidlertid ikke selvsagt. Som jeg skal argumentere nærmere for gjennom studien, er det nemlig ikke slik at den historisk orienterte praksisen er sikret en estetisk suksess gjennom sitt nødvendige forhold til og fundament i en empirisk kunnskap, eller ved å oppfylle og demonstrere de påstandene som følger av en henvisning til slik kunnskap. Men dette betyr samtidig ikke at slik kunnskap, og da forstått som empirisk diskursivt innhold, er uten betydning for det vi kunne kalle disse fortolkningenes estetiske suksess. De er – og dette gjelder i særdeleshet for Harnoncourt – grunnleggende preget

av en diskurs som både har innholdsmessig betydning og er funksjonell med hensyn til fortolkningenes estetiske suksess. Alternativt kunne vi si at begrepet om en diskursiv akse forsøker å påpeke at det ikke bare er ut fra spørsmålet om hvorvidt den historiske informasjonen faktisk er korrekt at HIP henter sin kunstneriske styrke, men vel så mye ut fra det faktum *at* det overhodet gis en slik kunnskap å orientere seg i forhold til. At det på en slik bakgrunn igjen blir mulig å diskutere begrepet om objektivitet, som Dreyfus problematiserte, er noe jeg skal komme tilbake til. De til dels komplekse sammenhengene som viser seg i dette forholdet er det jeg skal forsøke å nøste opp i gjennom denne studien. De mest sentrale trådene i bakteppets rike vev skulle nå i det minste være antydet.

2 Problemstilling

Som antydet innledningsvis er studiens overordnete spørsmål hva som er på ferde og hva som står på spill i dirigenten Nikolaus Harnoncourts musikalske fortolkninger. Harnoncourts fremføringspraksis vil bli eksemplifisert ved et utvalg innspillinger, og disse blir nærmere presentert i neste kapittel. For å nærme seg det overordnede spørsmålet, er det imidlertid avgjørende å forstå Harnoncourts rolle og posisjon i forhold til den historisk orienterte fremføringspraksisen, samt å undersøke hva denne praksisens historiske orientering og informasjon innebærer i et estetisk perspektiv. Forrige kapittel ga et raskt riss av den historisk orienterte fremføringspraksisens historie og kontekst, og antydet Harnoncourts både sentrale og kritiske posisjon i forhold til den. Noen sentrale problemstillinger knyttet til denne praksisen og hvordan de er diskutert ble også presentert.

I dette kapittelet skal jeg, mot denne bakgrunnen, utvikle en mer presis og detaljert formulering av studiens problemstilling. Når denne formuleringen kommer først nå og dessuten blir viet et eget kapittel, er det dels fordi problemstillingen forutsetter den kunnskapen som forrige kapittel gjorde rede for, og dels fordi problemstillingen, med sine implikasjoner, må sies å være nokså omfattende.

Problemstillingens spørsmål hviler på to premisser som leder frem til en tese. Jeg skal begynne med å presentere og diskutere premissene. Deretter skal jeg presentere tesen, før jeg endelig kommer frem til formuleringen av spørsmålet, som jeg avslutningsvis skal diskutere kort. Underveis i denne presentasjonen vil det nødvendigvis melde seg spørsmål av metodologisk karakter. Disse vil her i første rekke bli antydet og samlet opp. Jeg vil komme tilbake til dem underveis, og særlig i en mer utførlig diskusjon i kapittel 4.

2.1 Premisser: Diskursivitet og estetisk suksess

Det første premisset for problemstillingen tar utgangspunkt i den historisk orienterte fremføringspraksisen. Jeg vil påstå at Harnoncourt var en sentral aktør innenfor denne praksisen, ikke minst slik den skulle utvikle seg til å bli den kanskje viktigste tendensen på det klassiske feltet gjennom annen halvdel av 1900-tallet. Mer presist legger jeg til grunn at Harnoncourt er en ytterst bevisst, reflektert og verbal musiker. Denne bevisstheten og måten å artikulere den eksplisitt på utgjør vesentlige trekk som man ikke kommer utenom dersom man vil forstå ham som musiker, dirigent og fortolker.

Helt generelt kunne man nå innvende at enhver musiker av betydning nødvendigvis må operere ut fra en tilsvarende bevissthet og et tilsvarende refleksjonsnivå, om enn uten nødvendigvis å rendyrke den verbale ekspliseringen. Mer spesielt kunne man også innvende at dette i særlig grad gjelder for betydelige fortolkere innenfor den historisk orienterte praksisen, og da som regel i kombinasjon med en form for verbal artikulasjon.[85] Overordnet kunne vi si at når en slik eksplisering synes å falle naturlig for den historisk orienterte praksisens fortolkere, skyldes det at denne praksisen inngår i og eksplisitt etablerer en viss diskurs, nærmere bestemt en tanke om en historisk orientering og informasjon som utgjør praksisens basis, om enn på en kompleks måte.[86] Som det også fremgikk av forrige kapittel, gjelder dette ikke minst for Harnoncourt: Ikke bare synes han å stå, for ikke å si utgjøre et sentrum, i en tradisjon hvor en slik diskurs er en av bærebjelkene. Han synes også, på en særlig personlig og interessant måte, å aktivere spørsmål eller tematisere problemstillinger knyttet til hvordan denne diskursen ikke bare danner grunnlag for, men også inngår i den musikalske fortolkningen, ja fremføringen, gjennom det jeg kalte en diskursiv akse. Som antydet i innledningen, kunne man her tenke seg et skille mellom to nivåer av fortolkning, blant annet for å presisere den diskursive aksens tverrsnitt gjennom den musikalske praksisen sett i stort: For det første fortolkning forstått som innhenting av kunnskap, forberedelse, innøving osv. kalt fortolkning$_1$, for det andre fortolkning forstått som den faktiske musikalske aktualiseringen eller fremføringen, kalt fortolkning$_2$. Umiddelbart ville det være naturlig å plassere diskursen på det første nivået, altså innenfor fortolkning$_1$. Forestillingen om diskursens plassering innenfor fortolkning$_1$ kunne ytterligere forsterkes ved tanken om at diskursen blir forlatt – om ikke rent ut normativt: burde forlates – i fortolkning$_2$. Imidlertid vil jeg hevde at noe av det som gjør Harnoncourts fortolkninger egenartet, er hvordan diskursen i en viss forstand følger med og preger – men ikke uttømmer – fortolkning$_2$. Herav påstanden om at det hos Harnoncourt gjør seg gjeldende en diskursiv akse i fortolkningsarbeidet, en akse som strekker seg gjennom fortolkningsbegrepet i stort, så å si på tvers av skillet mellom fortolkning$_1$ og fortolkning$_2$.

Det andre premisset for problemstillingen tar utgangspunkt i min opplevelse, som lytter til Harnoncourts fortolkninger. Nærmere bestemt legger jeg til grunn at hans fremføringer kvalifiserer som gjenstander for min estetiske erfaring, ev. at min erfaring

85 Noen eksempler kunne være dirigentene John Eliot Gardiner som har skrevet om Bach (Gardiner, 2013), eller René Jacobs (Jacobs, 2013). Sistnevntes bok er riktignok en samtalebok. I tillegg bør det nevnes at de omtalte forfatterne Laurence Dreyfus, John Butt og Bruce Haynes alle også er utøvere.

86 Man kan spørre seg hvorvidt graden av bevissthet og verbalisering er spesifikt for de historisk orienterte utøverne, eller om ikke en mer generell og påkrevet bevissthet for enhver utøvende kunstner, i HIPs tilfelle bare har fått en særlig pregnant katalysator i og med historiebegrepet. Spørsmålet blir med andre ord om ikke historiebegrepet, mer enn å predike objektiv kunnskap om fortiden som en absolutt forutsetning, snarere blir en artikulasjonskanal for et refleksjonsarbeid som nødvendigvis finner sted i kunstnerisk virksomhet av verdi uansett.

av dem er av en bestemt type, nemlig estetisk. Jeg skal komme tilbake til hva dette mer teknisk betyr, men enkelt sagt innebærer det at jeg finner dem musikalsk og kunstnerisk vellykket, og da ut over at de vekker alminnelig interesse som dokumenter, det være seg teoretiske eller historiske. Eller for å presisere: Poenget er nettopp at de er noe mer enn dokumentariske demonstrasjoner. De øver snarere en egen tiltrekningskraft, eller er – for å si det med Kant, som jeg etter hvert skal basere meg på – skjønne.[87] Om vi følger den kantianske tankegangen rundt den estetiske erfaringen, er det – foreløpig forenklet fremstilt – grunnleggende at en gjenstands skjønnhet ikke lar seg tilbakeføre til begrepslig bestembare egenskaper ved gjenstanden.[88] Uten å gå nærmere inn på Kants til dels kompliserte argumentasjon her, medfører dette at en gjenstands skjønnhet ikke lar seg fremstille ut fra en formålsrasjonell prosedyre. Skjønnheten, og den estetiske erfaringen, er snarere noe som inntreffer. Når jeg påstår, med det som kan virke som en unødvendig omstendelig formulering, at Harnoncourts fortolkninger kvalifiserer som og lykkes med å bli gjenstander for min estetiske erfaring, er det altså det uvilkårlige i dette fenomenet jeg sikter til: Gjenstanden lykkes med å fremstå som skjønn på en måte som ikke kan forklares gjennom å rekonstruere bestemte fremgangsmåter, hverken hos komponisten, utøveren eller meg som lytter. Det jeg skal omtale som en estetisk suksess er altså ment å vise til at gjenstandens skjønnhet så å si har lykkes med å inntreffe, uavhengig av enhver kalkulert strategi eller prosedyre.

Samtidig er fortolkningene preget av det jeg antydningsvis har kalt en motstand, spenning eller friksjon. Det er som om noe butter i dem, noe som på et vis ikke går opp, hverken i en forestilling om historisk korrekthet, demonstrasjon av historisk kunnskap, eller bevissthet på den ene siden, eller i en rent umiddelbar opplevelse av forløst, friksjonsfri skjønnklang på den andre. Harnoncourts fortolkninger, slik jeg opplever dem, tematiserer på den ene siden en rekke spørsmål knyttet til diskusjonen rundt den historiske orienteringen, samtidig som disse spørsmålene ikke alene utgjør deres estetiske horisont. Fortolkningene er med andre ord ikke skjønne bare ved å reise disse spørsmålene eller på en eller annen måte besvare dem.[89] Samtidig er det heller ikke slik at fortolkningenes estetiske suksess skyldes oppløsningen av de historiske spørsmålene i et slags post-diskursivt øyeblikk, hvor alle spørsmål og tematiseringer fremstår som et tilbakelagt stadium. Snarere er det som om disse spørsmålene eller den historiske

87 Dette er selvsagt ikke noe Harnoncourt er alene om. Det særegne for ham er snarere at det skjer i forbindelse med en diskursivitet. Dette skal utvikles i studiens gang.

88 Dette er omfattende, og selv om jeg her ikke pretenderer å gi noen uttømmende eksegetisk redgjørelse for Kants estetikk, skal jeg komme tilbake til begrepet om den estetiske erfaring, inkludert hvordan det kan brukes med støtte i Kant, i kapittel 11.

89 Som jeg skal komme til, vil det ut fra den kantianske estetikken umulig kunne være slik at fortolkningene blir skjønne *fordi* de baserer seg på en historisk refleksjon, og langt mindre *fordi* de om mulig skulle kunne bevise at innholdet i en historisk påstand var korrekt (eller feilaktig).

orienteringen på et vis klinger med i fremføringens umiddelbare øyeblikk, som dermed på en særegen måte stadig synes å være preget av det jeg kaller en diskursiv akse.

Til dette melder det seg nå en rekke metodologiske spørsmål. For hvordan vil det være mulig å påvise eller argumentere for at noe slikt faktisk er tilfelle, og ikke bare en vag og tilfeldig fornemmelse i min subjektive lytteropplevelse? Hvordan vil det være mulig å påvise at Harnoncourts fremføringer er noe mer en rene demonstrasjoner av akkumulert kunnskap om historien? Og om det nå gir mening å snakke om en diskursiv akse hos Harnoncourt, hvordan skal den kunne knyttes til den faktiske fremføringen og min erfaring av denne? Heller enn å forfølge disse spørsmålene videre her, skal jeg bare kort antyde at de spørsmålene som reises i denne studien, er av en art som ikke uten videre gjør det meningsfullt å snakke om objektive bevis, belegg, svar og konklusjoner. Jeg vil også understreke at det nødvendigvis er min personlige lytting som er utgangspunktet for diskusjonene, om enn med henvisning til at det subjektive er et mer sammensatt begrep innenfor rammen av den kantianske smaksdommen enn vi normalt tenker oss. Hva som videre gjelder spørsmålet om påstandenes gyldighet, vil jeg på den ene siden kunne innrømme at en slik gyldighet ikke er mulig å bevise, samtidig som jeg på den andre siden vil holde fast ved at en slik umulighet ikke dermed gjør denne typen diskusjoner meningsløse.[90] Videre vil jeg mene at påstandene som fremmes i denne typen diskusjoner ikke bør bedømmes etter hvorvidt de er utvetydig korrekte, men heller etter hvorvidt de viser seg fruktbare som tilnærminger til fenomenet; etter i hvilken grad de er i stand til å åpne og belyse fenomenet på interessante og fruktbare måter. Dette fritar meg selvsagt ikke fra argumentasjonens forpliktelse. Det understreker bare at målet ikke er å føre bevis for påstandenes gyldighet, men heller at målet med påstandene (og deres begreper) er å forsøke å åpne, anskueliggjøre og videreføre den bevegelsen – motstanden og friksjonen – som ligger i Harnoncourts fortolkninger og vår erfaring av dem.

2.2 Tese, spørsmål og problemstilling

På bakgrunn av disse to premissene kan den påstanden som denne studien vil forsøke å argumentere for, nå formuleres i følgende tese: Det interessante og egenartede i Nikolaus Harnoncourts fortolkninger er hvordan det diskursive elementet blir *del av* – og ikke bare grunnlag for – fortolkningenes estetiske suksess. Derfra er det enkelt å slutte til det som blir studiens hovedspørsmål og problemstilling, nemlig: Hvordan er dette mulig?

90 Muligens kunne man si at det å etterspørre bevis i denne typen diskusjoner avslører en tilnærming som i utgangspunktet er grunnleggende misforstått.

Hvordan kan vi forklare forholdet mellom diskursivitet og estetisk suksess slik dette, ifølge tesen, kommer til uttrykk i Harnoncourts fortolkninger?

Spørsmålet kan ved første øyekast muligens virke harmløst, og svaret kan synes opplagt. For det kan virke innlysende at den historiske orienteringen, kunnskapen og refleksjonen eller diskursen nødvendigvis, om enn på ikke umiddelbart tilgjengelige måter, henger sammen med, for ikke å si danner grunnlaget for det hovedsakelig kunstneriske gjennomslaget denne bevegelsen har hatt. Nysgjerrige og vitebegjærlige utøvere har søkt etter og funnet historiske opplysninger. Informasjonen har inspirert til å lese og fremføre både kjente og mindre kjente verk på nye og ansporende måter, med andre ord: Sammenhengen mellom den historiske orienteringen og det kunstneriske resultatet ligger tilsynelatende oppe i dagen.

Jeg vil imidlertid hevde at en slik sammenheng, og særlig i Harnoncourts tilfelle, er mindre opplagt og mindre knirkefri enn man skulle tro, og videre at selve det uopplagte i denne sammenhengen hører til kjernen i hans tiltrekningskraft og appell som fortolker og dirigent. Det er nemlig *ikke* opplagt hvordan en historisk orientering, historiske opplysninger og informasjon forvandles eller omfunksjoneres til et element som faktisk blir utslagsgivende i en estetisk ramme og for en estetisk suksess. For det dreier seg ikke bare om en uforpliktende forvandling av historien til en mer eller mindre tilfeldig, ytre motivasjon, løsrevet fra den historiske kunnskapens innhold. Snarere handler det om et treffpunkt mellom det som både innenfor historiografien og estetikken går i retning av forpliktelse og dermed i en viss forstand en objektiv instans. Med dette mener jeg ikke å argumentere, hverken for at det lar seg gjøre å rekonstruere historien *wie es eigentlich gewesen*, eller at det er mulig å nå frem til objektive kriterier for kunstnerisk kvalitet og estetisk suksess. Imidlertid vil jeg mene at så vel historiografien som den musikalske fortolkningskunsten på sitt beste aktiverer et begrep om objektivitet som de arbeider opp imot, i forhold til og drives fremover av. Og når denne aktiveringen er fruktbar, kommer den til uttrykk som en motstand eller friksjon, og det er denne som fornemmes i Harnoncourts fortolkninger. At det forholder seg slik – eller at det i det minste er mulig å hevde at en slik påstand er fruktbar – er hva denne studien vil forsøke å vise.

3 Forskningsgjenstand

Hva er det vi hører når vi lytter til et musikkverk? Når jeg påstår at Harnoncourts fremføringer lykkes med å bli gjenstand for min estetiske erfaring, hva er så denne «gjenstanden» mer nøyaktig? Ut av høyttalerne strømmer en skarpt karakteristisk og særegen klang, men er det bare det jeg fysisk hører som bestemmer klangens karakter og egenart? Hva med komponisten og verket, den historiske konteksten og min avstand til denne? Hva med høyttalerne, CD-platen, mikrofonene som ble brukt og deres plassering, opptaktslokalet, mitt rom, mitt hode og mine ører? Og ikke minst: Hva med dirigenten Nikolaus Harnoncourt og hans musikere, hva med hans øvrige innspillinger og tekster, kort sagt: Hva med hans fortolkning? Og min fortolkning av denne igjen? Hva er det – altså *det* – som skjer?

Å avgrense et kunstverk som en gjenstand er både vanskelig og problematisk. Utfordringene intensiveres i møte med musikkverk, som i sin natur foregår i tid og manifesterer seg gjennom stadig nye fortolkninger. På den annen side har vi også en empirisk tilgang til Harnoncourts fortolkninger og konteksten som omgir dem. For fremføringenes del forutsetter dette imidlertid en fiksering, primært gjennom platemediet, og jeg skal i dette kapittelet innlede med å diskutere noen av utfordringene rundt fiksering av den musikalske fremføringen som forskningsgjenstand. Diskusjonen vil munne ut i en presentasjon og avgrensning av det som forblir denne studiens empiriske gjenstander: Et utvalg innspillinger av Harnoncourts fremføringer, supplert med hans tekster.

Til tross for nødvendigheten av platemediets fiksering, vil jeg overordnet argumentere for det jeg vil kalle et komplekst og omfattende gjenstandsbegrep i denne studien. Med dette mener jeg et gjenstandsbegrep som omfatter gjenstandens empiriske aspekter, men uten at disse får diktere gjenstandens avgrensning. Stikkordet her er den estetiske erfaring. Denne er nødvendigvis involvert i gjenstanden som kunstverk, samtidig som den selv ikke uten videre kan betraktes som et empirisk objekt. Som jeg skal komme tilbake til, kan vi snarere si at den estetiske erfaringen i en viss forstand konstituerer fremføringen som estetisk objekt, ev. kunstverk, samtidig som det hører til den estetiske erfaringen å utfordre skillet mellom subjekt og objekt.[91] Mot en slik bakgrunn sier det seg selv at forskningsobjektet blir både omfattende og komplekst.

91 Albrecht Wellmer skriver inngående om dette i kapittel III av boken *Versuch über Musik und Sprache* (Wellmer, 2009, s. 125ff).

3.1 Gjenstandsbegrepet – problem og nødvendighet

Forsøk på å avgjøre hva et musikkverk er, ender som regel utilfredsstillende.[92] Grunnen er ikke fraværet av mulige definisjoner som isolert sett gir mening. Grunnen er heller at disse hver for seg gjerne bare dekker ett aspekt ved verket, samtidig som deldefinisjonene ikke lar seg kombinere på en måte som veier opp for begrensningene. Et eksempel er noteskriften. Den er åpenbart begrenset så lenge det ikke finnes musikere som kan tolke notetegnene. Men noteskriften er også begrenset ettersom den langt fra er i stand til å gjengi alle de nyansene som preger en klingende realisering. En klingende realisering er i så måte en mer nærliggende mulighet. Men denne er på sin side igjen avhengig av noteskriften. Videre kunne man knytte noteskriften og dens realisering til komponisten og relatere verkets egenskaper, det være seg i skrift eller i klang, til komponistens fantasi, ideer og løsninger.[93] Men måten disse ideene og løsningene bringes til live på i en konkret realisering, er med rette også musikernes fortjeneste. Musikerne både fortolker det komponisten har notert i partituret, og realiserer det i klingende lyd (ev. i en og samme bevegelse). Verkets klingende realisering blir videre oppfattet av et lyttende øre, og det en lytter oppfatter, er også avgjørende for en bestemmelse av det aktuelle verket. Kort sagt: Begrepet om et musikkverk synes å være forbundet med (i det minste) en opphavsperson, en fremføring og en erfaring, og det på måter som vikler seg i hverandre.[94]

Forståelsen av det musikalske kunstverket er imidlertid ikke bare avhengig av plasseringen av verket som ontologisk objekt. Det nødvendige forholdet til lytterens erfaring gjør forståelsen ytterligere komplisert. For det er ikke gitt hverken hva en spesifikk estetisk erfaring er, om og i tilfelle når og hvordan den inntreffer, eller hva som utgjør dens – ev. konstituerende – relasjon til kunstverket. Jeg skal komme tilbake til en mer utførlig diskusjon av den estetiske erfaringen og dens struktur mot slutten av studien. Foreløpig vil jeg antyde tre avgjørende punkter som vil ha betydning i det følgende. For det første: En estetisk erfaring kan umiddelbart arte seg som et sanselig velbehag eller en begeistret opplevelse, gjerne i møte med kunstverk. Men selv om denne dimensjonen utvilsomt er nødvendig, ja, kanskje til og med som opplevelsens basis,[95] innebærer en estetisk erfaring noe mer enn bare en slik umiddelbar begeistring eller fascinasjon. I forlengelsen av Adornos tanke om en nødvendig filosofisk interpretasjon,[96] kunne man

92 Spørsmålet om musikkverkets ontologi har vært stilt av en rekke filosofier, først og fremst innenfor såkalt analytisk tradisjon. Enkelte sentrale navn er Jerrold Levinson (Levinson, 2011) og Peter Kivy (Kivy, 2002). Nevnte Albrecht Wellmer diskuterer også spørsmålet, se Wellmer (2002) og Wellmer (2009).
93 Jeg holder spørsmålet om intensjon utenfor her.
94 Senere skal jeg omtale dette som en prosessualitet i et estetisk apparat.
95 Kant henviser til «das Gefühl der Lust» (Kant, 2009, s. 47), se også Kern (2000).
96 Se eksempelvis Adorno (1973, s. 113).

si at det først er mulig å snakke om en estetisk erfaring idet et refleksivt-analytisk, ev. diskursivt eller begrepslig element også tenkes inn, om enn riktignok i et komplekst samspill med det umiddelbare inntrykket.[97] Dette betyr ikke at en estetisk erfaring har et tankearbeid som sin forutsetning, som om vi mer eller mindre instrumentelt skulle kunne tenke oss frem til den, men heller at en estetisk erfaring, idet den inntreffer, nødvendigvis også rommer et element av en refleksiv-analytisk, diskursiv tenkeimpuls.[98] For det andre betyr dette at den estetiske erfaringen grunnleggende sett nettopp er noe som skjer eller inntreffer. Den kan ikke underlegges eller forklares ut fra noen instrumentell eller formålsrasjonell prosedyre. Dette gjelder begge veier: Slik det ikke vil være mulig for hverken komponist eller utøver formålsrasjonelt å disponere stoffet på en måte som garanterer for en estetisk erfaring hos lytteren, vil heller ikke lytteren kunne rekonstruere eller disponere over de betingelsene som medfører at den estetiske erfaringen inntreffer eller ikke. Det heter riktignok «å gjøre en erfaring», men det ville være vel så presist å snakke om at en erfaring, også den estetiske, er «noe som skjer», og det på en måte som setter en grense for hva vi, det være seg som produsent, komponist eller utøver, eller mottaker, overhodet *kan gjøre*. For det tredje kan vi dermed si at den estetiske erfaringen og dens spill eller prosessualitet er intimt forbundet med kunstverket, om mulig på en konstituerende måte, ved at definisjonen av hva et kunstverk er, korresponderer med det som blir gjenstand for min estetiske erfaring. Dette betyr ikke at det er erfaringen som produserer verket. Derimot betyr det at det som er produsert, først vil fremstå som kunstverk idet det erfares estetisk, ev. blir gjenstand for min spesifikt estetiske erfaring.[99] Uttrykket «estetisk suksess», som jeg var inne på i forrige kapittel, viser dermed ikke til en eller annen kunstnerisk kvalitet, men snarere, og mer teknisk, til det faktum at et eller annet – her en musikalsk fremføring – har lyktes med å bli gjenstand for min estetiske erfaring; den musikalske fremføringen har så å si, hinsides enhver rekonstruerbar prosedyre, medført at min estetiske erfaring inntraff. Det uvilkårlige eller ikke-intensjonelle i dette – hos både komponist, utøver og lytter – er vesentlig. Sist men ikke minst er den estetiske erfaringen subjektiv, forstått som *min* partikulære erfaring i et bestemt øyeblikk. Å hevde at den dermed ikke er begrenset til min private horisont åpner et omfattende filosofisk problemfelt som jeg ikke skal gå inn på her. Imidlertid vil jeg holde fast ved, noe diskusjonen av verket og kunstgjenstanden forhåpentlig allerede har antydet, at den estetiske erfaringens betydning strekker seg ut over den enkelte lytters private sfære. Hva gjelder diskusjonen av den musikalske fremføringen som gjenstand, må vi dermed si at kompleksiteten i det

97 Inspirert av filosofen Albrecht Wellmer, som utførlig diskuterer Adornos estetiske teorier (Wellmer, 2009), skal jeg her snakke om en prosessualitet.

98 Se Wellmer (2009, s. 125f) og Wellmer (1985, s. 9f).

99 Christoph Menke fremholder at det på den ene siden ikke finnes noen kunstgjenstand uten at denne erfares estetisk, noe som på den annen side ikke betyr at det er den estetiske erfaringen som fremskaffer kunstgjenstanden (Menke, 2005, s. 18).

musikalske verkbegrepet ikke bare består i et til dels uoverskuelig virvar av mulige deldefinisjoner og deres prosessuelle relasjoner. Verkbegrepets kompleksitet må like mye forstås som forholdet mellom denne mangfoldige prosessualiteten på den ene siden, og min estetiske erfaring som partikulær bestemmelse på den andre.[100]

Ettersom selve det prosessuelle må sies å utgjøre gjenstandens natur, blir defineringen (som avsluttende avgrensning) ikke bare vanskelig; den blir også problematisk. Dette gjelder i dobbel forstand, ettersom både verket selv, gitt den musikalske fremføringens flyktige tidsaspekt, og den estetiske erfaringen som kan sies å konstituere fremføringen som kunstverk, er bevegelige størrelser vevd inn i hverandre. Kunstverket, og den musikalske fremføringen, motsetter seg altså grunnleggende sett å bli gjort til gjenstand. Dette medfører, omvendt, at en påtvunget fiksering står i fare for å gjøre fremføringen til noe annet enn det den er. På den annen side er det ikke til å komme forbi at den musikalske fremføringen på en eller annen måte må fikseres, dersom den skal kunne bli gjenstand for et forskende blikk, slik ambisjonen er i studier som dette. Jeg skal derfor se litt nærmere på de to typiske måtene å fiksere et musikkverk på, som heller ikke denne studien slipper unna.[101]

3.2 Fiksering av musikk

I introduksjonskapittelet til boken *Empirical Musicology*, hevder forfatterne Nicholas Cook og Eric Clarke at

> (...) there is no useful distinction to be drawn between empirical and non-empirical musicology, because there can be no such thing as a truly non-empirical musicology; what is at issue is the extent to which musicological discourse is grounded on empirical observation, and conversely the extent to which observation is regulated by discourse. (Clarke & Cook, 2004, s. 3)

Som det forhåpentlig har fremgått, vil jeg derimot mene at en diskusjon av en fremføring forstått som gjenstand for min estetiske erfaring, nødvendigvis må gå ut over det rent empiriske. Grunnen er at forskningsgjenstanden sett i stort, ikke kan tenkes uavhengig av min erfaring, samtidig som denne ikke uten videre kan betraktes som en empirisk

100 Som jeg skal komme tilbake til, er det her mulig å snakke om en prosessualitet også i den estetiske erfaringen, og at denne så å si gjenspeiler prosessualiteten i verket. Se også Wellmer (2009, s. 126f).

101 Den britiske musikkforskeren Daniel Leech-Wilkinson hevder at dette er en motsetning vi må akseptere, men holder også muligheten åpen for at det kan en sanntids-basert analyseform i fremtiden. Se Leech-Wilkinson (2009, chapter 1.2, paragraph 21). (Besøkt 15.07.2020).

størrelse. Og ettersom den i emfatisk forstand er min, vil det å bestemme den som utelukkende «regulated by discourse» være utilfredsstillende. Dette skal imidlertid ikke forstås som et forsøk på å isolere det erfarende subjektet, og det er heller ikke ment som et ønske om å omgå gjenstandens empiriske sider. Vil man undersøke en gjenstand, kommer man ikke utenom på en eller annen måte å gjøre gjenstanden analytisk håndterbar gjennom fiksering, også i de tilfeller hvor gjenstanden er kompleks. Samtidig vil det være avgjørende, kritisk å se nærmere på denne nødvendigheten, uten å miste fikseringens potensielt problematiske sider av syne.

Det mest åpenbare og tradisjonelt etablerte eksempelet på fiksering av det musikalske kunstverket er noteskriften. Men like åpenbart er det at noteskriften er begrenset. Som nevnt vil den dels kreve musikere som er fortrolige med notetegnene, dels er det bare en brøkdel av de nyanser som preger en levende fremføring som er mulig å feste til papiret. Eller som Nicholas Cook fremhever i artikkelen «Methods for analyzing recordings»: «Conventional score notation is extremely selective as a representation of musical sound» (Cook, 2009, s. 226). Også Harnoncourt er inne på noteskriftens begrensninger i artikkelen «Probleme der Notation» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 36f), spesielt med tanke på historiske problemstillinger.

Imidlertid er det flere sider ved noteskriften som fortjener en dypere gjennomtenkning. Betraktet som en *deskriptiv* representasjon av en fortolkning eller fremføringstradisjon, blir begrensningene med tanke på registrering av ikke-noterbare nyanser åpenbare: Noteskriften er ikke i stand til å gjengi, eller beskrive nøyaktig, den klingende realiseringen. Mangelen som følger av noteskriftens standardisering kan virke alvorlig, ettersom slike nyanser ikke bare er ytre tillegg, men nettopp det som gjør fremføringer kunstnerisk interessante. På den annen side er noteskriften gjennom sin standardisering, *preskriptivt* betraktet, betingelsen for struktureringen av en musikalsk idé. Og denne struktureringen er videre betingelsen for en fri fortolkning: Noteskriftens standard foreskriver et mulighetsrom, og dette rommet kan bare eksistere gjennom noteskriftens åpning. I et både omfattende og til dels uferdig argument forsøker Adorno i den ufullendte boken *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* å artikulere dette gjennom en ambisiøs dialektisk bevegelse som blant annet omfatter det han kaller det mensurale (Adorno, 2001, s. 88).[102] Begrepet henspiller på mensuralnotasjon og understreker notasjonens disiplinering av musikkens målbare parametre. Men heller enn entydig å forstå denne disiplineringen som en reduksjon, utgjør det mensurale – som del av Adornos dialektikk – en betingelse for å fortolke og dermed nyansere et musikalsk stoff overhodet. Slik er det noteskriftens standardisering og åpenbare begrensning som, dialektisk eller negativt, utgjør grunnlaget for fortolkningens frihet. Forutsetningen er vel å merke at noteskriften

102 Jeg skal komme nærmere tilbake til Adornos reproduksjonteori i kapittel 8.3.

tenkes preskriptivt – som utgangspunktet for en lesning, og ikke deskriptivt – som sluttresultatet av en gjengivelse.

Når noteskriften, deskriptivt forstått, er begrensende, er den levende fremføringen, eller klingende realiseringen, det som blir begrenset. En slik tenkemåte impliserer påstanden om den klingende realiseringens primat, og tilsvarende at noteskriften er sekundær, avledet av det klingende. Jeg skal ikke forfølge dette sporet her, bare antyde at dersom noteskriftens disiplinering forstås som den fortolkende frihetens betingelse, ville det, i tråd med dekonstruksjonens oppgjør med fonosentrismen, omvendt være mulig argumentere for noteskriftens primat.[103] For musikkens vedkommende kan en slik tenkemåte imidlertid synes påfallende kontraintuitiv, ettersom musikk primært forstås som et klingende fenomen.[104] Til tross for noteskriftens betingelse for musikkverkets realisering, virker det med andre ord plausibelt å snakke om den klingende realiseringen som musikkverkets primære værensmodus. Og når man innenfor musikkvitenskapen har kunnet snakke om «a move away from the primacy of the score and toward increasing interest in music *as* performance» (Clarke & Cook, 2004, s. 77), blir en slik tanke ytterligere bekreftet.[105]

Imidlertid vil kravet om fiksering i møte med klingende realiseringer reise andre, og muligens større problemer. For om fonogrammet riktignok kommer nærmere enn noteskriften i å gjengi musikkverkets primære modus, forstått som klingende realisering, skjer dette til prisen av en fundamental fordreining av musikkverkets flyktige natur. Uttrykket «fordreining» kan riktignok straks virke for drastisk ettersom enhver gjengivelse, representasjon eller remediering nødvendigvis medfører en forandring av noe antatt originalt. Hva gjelder fortolkningen av musikalske verk er dette særlig treffende, ettersom de ulike klanglige realiseringene bør forstås som (originale) presentasjoner, heller enn deriverte re-presentasjoner av noe antatt første. Dermed kunne man anta at platemediets remediering prinsipielt sett bare utgjorde nok en slik presentasjon. På den annen side er det ikke platemediets teknikk, nærmest forstått som et instrument i utvidet betydning, som særlig utgjør fordreiningen. Det som fordreies er derimot selve fremføringens natur idet den går fra å være det Nelson Goodman kaller allografisk til å bli autografisk (Goodman, 1976, s. 113). Mens noteskriften, deskriptivt forstått, er mangelfull som representasjon av musikkverkets primære modus som klingende realisering, gjengir fonogrammet riktignok den klingende realiseringen presist. Det som fordreies er snarere fortolkningens natur som én av uendelig mange, kort sammenfattet: En fortolkning er aldri bare en kopi av en original, mens et fonogram alltid vil være en original som bare kan kopieres.

103 For nærmere om dekonstruksjonens oppgjør med fonosentrismen, se Derrida (2006, s. 49f).
104 I en argumentasjon for det musikalske *verket* er det derimot vanskelig å komme forbi noteskriften.
105 Daniel Leech-Wilkinson påpeker, eller eksemplifiserer, samme tendens (Leech-Wilkinson, 2009, chapter 1).

Som musikkforskeren Tore Simonsen argumenterer for i sin avhandling *Det klassiske fonogram*, også med henvisning til plateprodusentenes skapende bidrag, er det dermed mulig å forstå fonogrammet som et kunstverk, eller det Simonsen inspirert av Lee Brown kaller «*works of phonography*» (Simonsen, 2008, s. 142). Uten å undervurdere produsentenes påvirkning, spør jeg meg like fullt hvorvidt en slik vending har interesse i diskusjonen om fonogrammets fiksering, særlig på bakgrunn av den diskusjonen av kunstverkets prosessuelle natur jeg var inne på over. For om vi aksepterer den klingende realiseringen som det musikalske kunstverkets primære værensmodus, vil det som gjør musikkverket til kunstverk, primært være knyttet til realiseringens flyktighet, og bare sekundært til hvordan denne flyktigheten – mer eller mindre kunstferdig – er festet til et eller annet medium. Dette betyr imidlertid ikke at fonogrammet og dets betingelser kan overses i forskning på musikalsk fremføring. Det samme gjelder noteskriften. Som jeg skal komme tilbake til i kapittelet om metode, har jeg i arbeidet med denne studien benyttet både partiturer for de aktuelle verkene, og fonogrammer. Disse presenteres i det følgende.

3.3 Empiriske gjenstander

Konkret dreier det seg om tre innspillinger av tre sentrale verk innenfor den vestlige kunstmusikken, alle gjort relativt sent i Harnoncourts karriere. Første eksempel er første sats fra Symfoni nr. 39 i Ess-dur, KV 543, komponert sommeren 1788, av Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791).[106] Så vidt jeg har kommet frem til, spilte Harnoncourt inn verket tre ganger:[107] Den første er med Concertgebouworkest, utgitt på Teldec i 1984, den andre er med Chamber Orchestra of Europe, også på Teldec i 1992, og den tredje er med Concentus Musicus Wien, utgitt på Sony i 2014. Det er den sistnevnte jeg skal ta for meg i denne studien. Det andre eksempelet er andre sats fra Symfoni nr. 5 i c-moll, op. 67, komponert i årene mellom 1804 og 1808, av Ludwig van Beethoven (1770–1827).[108] Dette verket foreligger i to ulike innspillinger fra Harnoncourts hånd, i tillegg til to konsertopptak. Den første innspillingen er med Chamber Orchestra of Europe

106 Jeg har primært brukt partituret i Neue Mozart-Ausgabe (NMA), (W. A. Mozart, 1957). Sekundært har jeg konferert utgaven utgitt av Cliff Eisen (W. A. Mozart, 2011). Begge er såkalte «Urtext»-utgaver.

107 For det første foreligger de to første innspillingene i flere gjenutgivelser, for det andre er det uoverensstemmelser mellom ulike kilder, jeg har brukt Mertl (2011) og dessuten nettsidene https://www.harnoncourt.info/zeitleiste/, https://www.discogs.com/search/?q=Nikolaus+Harnoncourt+Mozart&type=all og https://www.worldcat.org/search?qt=worldcat_org_cda&q=Nikolaus+Harnoncourt+Mozart&fq=fm%3Acda. (Besøkt 15.07.2020.)

108 Jeg har brukt vekselvis partituret utgitt av Jonathan Del Mar (Beethoven, 2001) og partituret utgitt av Clive Brown (Beethoven, 1995). Sekundært har jeg konferert utgaven signert Jens Dufner (Beethoven, 2014). Alle er merket «Urtext».

og inngår i komplettsettet, utgitt på Teldec i 1991. Siden kommer to konsertopptak henholdsvis igjen med Chamber Orchestra of Europe fra en konsert i 2007, utgitt på DVD styriarte Festival Edition i 2010, og Berliner Philharmoniker fra en konsert 29. oktober 2011, tilgjengelig på Digital Concert Hall. Den siste innspillingen er med Concentus Musicus Wien, utgitt på Sony i 2016, og det er denne jeg skal se nærmere på i denne studien. Tredje eksempel er andre sats fra Symfoni nr. 8 (den store C-dur-symfonien), D 944, komponert i årene 1825–26, av Franz Schubert (1797–1828).[109] Harnoncourt spilte inn verket to ganger,[110] begge tilhørende hvert sitt komplettsett, henholdsvis med Concertgebouworkest, utgitt på Teldec i 1993, og med Berliner Philharmoniker, utgitt på BPO Recordings i 2015, konsertopptaket er riktignok fra 2006. Det er sistnevnte som er aktuelt i denne studien.[111]

De aktuelle eksemplene er alle fra etter år 2000 og tilhører dermed den senere fasen av Harnoncourts karriere. De viser dermed bare et svært begrenset utsnitt av hans repertoar og dekker ikke bredden av orkestre han jobbet med. Valgene trenger derfor en begrunnelse, både med hensyn til de eksemplene som er valgt, og den store mengden som ikke er representert. Først følger noen ord om utvalget, avgrensningene omtales i neste avsnitt.

Mozart, Beethoven og Schubert er helt sentrale komponister i den vestlige musikkhistorien, og de var også viktige – om enn på noe ulike måter – for Harnoncourt, både personlig og i karrieren. Mozarts navn vender tilbake i Harnoncourts tekster. Han uttaler seg både om fortolkningskontekster for musikken og om enkelte verk, gjerne i forbindelse med konkrete fremføringer, så vel i artikler som i intervjuer og taler.[112] Veien til Beethoven var noe mer broket,[113] men også Beethoven skulle etter hvert bli helt sentral i Harnoncourts repertoar.[114] Schubert er utvilsomt en av grunnpilarene i Harnoncourts musikalske univers.[115] Han er tilstede fra barndommen av og forblir

109 Jeg har primært brukt partituret utgitt av Werner Aderhold (F. Schubert, 2002), sekundært utgaven signert Peter Hauschild (F. Schubert, 1998), begge merket «Urtext».

110 I tillegg foreligger et konsertopptak fra Salzburg-festspillene fra 2009 med Wiener Philharmoniker på DVD, (Schubert, Webern & Strauss, 2010).

111 For tekniske detaljer om plater, se litteraturlisten.

112 Mange av dem er samlet i en egen bok, kalt *Mozart-Dialoge* (Fürstauer, 2005).

113 Eksempelvis sier han i et intervju fra 1986: «Ich habe mit Beethoven mehr Schwierigkeiten als mit Schubert, ihn als Musiker wirklich zu verstehen» (Fürstauer, 2007, s. 149), og i et intervju fra 1999: «(...) als junger Musiker war ich der Meinung, Beethovens Musik sei oberflächlich, äußerlich, auch zu 'autobiographisch'.» (Fürstauer, 2014, s. 174) Se også Mertl (2011, s. 291).

114 Utgivelsen av Beethovens symfonier med Chamber Orchestra of Europe ble viktig og prisbelønnet, se Mertl (2011, s. 299). Hans siste plateproduksjoner med Concentus var også viet Beethoven.

115 I et intervju fra 1997 sier han at «Für mich ist Schubert der Komponist, an dem mein Herz am meisten hängt. (...) wenn es um die letzten Herztöne geht (...), dann ist es sicherlich Schubert, der mir am nächsten steht.» (Fürstauer, 2007, s. 197) Harnoncourt betoner også sitt nære forhold til Schubert i intervju-filmen som ledsager utgivelsen med Berliner Philharmoniker, se Cybinski (2015).

et tilknytningspunkt gjennom hele livsløpet, også gjennom det Harnoncourt kaller Schuberts typisk wienerske dialekt.

Utvalget av innspillinger i denne studien har flere begrunnelser. Først og fremst kommer min egen interesse. Dels viser innspillingene sentrale trekk ved Harnoncourts fortolkningspraksis på en særlig tydelig måte, dels viser de en moden fortolker som vender tilbake til sitt kjernerepertoar og sitt eget ensemble (for Mozart og Beethoven), alle dypt fortrolige med Harnoncourts form. Dette gjør igjen at han virker uredd og fri, innstilt som aldri før på å ta sjanser. Som jeg skal komme tilbake til, har motet til å ta sjanser med til dels stor risiko for den musikalske skjønnhetens skyld, alltid vært et viktig og eksplisitt poeng for Harnoncourt. I de siste innspillingene med Concentus blir dette kanskje særlig tydelig. Jeg skal komme tilbake til de mer konkrete trekkene ved hver innspilling i gjennomgangen av eksemplene i neste del. Likevel kan det være på sin plass kort å nevne noe av det som kjennetegner hver og en.

Mozart-innspillingen er tydelig preget av at Harnoncourt forstår de tre siste symfoniene som et samlet hele, en «Trias» (Gülke, 1998, s. 111) eller et «instrumentalt oratorium» (N. Harnoncourt, 2014). Det interessante er imidlertid ikke primært hvorvidt en slik oppfatning stemmer med de faktiske forhold. Det interessante er heller at vi får et innblikk, både i hvordan Harnoncourt orienterer seg og tenker, og i hvordan dette påvirker og kommer til uttrykk i fremføringen. I tillegg gir innspillingen et levende inntrykk av den særegne klangen til Concentus, det skjøre og sprø, nærmest dirrende uttrykket som antydet innledningsvis – halvt sikkert, halvt skrøpelig. Her møter vi også, mer teknisk betraktet Harnoncourts ideal om transparens, et begrep jeg skal komme tilbake til og utvikle videre i flere sammenhenger. I Beethoven-eksempelet er det særlig Harnoncourts orientering mot musikkens språklighet (og språklikhet) som kommer til uttrykk. Dels finner Harnoncourt støtte i en musikk-hermeneutisk tradisjon, dels viser den særpregede fraseringen i det aktuelle eksempelet hvordan Harnoncourts musikalske språkbegrep legger seg opp til og etterligner språklig uttale.[116] Eksempelet er dessuten særlig egnet til å vise Harnoncourts personlige tilnærming; fraseringen i åpningen av satsen er påfallende og har få, om noen, paralleller. I Schubert-eksempelet vender han igjen tilbake til språkelementet, men nå spesielt med vekt på det wieneriske i Schuberts musikalske dialekt. Artikulasjonen av denne oppviser et vell av rytmiske nyanser, tempomessige finesser og detaljer i frasering som aktiverer en interessant dialektikk mellom rytmikk og melodikk hos Schubert. Også begrepet om transparens vender tilbake. Den disiplinerte klangen av et veltrimmet moderne symfoniorkester gjør imidlertid uttrykket mer avrundet enn det som preger innspillingene med Concentus,

116 I kapittel 7 skal jeg presisere og diskutere skillet mellom et semantisk og et mimetisk musikalsk språkbegrep.

selv om berlinerne utvilsomt responderer på Harnoncourts ideer. Samlet sett vil jeg si at disse innspillingene gir en god mulighet til å studere flere av Harnoncourts helt sentrale egenskaper som fortolker, selv om utvalget altså er begrenset.

3.4 Avgrensninger av empirisk gjenstand

Avgrensningene av studiens sentrale empiriske gjenstand, Harnoncourts fortolkninger slik de foreligger på plate, gjelder dels omfanget av repertoar, dels hensynet til fonogrammets produksjonsforhold, spesielt med tanke på hvordan disse kan sies å påvirke hva vi faktisk lytter til. Gitt omfanget av Harnoncourts samlede platekatalog, vil man i denne studiens utvalg kanskje særlig savne en større musikkhistorisk spennvidde. Med tanke på Harnoncourts pionerrolle innenfor HIP, er det rimelig å etterlyse innspillinger av renessanse- og barokkmusikk. Banebrytende utgivelser av verk som Bachs Brandenburgkonserter fra 1964, eller h-moll-messen fra 1968, i tillegg til Vivaldis op. 8 fra 1977, for ikke å snakke om Bachs samlede kantateverk (i samarbeid med Gustav Leonhardt) fra tidsrommet 1971 til 1990, er viktige eksempler som ikke blir behandlet.[117] Man kan også innvende at studiens utvalg utelukkende består av instrumentalverk, nærmere bestemt symfonier. Viktige innspillinger av verk med solist[118] og ikke minst opera blir dermed forbigått.[119] Særlig det siste er problematisk, dels med tanke på Harnoncourts arbeid med sangere og stemmefag, vokal artikulasjon og rollegestaltning, dels på bakgrunn av hans nære forhold til teateret. (Mertl, 2011, s. 46f)[120] Det kan også innvendes at Harnoncourts arbeid med ulike orkestre ikke blir tilstrekkelig belyst. Blant dem som ikke er representert i studiens utvalg, er de mest sentrale Chamber Orchestra of Europe, Wiener Philharmoniker og Concertgebouworkest. Særlig sistnevnte hadde betydning for Harnoncourts utvikling, ettersom dette orkesteret var det første moderne symfoniorkesteret som stilte seg til hans disposisjon. (Mertl, 2011, s. 248)

De nevnte momentene kunne utvilsomt sies å ha avgjørende betydning for en samlet fremstilling av Harnoncourt som musikerpersonlighet og dirigent, særlig gitt en biografisk ramme. Men også med en mer estetisk vinkling vil særlig spredningen av repertoar spille inn. Når jeg likevel har valgt å foreta denne avgrensningen, skyldes det til en viss

117 For nærmere om disse innspillingene, se Mertl (2011, s. 382).

118 Viktige samarbeidspartnere var foruten Alice Harnoncourt, Friedrich Gulda, Gidon Kremer, Rudolf Buchbinder og Pierre-Laurent Aimard, for å ha nevnt noen.

119 Harnoncourt har utvilsomt gjort en rekke viktige operaproduksjoner som jeg dessverre ikke har mulighet til å gå nærmere inn på. Se for øvrig boken *Oper, sinnlich: Die Opernwelten des Nikolaus Harnoncourt* (Fürstauer & Mika, 2009).

120 I et intervju fra 1981 sier Harnoncourt at «Ich identifiziere und beschäftige mich von vornherein sehr stark mit dramatischer Musik.» (Fürstauer, 2005, s. 136)

grad plasshensyn, men særlig at et biografisk bilde tones ned til fordel for en vekt på estetiske problemstillinger. Hovedmålet er ikke å presentere Harnoncourts karriere ut fra spørsmålet om «hvordan den egentlig var» eller «hva han egentlig gjorde», men heller å åpne for en teoretisk og estetisk diskusjon om hva som er på ferde i Harnoncourts fremføringer. Disse vil derfor bli presenert gjennom et begrenset utvalg eksempler. Målet er ikke en endegyldig bestemmelse, men snarere en åpnende og kritisk fortolkning der ikke bare gjenstanden selv, men også mediet den prøves i – det vil si språket – blir utfordret. En alternativ formulering kunne vektlegge at den aktuelle gjenstanden, til tross for viktige empiriske aspekter, i sine grunntrekk likevel ikke er empirisk, men snarere spekulativ.

Ikke desto mindre er det også for denne studien, som vist, nødvendig å gå veien om det empiriske, noe som blir særlig tydelig og må belyses når det kommer til spørsmålet om platemediets natur. Hovedgrunnen er selvsagt at Harnoncourts fremføringer bare er tilgjengelige i form av opptak, hovedsakelig CD-plater. Platemediet har utvilsomt vært viktig for utviklingen av både HIP generelt, og Harnoncourts karriere som fortolker spesielt, særlig som medium for tilgjengeliggjøring og dokumentasjon.[121] Gitt en primært historisk og/eller biografisk ramme, ville det derfor være høyst relevant å undersøke platemediets rolle og funksjon nærmere, noe som også er gjort.[122] I et estetisk perspektiv, som anlegges i denne studien, vil det derimot være mer nærliggende å se på platemediets betydning for forståelsen av den musikalske fortolkningen som kunstverk betraktet. Når jeg likevel har valgt å nedprioritere refleksjonen rundt fonogramproduksjonens mer tekniske forhold, behøver dette valget en drøftelse.

Selv om platemediets fiksering nødvendigvis må aksepteres for å gjøre den musikalske fremføringen tilgjengelig for forskning, blir spørsmålet like fullt hvordan vi skal forstå den lyden som kommer ut av høyttalerne. Spørsmålet blir særlig påtrengende ettersom premisset er at de fremføringene det dreier seg om bærer dirigenten Nikolaus Harnoncourts signatur; de er grunnleggende sett *hans* fortolkninger. Som musikkforskeren Tore Simonsen diskuterer inngående i den nevnte avhandlingen *Det klassiske fonogram*,[123] er det sentrale spørsmålet hvorvidt fonogrammer kan forstås som «avbildning av en fremføring» (Simonsen, 2008, s. 124), eller om de snarere bør forstås som «*works of phonography (WP),* definert som lyd-konstruksjoner laget ved hjelp av opptaksmaskiner» (Simonsen, 2008, s. 142). Simonsen fremhever «den kunstneriske manipulasjon som alltid har ligget til grunn for enhver fonogramutgivelse», men påpeker samtidig at «mediets gjennomsiktighet har vært det offisielle mål i hele mediets levetid.» (Simonsen,

121 Bakerst i boken om Concentus finnes Harnoncourts egen oversikt over plateutgivelser med ensemblet gjengitt i faksimile, se Mertl & Turković (2003, s. 280–283).
122 Jeg har allerede nevnt Martin Elste (Elste, 2009). Et annet eksempel er Otto & Piendl (2007).
123 Se særlig Del II, «Det klassiske fonogram i ontologisk perspektiv» (Simonsen, 2008, s. 121–162).

2008, s. 133) Selv inntar Simonsen en mellomposisjon og argumenterer for at «en klassisk innspilling kan forståes *både* som en tradisjonell avbildning av en fremføring *og* et autonomt kunstverk i seg selv.» (Simonsen, 2008, s. 124, utheving original)

Simonsen argumenterer overbevisende for en generell oppmerksomhet på platemediets remediering, og man bør utvilsomt være varsom med naivt å oppfatte platen som en ren, eller «gjennomsiktig», gjengivelse av en fremføring. Fordreiningen av fremføringens natur som flyktig er allerede nevnt. Produksjonsmåte, opptaksteknikk og videre klipping og miksing av lydopptaket er mer konkrete eksempler på hvordan produsenter og lydteknikere kan sies å være kunstnerisk medansvarlige for det vi hører på en CD-plate. I Harnoncourts tilfelle kan idealet om transparens være et nyttig eksempel. Transparensbegrepet er utvilsomt sentralt for Harnoncourt selv, noe som tydelig kan høres på platene.[124] Samtidig kunne man lett tenke seg at balansen i det vi hører på plate også er et utslag av mikrofonplassering og miksing. I så fall ville det være mulig å stille spørsmål ved Harnoncourts personlige eierskap til fortolkningen, selv om et slikt eierskap ikke nødvendigvis ville være utelukket; høyst sannsynlig ville han i det minste ha godkjent resultatet.

Når jeg har valgt ikke å forfølge slike spørsmål i denne studien, har det flere grunner. For det første skyldes det at min personlige interesse er begrenset hva angår de – riktignok i stor grad empiriske, men ikke desto mindre omfattende – spørsmål en slik tilnærming måtte forfølge (hva slags teknologi ble brukt når og hvordan, hvem tok de enkelte avgjørelsene og når osv.). For det andre, og apropos transparenseksempelet, vil jeg mene at selv om mikrofonplasseringen utvilsomt kan tenkes å spille inn her, holder jeg den andre muligheten – at transparensen skulle være et resultat av miksing i etterkant av opptaket og slik teknisk fremstilt – for nærmest utelukket. Det ville i så fall bryte fundamentalt med Harnoncourts eksplisitte ideal om risiko for skjønnhetens skyld. Ifølge dette idealet, som jeg skal komme tilbake til, rager motet til å gjennomføre en idé prinsipielt sett høyere enn det faktiske resultatet. Her kan vi ane konturene av en type idealisme hos Harnoncourt, en tilnærming som dessuten stiller betydningen av den empirisk tilgjengelige, rent faktiske klangen vi hører i et kritisk lys. En slik idealisme kan med fordel ses i sammenheng med hans skepsis til det perfekte, da forstått som noe fullkomment fullendt, ferdig og avsluttet.[125] For det tredje vil jeg, inspirert av medieforskeren Philip Auslander, som Tore Simonsen gjengir, slutte meg til at opplevelsen av musikken – om enn via platemediet – til syvende og sist veier tyngre enn bevisstheten om mediet og dets mediering. (Simonsen, 2008, s. 135) Dette er et interessant, og etter mitt skjønn nyansert synspunkt, kanskje først og fremst fordi det inkluderer erfaringen.

124 En utførlig diskusjon av transparensbegrepet følger i kapittel 8.
125 Dette skal jeg komme nærmere tilbake til, se eksempelvis Fürstauer (2005, s. 40).

En mulig fare er selvsagt at én enkelt plate får gjelde som den ultimate realisering, noe som igjen vil peke mot en forståelse av platemediet som et verk i seg selv. Ifølge Daniel Leech-Wilkinson utgjør det å forholde seg til én innspilling «the main danger of using recordings» (Leech-Wilkinson, 2009, chapter 1.2, paragraph 20). Alternativet, å supplere med flere innspillinger, virker derimot mer aktuelt for Leech-Wilkinson, som hevder at

> The problem can be alleviated by taking a lot of recordings of the same piece: although each is fixed, the variability between them gives a good sense of the apperently endless variety of approaches that can be taken to turning scores into sound. (Leech-Wilkinson, 2009, chapter 1.2, paragraph 21)

For egen del oppfatter jeg dette like fullt som en overdreven oppmerksomhet på mediet, og da på bekostning av erfaringen, eller mer presist: på bekostning av spillet mellom objekt og erfaring. Selv om slike spørsmål naturligvis reiser store filosfiske problemer som ikke kan utdypes her, blir man fristet til å sette det hele på spissen: For mens Leech-Wilkinson synes å lokalisere mangfoldet og spillet, ev. prosessualiteten, *i* det empiriske objektet (i form av et uendelig antall, riktignok hver især, fikserte versjoner), heller jeg mot å utvide feltet for denne mangfoldigheten til også å omfatte min erfaring.[126] Dette betyr ikke at bevisstheten om mediet avvises, bare at den musikalske opplevelsen også kan tenkes å gå ut over de betingelser som mediet setter. Ev. som nevnt, at opplevelsen av musikken tar (og følgelig gis) mer oppmerksomhet enn bevisstheten om mediet.

I forlengelsen av dette kritiske blikket på gjenstandens rent empiriske aspekter, faller det naturlig å rette blikket mot Harnoncourts tekster, som til tross for sin åpenbare natur som gjenstander, inngår i den samlede erfaringen av Harnoncourts fortolkningspraksis.

3.5 Harnoncourts tekster – tilblivelse og funksjon

Bildet av Nikolaus Harnoncourt som dirigent og musikerpersonlighet henger intimt sammen med de skriftlige utgivelsene som bærer hans navn. Tekstene har betydning ikke bare gjennom den informasjonen de formidler, men også ved at de systematisk foreligger som utgitte dokumenter. Slik blir de et uttrykk for det jeg har kalt Harnoncourts diskursive akse, et begrep som blant annet er ment å vise hvordan skriftlig og verbalt

126 Metodologisk kan Leech-Wilkinsons tilnærming beskrives som *komparasjon*. Et slikt grep kan være effektivt, særlig med tanke på å tydeliggjøre forskjeller mellom ulike fortolkninger. Jeg har imidlertid kommet til at det er mindre interessant, både når det gjelder diskusjoner om bestemte versjoner, og særlig med tanke på hva de, i et mer omfattende estetisk perspektiv, kan sies å tematisere.

arbeid i Harnoncourts tilfelle ikke strengt tatt er adskilt fra, men snarere kan sies å henge sammen med og gå over i den konkret musikalske praksisen.[127]

Utgivelsene kan deles i tre kategorier: Først handler det om diverse utarbeidede artikler om alt fra musikkteoretiske uttrykk, instrumenter, akustikk, sjangre osv., til komponister og enkeltverk m.m. Disse artiklene er hovedsakelig samlet i de to bøkene *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*, som kom ut første gang i 1982, og *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, som utkom første gang i 1984. Dernest handler det om en lang rekke intervjuer, taler, lanseringstekster m.m., også disse samlet i tre bøker: *Mozart-Dialoge: Gedanken zur Gegenwart der Musik*, utgitt første gang i 2005; *»Töne sind höhere Worte«: Gespräche über romantische Musik*, utgitt i 2007 og *»...es ging immer um Musik«: Eine Rückschau in Gesprächen*, utgitt i 2014.[128] Endelig handler det, i skrivende stund, om tre posthumt utgitte bøker med tekster fra Harnoncourts etterlatte papirer: *Wir sind eine Entdeckergemeinschaft: Aufzeichnungen zur Entstehung des Concentus Musicus*, utgitt i 2017, *Meine Familie*, utgitt i 2018, og *Über Musik: Mozart und die Werkzeuge des Affen*, utgitt i 2020.

Sekundærlitteraturen om Harnoncourt er ikke veldig omfattende og kan deles i to kategorier: en allment tilgjengelig, heller journalistisk kommentarlitteratur som gjerne inkluderer Harnoncourts egen medvirkning, og en vitenskapelig orientert og mer kritisk forskningsbasert litteratur. Sentral i den første kategorien er biografien *Nikolaus Harnoncourt. Vom Denken des Herzens: eine Biographie*, av Monika Mertl (2004, revidert utgave 2011), som gir en nær og entusiastisk fremstilling, supplert med en rekke detaljer rundt ulike prosjekter. I samarbeid med musikeren Milan Turković har Mertl også skrevet *Die seltsamsten Wiener der Welt, Nikolaus Harnoncourt und sein Concentus Musicus, 50 Jahre musikalische Entdeckungsreisen* (2003), som er spesifikt rettet mot Concentus Musicus Wien, ensemblets tilblivelse, konsert- og turnévirksomhet m.m. Boken *Being Nikolaus Harnoncourt* (2009) er en samling av biografiske skisser, hyllingstaler, utstillingstekster m.m. redigert av Otto Hochreiter og Mathis Huber, mens boken *Oper, sinnlich: Die Opernwelten des Nikolaus Harnoncourt* (2009), redigert av Johanna Fürstauer og Anna Mika, samler artikler og presentasjoner av Harnoncourts omfattende arbeid med opera, fra Monteverdi til Gershwin. Et mer anekdotisk vektet innblikk i Harnoncourts prøvearbeid, særlig med kor, får man i boken *Unmöglichkeiten sind die schönsten Möglichkeiten: Die Sprachbilderwelt des Nikolaus Harnoncourt. Aufgezeichnet und kommentiert von Sabine M. Gruber* (2003). Boken er en samling språklige bilder og uttrykk som riktignok står nokså ukommentert, men som like fullt på en sjarmerende

127 Harnoncourt ga dessuten ofte muntlige introduksjoner fra konsertpodiet. Noen av disse er bevart på plate, f.eks. Bruckner (2003) og Händel & Mozart (2013).

128 Det finnes også to mindre utgivelser, hver inneholdende to taler, *Die Macht der Musik* fra 1993 (N. Harnoncourt, 1993), og *Was ist Wahrheit?* fra 1995 (N. Harnoncourt, 1995).

måte gir et inntrykk av den direkte kontakten mellom dirigent og musikere. Felles for disse utgivelsene er en tidvis hyllende fremstilling, så godt som fri for kritiske diskusjoner. Slike forekommer derimot i det jeg har kommet over av mer vitenskapelig, forskningsbasert litteratur. To viktige utgivelser skal nevnes: For det første et diplomarbeid avlagt ved Universität Wien i 2010, av Lena Dražić: *Die Historische Aufführungspraxis im Kontext der modernen Ästhetik: Nikolaus Harnoncourt und Theodor W. Adorno*, og for det andre antologien *Ereignis Klangrede: Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker* (2009). Sistnevnte er den antakelig mest omfattende vitenskapelige publikasjonen viet Harnoncourt til nå. Boken samler innlegg og samtaler holdt under symposiet med samme navn ved Universität Mozarteum i Salzburg fra 24. til 26. januar 2008, arrangert i forbindelse med utnevnelsen av Harnoncourt til æresdoktor ved dette universitetet. I tillegg kommer, som nevnt, at Harnoncourts navn regelmessig forekommer i den vitenskapelige litteraturen rundt HIP (jf. kapittel 1).

To punkter skal nevnes om det vi kan kalle Harnoncourts egne tekster. Det gjelder for det første omstendighetene rundt hvordan de ble til, for det andre mer overordnet hva de sier (og ikke sier), ev. hva slags funksjon de kan sies å ha i forhold til Harnoncourts rolle som utøver og musikalsk fortolker eller dirigent, som er og blir den primære.

Harnoncourt omtales gjerne som forfatter av bøkene *Musik als Klangrede* og *Der musikalische Dialog* (se over). Bakgrunnen er imidlertid noe mer sammensatt. Kort fortalt begynte det med at forfatteren Johanna Fürstauer, som var uten musikkfaglig bakgrunn, av nysgjerrighet fulgte Harnoncourts forelesninger ved Mozarteum.[129] Hun fikk så ideen om å samle disse i bokform og begynte å transkribere forelesningene, som aldri forelå i noe fullstendig manuskript. Harnoncourt, som til å begynne med ikke var særlig begeistret for ideen, må til slutt ha latt seg overtale, og etter hvert fikk han oversendt transkripsjonene, som han så selv redigerte og renskrev (Fürstauer & Gratzer, 2009). Fürstauer understreker derfor «ausdrücklich, dass die ersten beiden Bücher wirklich von der ersten bis zur letzten Zeile von Harnoncourt zu werantworten waren und sind.» (Fürstauer & Gratzer, 2009, s. 383)[130] Intervjubøkene er derimot redigert og utgitt av Fürstauer, noe som tydelig fremgår på bøkenes tittelsider.

Bøkenes innhold kretser, som antydet, overordnet rundt musikkteoretiske og oppføringspraktiske problemstillinger, overveiende utlagt med et blikk for en historisk, ev. historistisk, dimensjon. Harnoncourt er dels opptatt av å undersøke gjenstander, fenomener, begreper osv. som tilhører fortiden, dels undersøker han dem med tanke på hvordan de virker og/eller kan gjenskapes i dag. Det må likevel understrekes at

129 For nærmere om bakgrunn og redigering av Harnoncourts tekster, se Fürstauer & Gratzer (2009, s. 379–388).
130 Se også Harnoncourts egen «Nachbemerkung» i N. Harnoncourt (1982/2004, s. 299).

Harnoncourt, helt eksplisitt, betoner at han hverken er eller gir seg ut for å være musikkforsker i akademisk forstand. Det er også mulig å lese ut av tekstene mer personlige og normativt betonte betraktninger om lengre utviklingslinjer innenfor vestlig kultur og sivilisasjon, oppfatninger som ved et nærmere studium kunne tenkes å utgjøre en sammenhengende antropologisk oppfatning. Her kommer det også til syne en til dels dyptgripende kritikk, som tidvis grenser til forfallsmytologi,[131] men som også treffer vesentlige sider ved HIP-bevegelsens mer dogmatiske utspring (Fürstauer & Gratzer, 2009, s. 385). Til tross for diverse motsigelser på overflaten, fremstår Harnoncourt, når man ser tekstene under ett og tar det lange tidspennet i betraktning, likevel som påfallende konsistent.[132]

Ut over det musikkfaglige innholdet, er det også sentralt å legge merke til tonefallet i tekstene, ev. det retoriske, som altså også kommer til uttrykk i verbale utsagn. Dette er særlig tydelig i intervjuene, men spiller også inn i de mer utarbeidede, skriftlige arbeidene. Man fornemmer en særegen slagferdighet, som også bidro til Harnoncourts overlegent karismatiske utstråling.[133] Samtidig gir den retoriske dimensjonen Harnoncourts ytringer en påfallende dobbelthet: Når de legger frem og argumenterer for en faglig påstand, handler det ikke bare om det bestemte faglige innholdet, påstandens gyldighet og argumentenes holdbarhet. Det handler også om selve det faktum at Harnoncourt, som utøver, ytrer seg og aktivt deltar i en faglig diskurs som tradisjonelt forholder seg på siden av den musikalske og fortolkende praksisen, men som i hans tilfelle også på et særegent vis blir del av denne. Når Harnoncourts tekster blir del av denne studiens forskningsobjekt, er det avgjørende å understreke denne dobbeltheten, og den er avgjørende nettopp *som dobbel*: Det handler nemlig ikke om å omfunksjonere skriftene til rene retoriske – eller verre: strategiske – utspill; deres faglige innhold er ikke på noen måte uten betydning. Dette innholdet må bare også leses inn i en bredere kontekst, sagt på en annen måte: Det er som faglige tekster de også er retoriske.

Studiens empiriske forskningsgjenstand utgjøres altså hovedsakelig av det omtalte utvalg av Harnoncourts fremføringer, i form av innspillinger, tilhørende partiturer, samt hans skriftlige utgivelser. Samtidig har jeg lagt vekt på at en estetisk studie av denne fortolkningspraksisen, med en tilnærming som ikke vil holde gjenstandens karakter av kunstverk ute, nødvendigvis må operere med et gjenstandsbegrep som tar inn den

131 To hovedlinjer i dette narrativet handler hhv. om en tiltagende svekkelse i vår evne til å forstå musikk og om en dragning mot tidligere tiders uttrykk. Se eksempelvis artikkelen «Musikverständnis und Musikerausbildung» i N. Harnoncourt (1982/2004, s. 21–35).

132 I portrettartikkelen «Griffel in der Faust von jemandem oder irgendetwas» påpeker Peter Gülke riktignok flere motsigelser, som heller enn å antyde inikonsistens, sier noe om Harnoncourts retoriske følsomhet, uttalelsessituasjon osv. Se Gülke (2017, s. 251–262).

133 Dette var avgjørende i prøvesituasonen, noe som blir godt belyst i S. M. Gruber (2003), samt på diverse videomateriale, se særlig Beethoven (2010) og Beethoven (2007).

lyttendes estetiske erfaring. Dette betyr igjen en tilnærming som, uten å overse gjenstandens empiriske aspekter, i tillegg går ut over de rammer som det empiriske alene setter. Hvordan en slik omfattende og kritisk bestemt gjenstand skal møtes metodologisk, er tema for neste kapittel.

4 Metode

Hvordan forske på musikalsk fortolkning og fremføring? Hvordan er forholdet mellom gjenstanden og metodene som anvendes for å forstå den? Mer presist: Hvordan er forholdet mellom gjenstandens fiksering, som er forskningens nødvendige forutsetning, og forskningen selv? På bakgrunn av diskusjonen i forrige kapittel, blir slike spørsmål påtrengende i forskning på musikalske fortolkninger, og som vist legger jeg til grunn at gjenstanden er omfattende og kompleks. Musikkverket har utvilsomt empiriske aspekter, men strekker seg også ut over disse. Verkbegrepets definitoriske utfordringer må nemlig ses i forhold til min estetiske erfaring, blant annet ettersom denne er med på å konstituere musikkverket som kunstverk. Den estetiske erfaringen er imidlertid ikke uten videre empirisk tilgjengelig. Heller enn å være et objekt for et subjekt, kan den sies å utfordre skillet mellom subjekt og objekt, noe som også får konsekvenser i et metodologisk perspektiv.

Jeg skal i dette kapittelet, som er viet metoden eller tilnærmingen til forskningsgjenstanden, åpne med noen generelle betraktninger om metodologiske utfordringer i møte med kunstverk og musikalske fremføringer. Deretter skal jeg kort diskutere enkelte metodologiske avgrensninger, før jeg til slutt vil beskrive nærmere mine egne metodevalg for denne studien. Her skal jeg, kort sammenfattet, argumentere for at analyse av musikalsk fremføring, gitt omfanget og kompleksiteten i forholdet mellom empirisk gjenstand og erfaring, nødvendigvis må innreflektere mediet det analytiske arbeidet foregår i, det vil si det musikkvitenskapelige språket. Forskningsarbeidet i møte med kunstverk generelt, og musikalske fremføringer spesielt, blir med andre ord også et språkarbeid, ev. kunne man si at det musikkvitenskapelige arbeidet i møte med fremføringer også får en musikkritisk dimensjon, i vid forstand. Jeg skal forsøke å vise at dette språkarbeidet, mer konkret, kan forstås som et arbeid med begreper.

4.1 Generelt

Utgangspunktet for de metodologiske overveielsene i denne studien, er at det musikalske kunstverket og fremføringen utgjør en omfattende og kompleks gjenstand. Den har riktignok sine empiriske aspekter, som noteskriften, CD-platen eller klangen som strømmer fra høyttalerne. Men som diskutert i forrige kapittel, vil ingen av disse ulike aspektene ved gjenstanden, hverken isolert eller kombinert, være tilstrekkelige når spørsmålet er hva som skjer i Harnoncourts fremføringer. Et slikt spørsmål indikerer at noe er på ferde i disse fremføringene som tyder på at de har karakter av kunstverk, mer presist:

at de lykkes med å bli gjenstand for min estetiske erfaring. Denne er på sin side både nødvendig og konstitutiv for forståelsen av fremføringen, både som kunstverk og som estetisk vellykket, samtidig som erfaringen i seg selv ikke uten videre hverken kan isoleres eller forstås som en empirisk tilgjengelig størrelse. Det metodologiske spørsmålet blir følgelig hvordan det er mulig å nærme seg en slik kompleks og omfattende gjenstand.

En åpenbar løsning ville være analytisk å avgrense verket og fremføringen, ev. klangen, som objekt på den ene siden, og lytteren som subjekt, ev. lytterens respons, på den andre. Men dette ville være utilfredsstillende så lenge forståelsen av objektet, forstått som en kunstgjenstand, skulle opprettholdes. For en slik forståelse kan ikke ekskludere min erfaring av gjenstanden som en kunstgjenstand, mer konkret: Når jeg finner Harnoncourts fremføringer vellykkete, kan ikke den kvaliteten jeg riktignok tilskriver dem, entydig knyttes til fremføringene som isolert objekt, løsrevet fra min erfaring. På den annen side ville heller ikke min spesifikke estetiske erfaring funnet sted uten møtet med nettopp disse fortolkningene. Dermed kan heller ikke min erfaring isoleres fra objektet. Vi har med andre ord hverken et entydig objekt, ev. et objekt som entydig og avgrenset besitter de og de bestemte empirisk tilgjengelige egenskapene på den ene siden, eller et subjekt som kan avgrenses og avgrense og/eller rekonstruere en entydig metodologisk tilgang til sin erfaring som estetisk på den andre. Alternativt formulert: Det lar seg ikke gjøre for analysen av hva som skjer i møte med et kunstverk å opprette et skjema der forholdet mellom subjekt og objekt er tydelig definert og/eller kan reguleres gjennom en avgrenset og entydig metode.

Dette betyr imidlertid ikke at det er umulig å arbeide systematisk med musikkverk og estetisk erfaring av musikalsk fortolkning, eksempelvis fordi – noe man kunne tenke seg – så vel subjektet som objektet i sin gjensidige avhengighet ender opp som ugripelige størrelser. Når den estetiske erfaringen utfordrer skillet mellom subjekt og objekt, vil det føre galt avsted derfra å slutte at subjekt og objekt bare er å forstå som funksjoner av hverandre. Snarere må kompleksiteten, som tidligere, tilføres ytterligere et nivå idet den ikke bare utspiller seg i overgangen mellom subjekt og objekt, men også i forhold til det faktum at det finnes et estetisk erfarende subjekt som, i emfatisk forstand, *møter* et objekt.

For selv om objektet bare kan bli oppfattet som et kunstobjekt gjennom den estetiske erfaringen, betyr dette hverken at subjektet kan fremtvinge denne gjennom en viljesakt, eller at den estetiske kvaliteten som erfaringen tilskriver objektet, i virkeligheten tilhører erfaringen selv. Kompleksiteten omfatter med andre ord både en utfordring av det vante forholdet mellom subjekt og objekt – ved at begge er involvert i konstitueringen av kunstobjektet –, og at den estetiske erfaringen innebærer et *møte* mellom subjekt og objekt. I en viss forstand er vi her tilbake ved det empiriske, om enn på et mer

reflektert nivå. For metodevalgets del gjelder det følgelig å ta denne refleksjonen med i betraktningen. I praksis innebærer dette en metodologisk avgrensning mot metoder som på ulike måter og i ulik grad, om enn likevel prinsipielt, synes å isolere bestemte aspekter ved gjenstanden, riktignok med mulighet for en mer detaljert forståelse av de respektive aspektene som gevinst.

Den metodologiske utfordringen gitt premisset om at gjenstanden som skal undersøkes er omfattende og kompleks, kan nå formuleres mer presist: Overordnet gjelder det for det første å finne et metodegrep som ikke isolerer gjenstandens aspekter, men som snarere både overskuer disse, og er i stand til å tenke dem sammen på en måte som tar høyde for gjenstandens faktiske kompleksitet. At metoden dermed på et vis vikles inn i gjenstanden, slik den estetiske erfaringen utfordrer skillet mellom subjekt og objekt, er ikke til å unngå. Mer konkret kan dette formuleres slik: Kompleksiteten ved analysearbeidets gjenstand må reflekteres inn i analysearbeidets medium, noe som medfører at analysearbeidet også blir et språkarbeid.

På den annen side er det viktig å understreke at analysearbeidet og analysemetoden ikke dermed blir analysens gjenstand. Derfor, og for det andre, må analysearbeidet også opprettholde en form for distanse til gjenstanden, i tråd med det faktum at den estetiske erfaringen oppstår idet subjektet møter et objekt. Den estetiske erfaringen utfordrer skillet mellom subjekt og objekt, men det betyr ikke at subjektet og objektet går opp, eller forsvinner i sin egen utfordrede relasjon. Denne vesentlige nyansen viser videre til forskjellen på metoder som riktignok tar hensyn til gjenstandens empiriske aspekter som et nødvendig utgangspunkt, og metoder som, ved å isolere dette aspektet, blir empiristiske. Jeg skal forsøke å vise dette mer konkret i det følgende avsnittet.

4.2 Metodologiske avgrensninger

Studien avgrenser seg metodologisk mot tre innfallsvinkler. For det første dreier det seg generelt om digital analyse eller transkripsjon av lydopptak. For det andre dreier det seg om digital registrering eller måling av lytterespons, og for det tredje om en mer sosiologisk tilnærming til musikkverkets eller musikkpraksisens sosiale kontekst. Jeg skal kort se litt nærmere på hver av dem. Diskusjonen her er ikke på noen måte ment som en fyllestgjørende redegjørelse for metodene, og jeg er klar over at de både kan diskuteres mer nyansert og tenkes inn i bredere sammenhenger.[134]

134 At de dermed muligens blir offer for det som kanskje kunne kalles en idealtypenes retorikk, gjenspeiler i tilfelle min egen manglende interesse.

Som nevnt i forrige kapittel, har musikkvitenskapen i økende grad vendt seg fra det rene studiet av noteteksten, og mot den klingende realiseringen.[135] I tråd med denne vendingen, har man utviklet avanserte digitale analyseverktøy for analyse av fonogrammer.[136] Disse kan fange opp og gjengi visuelt detaljer i et lydopptak, særlig når det gjelder nyanser i klangstruktur, artikulasjon og tempovariasjon. I kapittelet «Methods for analyzing recordings» fra antologien *The Cambridge Companion to Recorded Music*, presenterer Nicholas Cook programmet *Sonic Visualiser* og hevder generelt at det med slik *software* er mulig «to create visualisations that help to heighten aural understanding of what is going on in the music» (Cook, 2009, s. 221). Dette gjør det videre mulig «to create an evironment that makes it easier to listen effectively» (Cook, 2009, s. 222). Til tross for en viss uklarhet med tanke på hva «to heighten aural understanding» og «to listen effectively» mer presist skal bety, er det likevel lett å se for seg at en anskueliggjøring av lydbildet (spektrogram) og en mulighet til å navigere i lydfilen (spoling, repetisjon osv.), bringer analytikeren nærmere lyden eller klangen. Gjennom disse verktøyene får representasjonen en grad av nøyaktighet som overgår både et normalt øres umiddelbare oppfattelse, og ikke minst noteskriftens åpenbart reduktive (men ikke like åpenbart destruktive) abstraksjon.

På den annen side er det særlig tre aspekter ved denne metoden som reiser fundamentale spørsmål: For det første synes den digitalt baserte gjengivelsen av klangen, for øvrig i tråd med noteteksten, å representere klanghendelsen gjennom en abstrakt visualisering. Men der noteteksten, som vist, også kan tenkes preskriptivt slik at den reduktive representasjon samtidig åpner for fortolkerens frihet, er spektrogrammet på sin side rent deskriptivt. Dette er riktignok ingen direkte kritikk, mer en presisering. Imidlertid tilspisses det problematiske ettersom spektrogrammets nøyaktighet, for det andre, bare er mulig til prisen av fremføringens fiksering. Ja, man kunne si at spektrogrammets grad av nøyaktighet implisitt understreker fremføringens fiksering, både i tid og gjennom opptaksmediet. For det tredje, og muligens som resultat av denne implisitt fremhevete fikseringen, medfører denne metoden en isolering av fremføringens rent klanglige aspekt, noe som gir den en empiristisk slagside. Et motargument er selvsagt at nettopp det klanglige var målet. Men kritikken av spektrogrammet underslår ikke at det klanglige er en fundamental del av den musikalske erfaringen. Den påpeker derimot at klangen – gitt at den erfares estetisk – ikke kan tenkes isolert, eventuelt ukritisk fiksert, noe spektrogrammets om enn minutiøst nøyaktige representasjon implisitt medfører. Den analytiske håndterbarheten som spektrogrammets empiriske nøyaktighet tilbyr, må med andre ord ses i forhold til mediets fordreining av gjenstandens natur.

135 Se eksempelvis Clarke (2004), Cook (1999, 2013), Abbate (2004), Hinrichsen (2000, 2013), Leech-Wilkinson (2009).

136 Sentralt her var det britiske forskningssenteret *Center for the History and Analysis of Recorded Music*, forkortet CHARM.

Nå kunne man si at erfaringsdimensjonen også ble utelatt, ev. underforstått, i tradisjonell musikkvitenskapelig analyse av noteteksten. Det verkanalytiske arbeidet var her som regel enten formalistisk, det vil si teoretisk med vekt på form, rytme- og akkordstrukturer osv., eller mer hermeneutisk orientert med vekt på ulike typer av musikalsk mening.[137] Imidlertid har musikkvitenskapen, i tråd med det økte fokuset på verket forstått som fremføring og klang, og videre i tråd med analysen av klangens akustiske egenskaper, utviklet analyseverktøy som er ment å fange opp hvordan klangen organiseres perseptuelt hos lytteren. I artikkelen «Analyzing Musical Sound» skriver Stephen McAdams, Philippe Depalle og Eric Clarke eksempelvis at «there are important properties of sound that cannot be gleaned directly from the score but that may be inferred if the reader can bring to bear knowledge of the acoustic properties of sounds on the one hand, and of the processes by which they are perceptually organized on the other.» (Clarke & Cook, 2004, s. 157) Den analytiske delingen gir oversikt, og bare det siste momentet er i seg selv komplekst, noe forfatterne legger vekt på: «What arrives at the ears is a very complex waveform indeed.» Imidlertid stiller jeg meg undrende til måten denne kompleksiteten blir møtt på når forfatterne skriver: «To make matters worse, this composite signal is initially analyzed as a whole.» (Clarke & Cook, 2004, s. 183). Det er ingen tvil om at kompleksiteten i fenomenet, inkludert måten det syntetiseres på («as a whole»), byr på utfordringer for analytikeren. Men på den annen side vil jeg påstå at det er den samme kompleksiteten, og evnen til å syntetisere den, som utgjør kunstverkets og den estetiske erfaringens ressurs. Paradokset, i alle fall i et estetisk-filosofisk perspektiv, er videre at forfatternes, for øvrig forbilledlig konkrete beskrivelse av «The vibrations transmitted through the ear canal» (Clarke & Cook, 2004, s. 183), bidrar til å isolere persepsjonen. Erfaringen blir dermed tilsynelatende empirisk håndterbar og mulig å studere i detalj, men igjen til prisen av en innsnevret forståelse av gjenstanden.[138] Forfatterne skriver at

> Obviously one can simply listen and use an aurally based analytical approach, but this restricts the account to the analyst's own (perhaps idiosyncratic) perceptions; if the aim is to provide a more generalized interpretation, the solution is to use basic principle of auditory perception tools for understanding the musical process. (Clarke & Cook, 2004, s. 184)

Uttrykk som «analyst's own (...) perceptions», «generalized interpretation» og «understanding the musical process» blir stående uten videre problematisering, og igjen virker forståelsen av «problemet» underlig. For at persepsjonen er subjektets egen, hører til

137 Den meningsorienterte, ev. hermeneutiske retningen kan sies å ha blitt utviklet videre innenfor såkalt *topic theory*, se Mirka (2014) og Hatten (2017), mens en mer teoretisk tilnærming finnes innenfor såkalt (*new*) *Formenlehre*, se Caplin, Hepokoski & Webster (2009).

138 Forfatterne viser eksplisitt til en sammenligning med spektrogramanalysen: «This is the aural equivalent of the spectral analysis» (Clarke & Cook, 2004, s. 183).

den estetiske erfaringens natur, og selv om det på ingen måte er gitt hvordan det subjektive også har det vi med Kant kan kalle en allmenn fordring, er ikke problemet det subjektive som sådan. Derimot er det problematisk å fremstille det subjektive, eller det erfarende subjektet og dets erfaring, som en isolert, empirisk størrelse.

Den metodologiske avgrensningen mot digitale analysemetoder av klang og lytterespons kan altså grovt sett begrunnes med at begge, etter mitt skjønn, har en empiristisk tendens; ett bestemt aspekt ved forskningsgjenstanden isoleres. Avgrensningen skjer riktignok for å gjøre det enkelte aspektet analytisk håndterbart, men den løper samtidig risikoen for å fordreie gjenstandens natur. En innvending mot slike metoder er at kompleksiteten tapes av syne – riktignok ikke i det aspektet som gjøres håndgripelig, men i omfanget av verk, klang og erfaring.

Mottrekket blir da å forsøke å fange fenomenet bredere. Det kan f.eks. skje ved å påpeke at kunstverk både oppstår og erfares innenfor en kontekst, et omfattende nettverk av premisser, betingelser, fordommer og forforståelser, materielle og empiriske så vel som psykologiske og åndelige, og videre at det ikke er mulig å forstå kunstverkene løsrevet fra denne konteksten. Det vil føre for langt å redegjøre for hele det feltet av sosiologisk teori som kan sies å støtte opp om en slik tenkemåte her.[139] Slike teorier vil også kunne hente støtte i hermeneutikken, hvor forståelsen alltid tenkes inn i en sammenheng av kontekstuell forutsetning og aktuell tilegnelse (Gadamer, 2010). Videre skal det nevnes at både hermeneutikken og såkalt diskursanalyse utvilsomt ville kunne tilby meningsfulle rammer for en mer overordnet diskusjon av HIP-fenomenet sett i stort, ikke minst ettersom appellen til et teoretisk og begrepslig nivå utenfor det rent klanglige her kan sies å spille direkte inn i det estetiske, noe også denne studien både legger til grunn og har som mål å belyse.

Om enn tilsynelatende teoretisk spissfindig, fremstår det for denne studiens del likevel som et mer prekært spørsmål hvorvidt en hermeneutisk sirkelstruktur nødvendigvis inngår i, eller snarere kommer i konflikt med, den estetiske erfaringen. Spørsmålet er stort, og kan bare antydes her.[140] Det kan utlegges som hvorvidt en kontekstuelt orientert tilnærming tar hensyn til hvordan den estetiske erfaringen, slik den er utviklet innenfor den filosofiske estetikken, ikke kan uttømmes gjennom diskursive prosedyrer, det være seg historiske eller kontekstuelle. For selv om en estetisk erfaring alltid finner sted i en kontekst som nødvendigvis er historisk, betyr ikke det at denne konteksten er uttømmende som forklaring på hva den estetiske erfaringen innebærer.[141] Om en

139 Et standardverk er naturligvis *Distinksjonen* (Bourdieu, 1995). Perspektivet finnes også i Clarke & Cook (2004).
140 En sentral artikkel er «Estetikk og hermeneutikk» (Gadamer, 2001).
141 Jeg kommer nærmere tilbake til Carl Dahlhaus' diskusjon av dette i Dahlhaus (2017), se kapittel 6.

kontekstuell tilnærming riktignok tenker både subjektet og objektet i sammenheng, og slik er opptatt av kompleksiteten i samspillet mellom disse, synes den derimot å være mindre interessert i hvordan den estetiske erfaringen både inngår i og etablerer seg som noe eget i forhold til kontekstuelle betingelser. Å hevde at den estetiske erfaringen også innebærer noe eget, betyr imidlertid ikke at kontekstuelle forklaringer av den grunn er uten verdi, eller å påstå at den estetiske erfaringen finner sted i et vakuum.

4.3 Mine valg

Både de nevnte tilnærmingene og de innvendingene jeg har antydet har naturligvis et bredere omfang enn det er rom for å diskutere her. At de også kunne kommet til nytte som trinn i en bredere anlagt tilnærming, holder jeg ikke for usannsynlig. Når jeg har valgt dem bort, skyldes det hovedsakelig de innvendingene jeg har antydet, men også en personlig (des)interesse. Før jeg kommer til en mer detaljert presentasjon av studiens eget metodologiske hovedgrep, er det imidlertid på sin plass med to presiseringer.

For det første vil jeg gjenta at det å markere avstand til empiristisk vektede metoder, på ingen måte medfører en avvisning av forskningsgjenstandens empiriske aspekter. Jeg skal både diskutere bestemte innspillinger, bruke partiturer og vise til tekster, og legge til grunn at den estetiske erfaringen forutsetter et møte mellom subjekt og objekt. Hva gjelder det første, har jeg i arbeidet med studien lyttet gjentatte ganger til de aktuelle innspillingene, både i konsentrerte perioder og over tid. Jeg har fokusert på bestemte steder og utvalgte detaljer, i tillegg til helheten, det vil her si til den enkelte satsen. Som jeg også vil komme nærmere inn på under, har jeg ikke minst lyttet med utgangspunkt i bestemte begreper. Videre har jeg studert verkenes partiturer (i ulike utgaver), både adskilt fra og samtidig med lyttingen. Jeg har lest både historisk og teoretisk sekundærlitteratur om verkene. Endelig har jeg lagt spesiell vekt på lesning av Harnoncourts egne tekster, og igjen med ulike innfallsvinkler. Som antydet i forrige kapittel, oppfatter jeg disse tekstene som i stor grad foranderlige etter hvordan man leser dem. Man kan spørre seg om de er primært biografiske, primært teoretiske, primært historiske, primært personlige og retoriske eller primært uttrykk for en diskurs rundt HIP. Her finnes det ingen fasitsvar, og jeg har forsøkt å eksperimentere med ulike tilnærminger. Hva gjelder forståelsen av den estetiske erfaringen som møte, kommer jeg straks tilbake til dette i neste og avsluttende avsnitt.

For det andre kunne det innvendes at de omtalte metodenes empiristiske tendens, dels er begrunnet i muligheten for å studere det aktuelle aspektet så grundig og nøyaktig

som mulig, dels at denne nøyaktigheten i neste omgang er med på å sikre at eventuelle påstander om eksempelvis klangens egenskaper ikke blir hengende i luften, men får et belegg. Tilsvarende kunne man tenke seg at en bredere tilnærming ville tape graden av nøyaktighet, og med dette muligheten for å føre belegg for eventuelle påstander. I dette ligger åpenbart et omfattende spørsmål og potensielt problem for metoder som, om ikke nødvendigvis nedtoner, så i det minste ser videre (ev. bredere) enn det rent empiriske og analytisk håndterbare. Mer konkret: Når jeg fremsetter tesen om at det egenartede ved Harnoncourts fremføringer har å gjøre med hvordan et diskursivt nivå (jf. fortolkning$_1$) blir en del av, og ikke bare et grunnlag for fremføringenes estetiske suksess (jf. fortolkning$_2$), blir spørsmålet selvsagt: Ja, men hvordan kan dette bevises? Hvordan kan det belegges? Som det forhåpentlig vil fremgå av diskusjonene som følger, vil dette bli klarere i studiens gang. I et metodologisk perspektiv, vil jeg imidlertid nevne to punkter som en ramme for svar. For det første vil jeg igjen legge vekt på at den gjenstanden som undersøkes er omfattende og kompleks, og at dette omfanget og denne kompleksiteten blant annet består i at gjenstanden strekker seg ut over det empiriske. Det er med andre ord ikke uten videre gitt at tesen er utformet med henblikk på et objekt som restløst tilsvarer en empirisk størrelse, som igjen kunne tenkes å korrespondere med et belegg. Sagt på en annen måte: Tesen må ikke forstås dithen at den impliserer en påstand om en empirisk tilgjengelig gjenstand, hvis beskaffenhet videre kan forklares med belegg. For, og for det andre: Suksesskriteriet i denne studien er ikke først og fremst at jeg lykkes med å avdekke «hvordan noe *de facto* er», men heller at jeg lykkes med å finne fruktbare innfallsvinkler til hvordan noe – og i dette tilfelle musikalske fortolkninger og fremføringer – *kan* tolkes, forstås, og tenkes videre om. Igjen i tråd med det skisserte gjenstandsbegrepet vil et slikt siktemål åpne for muligheten for ulike typer oppdagelser underveis, innsikter som tilsammen forhåpentlig kan danne et interessant, utfyllende og ikke minst fruktbart bilde. Igjen blir det vesentlig å minne om at det analytiske arbeidet i en slik prosess også er et arbeid med mediet arbeidet foregår i: språket. Hva jeg mer konkret mener med et slikt språkarbeid blir tema i det følgende, avsluttende avsnittet.

4.4 Begrepsarbeid

Studiens metodologiske utfordring kan kort rekapituleres slik: Gjenstanden som skal undersøkes er omfattende og kompleks. Når den er vanskelig å definere, skyldes det både at den musikalske fremføringen motsetter seg fiksering, og at den, som kunstgjenstand, strekker seg ut over det empiriske, ved å involvere min estetiske erfaring. Videre utfordrer denne erfaringen skillet mellom subjekt og objekt, men uten dermed å oppheve disse kategoriene; den estetiske erfaringen finner sted i et møte. Gitt denne

omfattende kompleksiteten, er det på ingen måte gitt hvordan gjenstanden skal møtes metodologisk. Dette betyr imidlertid ikke at den ikke kan diskuteres, omtales, til dels analyseres og slik bli gjenstand for en musikkritikk i vid forstand. Den mest sentrale metodologiske innsikten gitt disse premissene er, som nevnt, at analysemediet må innreflekteres i analysen. At det analytiske arbeidet også er et språkarbeid, gjenspeiler den estetiske erfaringens utfordring av skillet mellom subjekt og objekt, samtidig som språkets begreper, ved å være noe annet enn musikken, opprettholder en distanse som understreker den estetiske erfaringens karakter av møte. Spørsmålet blir dermed: Hva menes med et slikt språkarbeid?

Mitt forslag er at dette språkarbeidet kan forstås som et arbeid med begreper. Det kan kanskje virke selvsagt, om ikke tautologisk, men jeg skal forsøke å vise at det betyr noe helt konkret. Begrepstermen har utvilsomt en svært omfattende historie, ikke minst i filosofien, og det faller utenfor denne studiens rammer å redegjøre for dette. Utgangspunktet her er imidlertid et prinsipp som kan sies å være inspirert av Kant, nemlig at et begrep er noe som gjør oss i stand til å se noe; begrepet er en slags linse.[142] Man kan tenke på uttrykket «å ha et begrep for noe», som indikerer at dette noe fremstår forståelig for en, på en måte som gjør det mulig å fatte, håndtere, relatere til andre fenomener osv. Begrepet *er* ikke fenomenet, men det gjør oss i stand til å se det. Dermed kan vi også si at begrepet bestemmer fenomenet som noe, og videre at det i tråd med denne bestemmelsen gjør oss i stand til å forholde oss til det på bestemte måter. Når begrepet først er innarbeidet og etablert, kan det imidlertid være vanskelig å se hvordan det regulerer vår omgang med ting og fenomener; det kan være vanskelig å se hvordan begrepet virker. Når det i denne studien er snakk om å sette i gang et begreps*arbeid*, og ikke bare hvile på en etablert begreps*bruk* – selv om anvendelse av musikkvitenskapelige begreper (eller sjargong) hverken kan eller skal unngås –, er tanken å forsøke å rette oppmerksomheten mot nivået forut for begrepenes etablerte selvfølgelighet. Tanken er å undersøke hvordan begrepene ikke bare setter fenomenene, men hvordan vår forståelse av dem kan utvikles gjennom å arbeide med begrepene. Forfølger vi den optiske metaforen, kunne vi si at om begrepet er linsen, består begrepsarbeidet i å undersøke dens ulike innstillinger, justere den, bytte den ut, slipe den osv.[143]

Det grunnleggende metodologiske grepet i denne studien vil jeg beskrive som et slikt begrepsarbeid. På bakgrunn av en utfyllende gjennomgang av de aktuelle fremføringene i neste kapittel, skal jeg i studiens sentrale tredje del arbeide med ulike begreper som forhåpentlig vil få frem nye og fruktbare nyanser i dem. Samtidig griper begrepsarbeidet,

142 Dette er inspirert av Kant, som i *Kritik der reinen Vernunft* fremmer den berømte påstanden om at «Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.» (Kant, 1998, s. 130)

143 Uten å åpne noen utdypende diskusjon av begrepstermen, har jeg tillatt meg å bli inspirert av Gilles Deleuze, som tenker seg at filosofien er kunsten å finne opp begreper, se Deleuze & Guattari (1996).

slik det kortfattet er skissert, direkte inn i det som gjør gjenstanden i denne studien kompleks og omfattende. For i Kants analyse av smaksdommen eller den estetiske erfaring, spiller begrepet (eller mer presist forstanden, som begrepsevne) en sentral og kritisk rolle. Avgjørende her er nemlig å forstå at når vi gjør en estetisk erfaring, er det – forenklet fremstilt – ikke ved å bruke et begrep slik dette er etablert og i bruk for å bestemme fenomener og ting, tings egenskaper osv. Teknisk uttrykt er det ikke et begrep (eller anvendelsen av et begrep) som er smaksdommens bestemmelsesgrunn. Derimot er det en følelse av lyst.[144] Og denne følelsen av lyst har sitt opphav i det Kant kaller et fritt spill mellom erkjennelsesevnene innbilningskraft og forstand. Igjen forenklet fremstilt betyr dette at dømmekraften ikke brukes bestemmende, ved å anvende begrepet i den hensikt å erkjenne en eller annen gjenstand. Når vi gjør en estetisk erfaring, eller feller en smaksdom, brukes dømmekraften reflekterende. Dette betyr at smaksdommen, heller enn å bruke begrepet bestemmende, så å si reflekterer vår evne til å bruke begreper overhodet.[145]

På denne bakgrunnen melder det seg nå to tanker. For det første: Gitt at begrepet ikke kan være den estetiske erfaringens bestemmelsesgrunn, kunne man komme til å tro at begreper eller begrepsbruk på en eller annen måte utgjør et fremmedelement i den estetiske erfaringen. Intuisjonen er også riktig, for så vidt som begreper og begrepsbruk ikke kan være den estetiske erfaringens bestemmelsesgrunn. Imidlertid har jeg hevdet ikke bare at det finnes en begrepslig eller diskursiv akse i Harnoncourts fortolkningsarbeid, men også at hans fremføringer lykkes med å bli gjenstander for min estetiske erfaring. Spørsmålet blir dermed hvordan dette kan ha seg.[146] Imidlertid kan nyanseringen av begrepets rolle gjennom differensieringen mellom begreps*bruk* og begreps*arbeid* peke mot en løsning. For selv om begrepet ikke kan være smaksdommens bestemmelsesgrunn, er forstanden som begrepsevne like fullt involvert i det frie spillet som gir følelsen av lyst. Forenklet fremstilt kan vi si at selv om den estetiske erfaringen ikke kan føres tilbake til en begrepslig fundert forståelse av et fenomen (som gjenstandens skjønnhet), kan den estetiske erfaringen like fullt sies å aktivere den evnen som gjør oss i stand til å forstå gjennom begreper overhodet. Å avvise begrepet som et fremmedelement fremstår med andre ord forhastet. Ikke desto mindre er det grunn til å hevde at begrepet, eller mer generelt det diskursive, skaper en friksjon eller spenning i det vi kunne kalle den estetiske erfaringens struktur.

For det andre: Når jeg i diskusjonen som følger skal utvikle og arbeide med et utvalg begreper, og dette dessuten i den hensikt å utvikle forståelsen av Harnoncourts

144 For en instruktiv gjennomgang av dette, se Kern (2000).
145 Jeg kommer tilbake til en mer utførlig redegjørelse for den estetiske erfaringens struktur i kapittel 11.
146 Dette kan – mer eller mindre uavhengig av spørsmålet om metode – leses som nok en, forhåpentlig presisert, formulering av studiens problemstilling.

fremføringer, kunne man tenke seg at dette ville komme i konflikt med påstanden om at disse lykkes med å bli gjenstand for min estetiske erfaring. Man kunne spørre: Hvordan kan et arbeid med begreper vise seg fruktbart når det begrepene skal fange inn, nemlig min estetiske erfaring av visse musikalske fremføringer, *ikke* kan ha begreper som sin bestemmelsesgrunn? Med henvisning til nyanseringen mellom begreps*bruk* og begreps*arbeid*, vil jeg foreløpig si dels at tanken om begrepet som et fremmedelement er misvisende og må nyanseres, dels at studiens analysemetode forstått som et begrepsarbeid forholder seg til denne nyanseringen.

Avslutningsvis skal jeg derfor kort presentere hvordan dette begrepsarbeidet mer konkret arter seg. Som det vil fremgå, har jeg valgt ut enkelte begreper jeg mener er helt sentrale for Harnoncourts fremføringspraksis. Begrepene er i første omgang «historie», «språk», «transparens» og videre «verk og fortolkning», «performativitet» og «estetisk erfaring». I tilknytning til disse hovedbegrepene danner det seg i neste omgang underbegreper, og i tillegg vil man se at de ulike begrepene støter mot hverandre, om ikke går over i hverandre, på forskjellig vis. Ut over å diskutere begrepenes opphav og relevans med hensyn til gjenstanden, er det i disse ulike sammenstøtene at begrepsarbeidet foregår. I tillegg viser gjennomgangen av begrepene en overgang fra dem som allerede finnes hos Harnoncourt selv, over begreper som han antyder, og som jeg utvikler videre, til begreper som er mine, og som ikke finnes i hans tekster. Begreper knyttet til historie og språk finnes hyppig hos Harnoncourt. Transparensbegrepet er også sentralt og skal utvikles videre. Han har også et tydelig forhold til verkbegrepet, mens begrepet om performativitet og estetisk erfaring derimot ikke finnes hos Harnoncourt.

Sammenfattet går det metodologiske grepet i studien ut på å forsøke å fange det som er på ferde i Harnoncourts fremføringer gjennom et bredt anlagt begrepsarbeid. Grunnprinsippet er at begreper er noe som får oss til å se, og at et arbeid med begrepene skjerper, utvikler og utdyper blikket. I tillegg berører begrepene både det diskursive nivået i HIP generelt og Harnoncourts praksis spesielt. Sist men ikke minst antyder begrepene en spenning så vel i Harnoncourts fortolkninger som i min erfaring og dermed mitt forhold til dem. Slik jeg ser det, vil arbeidet med begrepene og følsomheten for deres virkemåte være et godt utgangspunkt, både for overgangene mellom forskningsgjenstand og forskingsmedium, og for den nødvendige men reflekterte distansen – som forhåpentlig vil vise seg fruktbar – i spennet mellom musikk og ord.

Del II

5 Eksempler

Det er tid for å nærme seg musikken: Harnoncourts fremføringer slik de låter gjennom platemediet. Med utgangspunkt i egne lytteinntrykk, skal jeg i dette kapittelet presentere fremføringene og forsøke å knytte dem til Harnoncourts egne begreper og diskusjoner, slik de fremgår av hans tekster. For oversiktens skyld blir hver presentasjon innledet med noen linjer om det aktuelle verket, inkludert noen ord om den aktuelle satsens form.

To forhold skal presiseres: For det første kan det virke paradoksalt ikke å diskutere den musikkhistoriske konteksten grundigere, gitt at Harnoncourts særegne forhold til den historisk orienterte oppføringspraksisen og historiebegrepet generelt er sentrale premisser for studiens tilnærming. Begrunnelsen er sammensatt og går til dels til kjernen av studiens problemstilling: Når fremstillingen av verkenes historiske kontekst er knapp, er grunnen på den ene siden at studien primært vier seg til fremføringspraktiske, og i mindre grad musikkhistoriske problemstillinger, i alle fall i tradisjonell forstand. På den annen side er en viss orientering likevel nødvendig ettersom selv et fremføringspraktisk perspektiv i Harnoncourts tilfelle ikke kommer utenom det historiske nivået. Videre må vi si at den historiske konteksten til de verkene det dreier seg om, er såpass omfattende at det ville sprenge studiens rammer å gå ut over en antydning av hovedlinjene, ikke minst fordi disse i tiltagende grad ville måtte diskuteres og i seg selv kontekstualiseres. Et slikt arbeid står ikke i sentrum for denne studien, og jeg skal derfor nøye meg med noen grunnleggende opplysninger samt antyde noen problemstillinger som synes relevante for sammenhengen.

For det andre vil noe tilsvarende gjelde for omtalen av de enkelte satsenes form. Gjennomgangen vil igjen være sparsom og blir gjengitt fortrinnsvis av praktiske grunner med tanke på referanse. Utdypende spørsmål og undersøkelser knyttet til analyse av symfonisk form står ikke i sentrum for denne studien. Dette betyr ikke at utfordringene knyttet til slik analyse avvises. Ikke bare er formene til dels komplekse. Gitt verkenes sentrale posisjon i det symfoniske repertoaret, er diskusjonen rundt ulike analytiske tilnærminger nærmest endeløs, og jeg har ikke til hensikt å skrive meg inn i denne diskusjonen.[147] Likevel, og altså primært som referanse, skal jeg benytte standard etablert formanalytisk terminologi (som f.eks. «eksposisjon», «hovedtema», «sidetema» osv.) – hovedsakelig med henvisning til taktnummer («t») og toneart/toneartsplan.

147 For en fin elementær innføring se Diergarten & Neuwirth (2019). For mer inngående diskusjoner, se Caplin et al. (2009) og Rosen (1988, 2005).

5.1 Eksempel 1: W. A. Mozart: Symfoni nr. 39 i Ess-dur, KV 543, 1. sats, Concentus Musicus Wien, 2014

5.1.1 Kontekst og form

Kunnskapen om verkenes historiske bakgrunn spiller utvilsomt en viktig rolle i Harnoncourts fortolkningsarbeid.[148] I arbeidet med Mozarts tre siste symfonier, og spesielt på den siste plateproduksjonen (W. A. Mozart, 2014), blir denne kunnskapen særlig viktig, og det på en måte som kommer direkte til uttrykk i fremføringen. Utgangspunktet er riktignok en diskutabel påstand, nemlig om at de tre siste symfoniene skulle være tenkt som et hele, det Harnoncourt selv kaller «et instrumentalt oratorium» (N. Harnoncourt, 2014b). Harnoncourts viktigste kilde, som han uvanlig nok opplyser om, er musikkforskeren og dirigenten Peter Gülke, som i flere skrifter har diskutert muligheten inngående (Gülke, 1998).[149]

Usikkerheten rundt disse symfoniene er riktignok ikke begrenset til spørsmålet om enhet. Gitt at slike verk normalt var foranlediget av et oppdrag, en konsert, en reise el.l. (Sherliess, 2016, s. 255), virker det mildt sagt påfallende at Mozart, i løpet av noen korte sommermåneder 1788 og tilsynelatende uten grunn, skrev tre store symfonier som i fortettet form synes å sammenfatte og perfeksjonere alle hans kvaliteter som komponist (Sherliess, 2016, s. 313). Det er vanlig å nevne flere muligheter – eksempelvis en hyllest til Haydn via forlaget Artaria,[150] eller større private konserter, såkalte akademier, for vintersesongen.[151] Det er også vanlig å nevne en brevveksling med logebroren Michael Puchberg, hvor Mozart tilsynelatende ber om pengestøtte, men også gir uttrykk for ønsket om å kunne arbeide «mit mehrerer Musse» (Küster, 1995, s. 315). Dette antas igjen å være en av grunnene til at han flyttet ut av Wiens sentrum.[152] Imidlertid er det påfallende at disse brevene ikke nevner de tre symfoniene. Om verkenes bakgrunn konkluderer Mozart-forskeren Ulrich Konrad nøkternt med at «sich verschiedenartige Mutmaßungen anstellen [lassen], ohne daß gesicherte Erkenntnisse zu gewinnen sind.» (Konrad, 2006, s. 113)

Hva gjelder spørsmålet om enhet (som Konrad helt unnlater å omtale), er dette ikke av ny dato. Gülke nevner både Alfred Einstein og Stefan Kunze, selv om disse riktignok

148 I et intervju fra 2008, uttaler han: «Wenn ich ein Werk afführe (...), möchte ich wissen: Was soll dieses Werk bewirken? Was sollte es bewirken für das damalige Publikum?» (Fürstauer, 2014, s. 225f)
149 Det finnes også et mindre skrift om samme tema, Gülke (2015).
150 Tre av Haydns såkalte Paris-symfonier, som kom ut på forlaget Artaria, har identiske tonearter, se Küster (1995, s. 318).
151 Dette beskrives hos Küster (1995, s. 310ff), Sherliess (2016, s. 312ff) og Konrad (2006, s. 111ff).
152 For nærmere om dette, se Küster (1995) og Konrad (2006).

konkluderer negativt.[153] Volker Scherliess spør seg om enkelte analytikere har hatt trang til å se flere forbindelser enn det er dekning for, og påpeker at «'Beziehungszauber' wird leicht zum Beziehungswahn.» (Sherliess, 2016, s. 312) Det er heller ingen tvil om at de tre verkene er forskjellige, men også nettopp forskjellen kan danne en forbindelse, ifølge Sherliess, som snakker om «Differenzierung als verbindendes Element» (Sherliess, 2016, s. 314). På den annen side er det relativt enkelt å påpeke positive forbindelser, dels mer generelle – som at det ikke var uvanlig å gruppere verk (Gülke, 1998, s. 15), dels mer spesifikke, som tonearter (Küster, 1995, s. 320f), og ikke minst motivisk slektskap.[154] Foruten slike forbindelser, synes det for Harnoncourt særlig å være storformen som er vesentlig, og i platens omslag gjengis blant annet følgende utsagn: «Die Es-Dur-Sinfonie beginnt mit einer richtigen Ouvertüre oder Intrada (wie keine der beiden anderen). – Die C-Dur-Sinfonie (Jupiter) endet mit einem richtigen Finale (wie keine der beiden anderen). – Die g-Moll-Sinfonie hingegen hat keinen richtigen Anfang.» (N. Harnoncourt, 2014, s. 5) Som jeg skal vise, er åpningen av Symfoni nr. 39 tydelig preget av ouverture-karakteren.

Først er det imidlertid nødvendig med en enkel formoversikt, altså over 1. sats av Symfoni nr. 39. Jeg understreker at det her dreier seg om mine forslag, utarbeidet for oversiktens skyld og uten ambisjon om fullstendighet. Det er utvilsomt mulig å diskutere inndelingene, men dette faller utenfor denne studiens rammer.

Satsen åpner majestetisk med en ouverture-preget *Adagio* i alla breve (t 1–25). De punkterte figurene, som besvares med fallende løp i fioliner, presenterer hovedtonearten (t 1–6). En kort, kromatisk basert overledning leder frem til en sekvenserende utvikling av innledningsmaterialet over et orgelpunkt på dominantplanet (t 9–21). En kort, igjen kromatisk, overledning leder frem til en *Allegro* i 3/4-dels takt. Denne følger sonatesatsens prinsipper, med eksposisjon (t 26–142), gjennomføring (t 143–183), reprise (t 184–297) og coda (t 298–309). Eksposisjonen består av en hovedtemaseksjon i hovedtonearten. Den innledes med et mildt, treklangbasert materiale (t 26–53) etterfulgt av et mer utadvendt og ekspanderende parti (t 54–70) som leder frem til en djerv, rytmisk og tonalt sekvenserende overledning, hvor de fallende løpene fra åpningen går igjen (t 71–96). Nå på dominantplanet innledes en sidetemaseksjon, først med et hemiolbasert åttendedelstema (t 98–105), deretter med en sangbar linje (t 110–118), muligens som et ekko av det innledende hovedtemaet. Etter nok en utadvendt overledning, krones eksposisjonen med et briljant epilogtema (t 125–134), som igjen kan sies å slekte på det utadvendte partiet som avsluttet hovedtemaseksjonen. Gjennomføringen tar opp dels det lineære sidetemaet (t 147–159), dels det sekvenserende materialet

153 Se Gülke (1998, s. 16, 24) og Sherliess (2016, s. 314).
154 For utførlig om dette, se Gülke (1998).

som modulerer mot c-moll og avbrytes dominantisk, før en kort, egenartet overledning (t 181–183), ikke uten slektskap med de kromatiske overgangene i *Adagio*-delen, leder tilbake til reprisen. Denne følger eksposisjonen, og i den korte codaen gjenlyder de majestetiske punkterte figurene fra åpningen.

Ut over formoversikten er det særlig to kompositoriske tendenser som er verd å merke seg. For det første finnes det en variasjon i, og utvikling av, tematisk pregnans, det vil si grad av tydelighet og selvstendighet i det tematiske materialet. I *Allegro*-delen er dette særlig merkbart i eksposisjonens utvikling fra det nesten vage, innledende hovedtemaet, over det mer utadvendte partiet, særlig med de karakteristiske sprangene (t 61, 63, 64 og 68), og til det briljante epilogtemaet, som blir satsens høydepunkt hva gjelder tematisk pregnans. For det andre gjør det seg gjeldende en metrisk figur bestående av en punktert halvnote etterfulgt av tre (ev. to, ved overbinding) fjerdedeler, ev. i retrograd. Figuren antydes i det innledende hovedtemaet (t 26f), opptrer dels implisitt, ev. teksturelt distribuert (f.eks. t 54f), dels eksplisitt, ev. rytmisk profilert (f.eks. t 70f), og i samlet rytmisk unison (f.eks. t 71). Figuren fortettes i den karakteristiske daktyl-figuren (første gang t 89) som avrunder overledningen før sidetemaseksjonen, og blir melodisk profilert i det andre, melodiske sidetemaet (t 110f). Om den svake tematiske pregnansen på den ene siden og den metriske figuren på den andre danner to ytterpunkter, utgjør den innledende punkterte figuren (som kommer igjen mot slutten av satsen) en mellomkategori. Den viser til en funksjon (høytidelig åpning)[155] og er metrisk tydelig, men uten å være utpreget tematisk pregnant. Måten disse elementene er kombinert på resulterer i en strukturell metning som er interessant, særlig fordi den tematiske pregnansen – det trekket som kanskje fremfor noe utmerker Mozart som komponist – ser ut til å vike for et desto mer konsekvent arbeid på strukturplan.[156] Avslutningen blir dermed balansert og enkel – som om alt vesentlig er sagt i satsens løp.

5.1.2 Fremført fortolkning

Harnoncourt tenker seg, som vist, den langsomme introduksjonen som en åpning av hele syklusen, og snakker om «eine richtige, grosse Intrada in ein Es-dur-Imperium».[157] Uttrykket i fremføringen er mektig og storslagent, selv om orkesterklangen er mer sprikende enn avrundet og fyldig. Pauken er gjennomtrengende med sin doble opptakt til annen takthalvdel (t 1) og låter majestetisk, nesten fanfare-aktig. På videoen (se note 19/157) ber Harnoncourt paukisten spille «mit Rückgrat», altså med ryggrad, stolt og

155 Leonard Ratner, som tilskrives en pionerrolle innenfor det som er blitt hetende *topic theory*, bruker akkurat dette eksempelet (Ratner, 1980, s. 20).

156 Mozarts barokke inspirasjoner i denne perioden er kjent, og går igjen i flere verk. Åpenbare eksempler er den etterfølgende Symfoni nr. 40 i g-moll, KV 550, og Requiem i d-moll, KV 626.

157 Dette nevnes også i et videointervju som ledsaget utgivelsen. https://www.harnoncourt.info/harnoncourt-probst-mozart/?timeline_year=2014&timeline_search (Besøkt 16.07.2020).

høyreist. Særlig tre aspekter ved Harnoncourts fremføring av denne introduksjonen med Concentus skal belyses nærmere: for det første introduksjonens tempo, som virker svakt på den hurtige siden; for det andre den punkterte figuren, som har en sentral plassering, om ikke funksjon; og for det tredje ensemblets instrumentarium og klang, som har en nesten sprø, særegent dirrende og gjennomsiktig karakter.[158]

Tempovalg generelt og tempobetegnelser hos Mozart spesielt får mye oppmerksomhet i Harnoncourts tekster og intervjuer. I artikkelen «Das Zeitmaß» understreker han at valg av tempo «gehört zu den wichtigsten Problemen der Musik überhaupt.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 72) Eksakte regler finnes riktignok ikke, «da das richtige Zeitmaß durch verschiedene außermusikalische Faktoren, wie Größe der Chor- und Orchesterbesetzung, Raumakustik und anderes mitbestimmt wird.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 81) Valg og preferanser forandrer seg også historisk: «Generell können wir den Quellen entnehmen, dass die Alten wesentlich schnellere Tempi nahmen, als man ihnen heute zubilligt, besonders in den langsamen Sätze.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 82, 166) Tempo er altså i høy grad en relativ, og ikke en absolutt, størrelse. I artikkelen «Gedanken zu 'Allegro' und 'Andante' bei Mozart» hevder Harnoncourt at «Nur wenige Komponisten waren so besorgt und bemüht wie Mozart, ihre Vorstellungen und Wünsche hinsichtlich der Tempi ihrer Werke unmißverständlich zu fixieren.» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 127) Han lister opp et utvalg av 17 varianter rundt «Andante»- og 19 rundt «Allegro»-betegnelsen slik disse forekommer hos Mozart, og diskuterer inngående hvordan modifikasjonene (*con moto, ma un poco sostenuto* osv.) skal tolkes. At «Adagio» betyr langsomt og «Presto» betyr hurtig, virker derimot utvetydig. Imidlertid modifiserer Mozart også her, særlig ved å skille mellom C og C med strek, *alla breve* (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 128). I *alla breve* blir fire slag tenkt i to impulser, hvilket i praksis gir et noe hurtigere tempo. Harnoncourt påpeker hvordan bruken av C i hurtige tempi (altså fire slag og fire impulser), eksempelvis som i *Allegro con spirito* C og *Presto* C, innebærer en svak vekting mot det langsomme.[159]

Nyansen er interessant for tempoet i introduksjonen i Symfoni nr. 39, som har betegnelsen *Adagio – alla breve*. Grunntempoet er langsomt, men gitt at de fire fjerdedelene skal tenkes på to, skyves tempoet svakt mot det hurtige. Dette stemmer godt med Concentus-innspillingens tempo, som umiddelbart kan virke hakket for raskt. Imidlertid er tempo som vist en relativ størrelse, og basert på Harnoncourts øvrige uttalelser, er

158 På den tidligere innspillingen med Chamber Orchestra of Europe (W. A. Mozart, 1997) er disse trekkene mindre fremtredende: Tempoet oppleves ikke hurtig, den punkterte figuren ikke overpunktert, og klangen er rundere, mer disiplinert.

159 Et eksempel er ouverturen til operaen «Figaros bryllup» som har betegnelsen *Presto* C (ikke C med strek). På innspillingen fra Salzburgfestspillene i 2006 (W. A. Mozart, 2010), kan dette høres tydelig.

det sannsynlig at også rom- og ensemblestørrelsen spiller inn.[160] Men enda viktigere er antagelig det punkterte motivets karakter, og igjen er det interessant når Harnoncourt i artikkelen «Das Zeitmaß» skriver at «Grundsätzlich ist ja das erste, was man hinsichtlich des Tempos bei einem Stück herausfinden muß, der Affekt. (...) Traurig suggeriert langsam, heiter schnell.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 77f) Det er også verd å merke seg en uttalelse om forholdet mellom tempo og artikulasjon: «Tatsächlich klingt dasselbe Tempo bei verschiedener Interpretationen verschieden, wobei nicht nur Raum und Besetzung, sondern auch die Artikulation eine große Rolle spielen.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 81)

Nå kan det virke tvilsomt å tilskrive den punkterte figuren en affekt langs aksen trist/glad; antagelig snakker vi snarere om en figur i betydningen fiksert tegn.[161] Ikke desto mindre blir det interessant hvordan den punkterte figuren, forstått og artikulert som fiksert tegn, blir utslagsgivende for valget av tempo. På videoen ber Harnoncourt paukisten spille «nach der alten Paukerkunst» (jf. note 19/157), noe som kan sies å bidra til fikseringen av tegnet. Hva «den gamle paukekunsten» går ut på fremgår riktignok ikke, men i artikkelen «Das Barockorchester» skriver Harnoncourt:

> Zu den Trompeten gehören im barocken und im klassichen Orchestersatz immer die Pauken; dies stammt noch aus jener Zeit, als Trompeter und Pauker stets Militärmusiker waren und mit ihren Fanfaren der Ankunft hoher Herren den gehörigen Glanz und Respekt verschafften. (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 171)

Den punkterte figurens fanfare-lignende karakter blir altså knyttet til en bestemt funksjon (å skape respekt og glans). Men selv om Harnoncourt ikke kommer med noen nærmere historisk henvisning, skaper han like fullt en ramme for å forstå funksjonen. Denne forståelsen kan igjen sies å påvirke hvordan den punkterte figuren utformes, vel å merke uten at Mozarts symfoni dermed blir til en militær fanfare.[162] I en diskusjon om tempo blir det interessante spørsmålet med andre ord ikke i hvilken grad artikulasjonen av den punkterte figurens karakter lykkes med henblikk på funksjonen, men snarere motsatt, hvordan funksjonens karakter fungerer som rettesnor for tempo.[163]

160 Innspillingen er gjort i Wiener Musikverein med et Concentus som omfatter 35 musikere, jf. note 165 under.

161 Det skal sies at begrepet om en affektlære er kontroversielt, se eksempelvis Leo Treitlers artikkel «Hermeneutics, Exegetics, or what?» (Treitler, 1989, s. 234–252).

162 Dette samsvarer med et premiss for *topic theory.* Danuta Mirka henviser til «[Leonard] Ratner's original concept of topics (...) as *musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one.*» (Mirka, 2014, s. 2, utheving original)

163 I denne sammenhengen er det interssant når Harnoncourt selv skriver at «'Figuren' sind kurze Tonfolgen, gleichsam musikalische Baustein, oder 'Tonwörter', die einen bestimmten zusammenhängenden Ablauf erzwingen, wenn sie verständlich artikuliert werden; dies ergibt ein bestimmtes Tempo.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 81)

For det er ikke tempoangivelsen, *Adagio – alla breve*, absolutt forstått som (moderat) langsomt, som setter en abstrakt ramme for artikulasjonen av den punkterte figurens karakter. Det er heller den fanfare-aktige karakteren som, i tråd med sin funksjon, angir tempo. Tempo tenkes med andre ord relativt til karakteren, og dette kan sies å nærme seg Harnoncourts tanke om at affekten må bestemme tempo i et stykke. I den aktuelle innspillingen fremstår da også den punkterte figurens fanfare-karakter som tydelig og primær i forhold til metronomisk tempo, som blir underordnet.

Forholdet mellom funksjon, ev. affekt, og tempo er imidlertid ikke entydig. Fanfare-karakteren kan nemlig til en viss grad artikuleres uavhengig av tempo. Riktignok kan et for raskt tempo hindre fanfarens karakter av vekt og pondus, slik et for langsomt tempo tilsvarende vil gjøre den for vag, særlig dersom punkteringene tolkes matematisk og øker tonelengdene proporsjonalt. Imidlertid kan punkteringen – som må sies å være fanfare-karakterens nøkkel – opprettholdes nærmest uavhengig av variasjoner i tempo, gjennom såkalt dobbeltpunktering. Når den punkterte figuren får sin tydeligste artikulasjon i hele partiet og kommer som fiksert tegn i blåserne mot slutten av introduksjonen (t 18), understreker da også Harnoncourt karakteren gjennom slik dobbeltpunktering.[164] Trompet og pauke vender også tilbake i neste takt og intensiverer spenningen frem mot overgangen til *Allegro*-delen. Her understrekes nok en gang paukens tørre, markerte klang, som i denne innspillingen fremstår karakteristisk. Dette er igjen neppe tilfeldig, for i forlengelsen av sitatet over beskriver Harnoncourt utviklingen av paukene slik:

> Die Barockpauken waren im 18. Jahrhundert anders beschaffen als heute. Ihre flachen, steilwandigen Kessel waren mit verhältnismäßig dicken Fellen bespannt. Geschlagen wurden diese Pauken mit Holz- oder Elfenbeinschlägeln (ohne Filz!) (...). Mit diesen erklangen die Pauken nicht voluminös und rund wie moderne, sondern schlank und klar (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 171).

Det slanke og klare gjelder ikke bare paukene i denne satsen, men også orkesterklangen som helhet. Som antydet kan den virke dirrende, nærmest sprø; instrumentene er også skarpere avtegnet i forhold til hverandre enn i mer moderne, homogene orkestre, hvor et ideal om klanglig fylde synes å råde. I artikkelen «Mozarts chiaro – oscuro: Orchesterbesetzungen» setter Harnoncourt dette i et historisk perspektiv:

> Zur Zeit Mozarts spielte man auf den Streicherinstrumenten möglichst in den unteren Lagen (...), dadurch klangen sie heller und zeichnender. Die Holzbläser klangen rohriger oder schalmeiartiger, die Blechbläser viel schlanker und

164 Denne dobbeltpunkteringen forekommer ikke på noen av Harnoncourts øvrige innspillinger av denne symfonien.

> farbiger. Die Hörner und Trompeten waren ja als Naturinstrumente einerseits wesentlich länger als die heutigen Ventilinstruemente – wodurch der Ton farbiger und obertonreicher war –, andererseits besonders in der Gegend des Schalltrichters enger mensuriert und dünner ausgehämmert, sodaß sie schon in einer mittleren Forte-Dynamik Schmetterklänge hervorbringen. So wirkte jeder Forte-Einsatz des Blechs zusammen min den Pauken, die man damals mit gewöhnlichen Holzschlegeln spielte, wie ein Stich – heroisch oder aggressiv oder triumphal, aber niemals nur als Farbregister im Gesamtklang wie im heutigen Orchester. (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 122)

Det interessante er ikke minst hvordan et historisk bevisst forhold til instrumentvalg er knyttet til klanglig uttrykk, gjerne via bestemte, nærmest funksjonelle karakterer. Som plateomslaget angir, er instrumentene i Concentus enten gamle eller kopier av gamle instrumenter, dvs. hovedsakelig fra 1700-tallet. (W. A. Mozart, 2014) Utfra omslaget, er det imidlertid vanskelig å være mer nøyaktig om de enkelte instrumentene. Samtidig er det, også utfra videoen, mulig å slå fast at de fleste strykerne bruker moderne buer, og det må antas som sannsynlig, også på grunnlag av klangen, at flere, om ikke alle, bruker tarmstrenger. Hva gjelder størrelse har Concentus lagt seg på en mellomløsning.[165] Dette skyldes antakelig mer en samlet avveining, særlig med henblikk på artikulasjon, samt dette spesifikke orkesterets egen størrelse, enn noen streng oppfatning om hva som skulle være historisk korrekt. Spørsmålet om størrelsen på Mozarts orkestre er snarere åpent, noe Harnoncourt presiserer i den nevnte artikkelen «Mozarts chiaro – oscuro: Orchesterbesetzungen»: «Wenn man heute 'Mozart-Orchester' oder 'Mozart-Besetzung' hört, denkt man an eine kleinere Besetzung. Die Besetzungen der Mozart-Zeit waren aber extrem unterschiedlich, viel unterschiedlicher als die extremsten Besetzungen heute.» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 123) Etter enkelte mer detaljerte overveielser, knytter han også spørsmålet om besetning, slik tilfellet var angående tempo, til ytre forhold som rom og akustikk:

> Untersucht man genauer, bei welchen Gelegenheiten die verschiedenen Besetzungen eingesetzt wurden, so bemerkt man, daß die Größe des Aufführungsraumes und die Raumakustik die entscheidenden Kriterien für die Besetzungsstärke waren. Man kann überhaupt nicht sagen, dieses Werk sei für große Besetzung konsipiert und jenes für kleine. (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 125)

165 Orkesteret består av 15 fioliner, 4 bratsjer, 3 celli, 2 kontrabasser, 2 fløyter, 2 oboer, 2 klarinetter, 2 horn, 2 trompeter, i tillegg til pauker. (W. A. Mozart, 2014)

Det synes imidlertid ikke å være tvil om at orkesterets størrelse, som her er relativt liten, har innvirkning på klangen og mulighetene for å skape den spesielle karakteren av slank klarhet. Harnoncourt avslutter artikkelen «Das Barockorchester» med en generell betraktning som også passer godt for inntrykket av orkesterklangen på denne platen: «Im ganzen gesehen ist der Klang des Barockorchestes wesentlich leiser, aber schärfer, aggressiver und bunter, sind die einzelnen Instrumente viel deutlicher charakterisiert als bei dem aus den musikalischen Notwendigkeiten des 19. Jahrhunderts enstandenen modernen Orchester.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 174)

I *Allegro*-delen suppleres dette klangidealet med en rekke detaljer, hovedsakelig i artikulasjon og frasering, metrisk organisering og dynamisk kontrast. Tre aspekter er sentrale her: for det første en overordnet karakter, hva vi kunne kalle en bevisst motsats til et idylliserende ideal for Mozart-fortolkning, for Harnoncourts del med en særlig vektlegging av dramatiske kontraster; for det andre detaljer i artikulasjon og frasering, metrikk og rytme, og klanglig transparens; for det tredje – i forlengelse av det første – et begrep om perfeksjon og skjønnhet mer generelt, et trekk som vil vende tilbake også i de kommende eksemplene.

Sammenlignet med den prangende introduksjonen, er åpningen av *Allegro*-delen fra Mozarts hånd heller vag og tilbakeholdt.[166] Men det prøvende åpningstemaet skal straks bli besvart med mer utadvendt, tydelig rytmisk og melodisk profilert materiale. Om Harnoncourt innledningsvis er tilsvarende mild og nyansert, slår fortolkningen ut i slagferdige gester idet satsen åpner seg (t 54f), og et vidt spenn av artikulasjonsmåter fra skarpe attakker til mer avrundete ansatser preger fremføringen. Intensiteten opprettholdes, igjen gjennom nyansert frasering, hele veien til sidetemaseksjonen (t 97), den gjenopptas fra overledningen (t 119) og holdes gjennom eksposisjonens pregnante epilog. Den dramatiske, nærmest prekære intensiteten i det samlede uttrykket er slående, og ved nærmere lytting blir det tydelig hvordan kontraster, særlig i dynamikk og artikulasjon, men også frasering og klang er drevet nesten til det ekstreme (tidvis slår det uheldig ut i intonasjonen). I artikkelen «Mozarts chiaro – oscuro: Orchesterbesetzungen», åpner Harnoncourt med å beskrive «Die Klischeevorstellung zur Wiener Klassik» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 117). Ifølge denne fremholdes Mozart som

> (…) das sensible Genie, dass stets im Rahmen apollinischer Harmonie bleibt. Es gibt bei ihm keine Härten, keine großen Kontraste. Seine Musik ist mit kleiner Besetzung zu realisieren. Alles ist natürlich, von vollkommener Harmonie;

166 Mozarts tidlige biograf (1828), Georg Nikolaus von Nissen, som giftet seg med Mozarts enke, snakker eksplisitt om at «Die [Symphonie] in *Es*# hat ein an sich unbedeutendes Thema» (Nissen, 1984, s. 157, Anhang).

> große Emotion, große Dynamik bei der Wiedergabe stört diese Harmonie, ist 'romantisch' und daher unmozartisch. (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 117)

Harnoncourt ønsker i denne og andre tekster – og ikke minst i fremføringene – å vise at bildet av Mozart som en glatt og gjennomgående harmonisk komponist, er problematisk. I et intervju fra 1981 sier han, typisk halvt provoserende, at «Mozart ist für mich der größte romantische Komponist überhaupt.» (Fürstauer, 2005, s. 119)

Kritikken får også en historisk dimensjon når Harnoncourt viser til den sveitsiske musikkforskeren Hans Georg Nägeli (1773–1836) som i sine forelesninger fra 1826 riktignok anerkjente Mozarts geni, men ikke uten samtidig å kritisere de dramatiske utslagene i verkene. Nägeli skriver: «Groß war sein Genie, aber ebenso groß sein Geniefehler, durch Kontraste zu wirken.» (Nägeli, 1983, s. 157) Nägeli beskriver videre kontrastbruken som «[ein] Stylunfug» – en stilfeil eller -skade – og mener at den «in vielen seiner Werke vielfach nachzuweisen [ist].» (Nägeli, 1983, s. 157) Harnoncourts kommentar er igjen snedig ettersom han ikke avviser Nägelis innsikter, bare konsekvensene som trekkes av dem: «Ich finde Nägelis Kritik großartig, nicht weil ich sie teile, sondern weil ich daran erkennen kann, welche Wirkungen diese Musik damals noch hatte (...)». Og videre:

> Mozarts Werke enthalten nämlich tatsächlich das, was Nägeli verurteilt. Die Personen – seien es die leibhaftigen der Opern, seien es die imaginären der Instrumentalmusik – sind wirklich alles zugleich: Schäfer und Krieger, Schmeichler und Stürmer, sie sind sympahtisch und widerlich; je nachdem, von welcher Seite sie gerade betrachtet oder beleuchtet werden. (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 120)

I parentes bemerket er det interessant, og ikke uvesentlig, at Harnoncourt sammenligner Mozarts instrumentalmusikk med operaene.[167] Med henvisning til bokens tittel (*Der musikalische Dialog*), utdyper han:

> Der musikalische Dialog beruht auf größten Kontrasten; eine rührende Bitte wird von einem riesenhaft und herzlos brutalen 'Nein' hinweggefegt. Das 'chiaro – oscuro', das Weiß-Schwarz der Kontraste, in der Musik normalerweise auf die Dynamik bezogen, anerkanntermaßen ein der größten Stärken Mozarts; er wandte es aber viel umfassender als seine Zeitgenossen auch in den Bereichen der Ausdruckskontraste an. (...) Es ist durchaus kein 'Stylunfug', sondern ein höchst künstlerisches Mittel, etwas 'durch sein Gegenteil Wirkung gewinnen' lassen. (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 120f)

167 For en oversikt over symfoni-sjangerens utvikling i relasjon til Mozart, se Sherliess (2016).

Når Harnoncourts Mozart på innspillingen med Concentus klinger dramatisk, utadvendt, tidvis heftig og skarpt profilert, om ikke kantete, med utstående kontraster, er det altså til dels begrunnet i en historisk refleksjon.

Det er imidlertid nødvendig å se nærmere på hvordan dette mer konkret kommer til uttrykk. Åpningen av *Allegro*-delen preges av en dynamisk svak og mildt bølgende karakter. Artikulasjonen er nyansert; den dype essen som setter det hele i gang (t 26), fremstår mer som dansant betoning enn markert attakk. Fiolinenes innsatser er overveiende myke, og der ansatsen er mer markert – tydeligst i t 48 – fremstår dette helt bevisst (repetisjonen i t 50 er variert mot det mykere). Artikulasjonen, heller enn å være kantete og presist aksentuert, tar form av ulike betoninger, som videre fraseres gjennom kurver og sveller.[168] Dette henger naturligvis sammen med at det meste her foregår i strykerne, hvor denne typen artikulasjon og/eller frasering ligger særlig godt for instrumentene, ikke minst gjennom bruken av buen. Samtidig vender tilsvarende type frasering tilbake også i blåserpartier – f.eks. i overgangen (t 106f) til det melodiske sidetemaet. Gitt betoningene, kunne man tenke seg at aksenttegnet (>) var sentralt, men som Harnoncourt bemerker i artikkelen «Geschriebene und ungeschriebene Interpretationsanweisungen bei Mozart», «sollte [man] bedenken, daß zu Mozarts Zeit das später gebrauchliche Akzentzeichen > noch unbekannt war». (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 156) Viktigere er imidlertid bindebuene, og særlig de som markerer fraseslutt (t 29, 33, 35, 37 osv.). Her gjør Harnoncourt tydelige avfraseringer, dvs. at bindebuens start markerer en relativt sterk ansats, om enn ikke en skarp attakk, som så tydelig svinner hen. Betoningen ligger dermed i denne kurven og får som konsekvens at avfraseringen åpner et rom for de øvrige stemmene.

Den nevnte artikkelen gir en bakgrunn for denne artikulasjons- og fraseringsformen, og det er særlig tre aspekter å legge merke til: For det første handler det om behandlingen av en enkelttone: «Auch die Darstellung des Einzeltones war zu Mozarts Zeit anders als heute. Er war prinzipiell dynamisch zu beleben (...), und wenn er ausnahmsweise in gleichmäßiger Stärke auszuhalten war, schrieb der Komponist 'tenuto' (gehalten) darüber.» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 153) Harnoncourt siterer fra Leopold Mozarts fiolinskole: «Solche Noten müssen stark angegriffen, und durch eine nach und nach verlierende Stille ohne Nachdruck ausgehalten werden. *Wie der Klang einer Glocke*...» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 153, min utheving)[169] For det andre knytter han denne «nach und nach verlierende Stille» til bindebuen, igjen med henvisning til Leopold Mozart:

168 Begrepene «artikulasjon» og «frasering» angir i utgangspunktet hhv. ansats eller start på en tone, og forming av en eller flere toner. Imidlertid kan det, og særlig i Harnoncourts tilfelle være vanskelig å holde disse strengt adskilt; en ansats kan f.eks. i stor grad påvirke den videre utformingen, eller fraseringen.

169 Harnoncourt oppgir ikke sidetall og utgave for Leopold Mozart. Klokke-metaforen går igjen hos Harnoncourt, se f.eks. N. Harnoncourt (1982/2004, s. 41, 59, 142).

> (…) immer wieder weist er [dvs. L. Mozart] darauf hin, daß nicht die Streichart, sondern die Betonung das Wesentliche sei. '... Wenn nun in einem musikalischen Stücke 2.3.4 und noch mehr Noten durch den Halbcirkel (Bindebogen) zusammen verbunden werden... so muß man die erste solcher vereinbarter Noten etwas stärker angreifen, die übrigen aber ganz gelind und immer etwas stiller daran schleifen...['] (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 149)[170]

Hos Leopold Mozart er det fortrinnsvis snakk om bindebuer i eksempelvis sekstendelsløp, men prinsippet er likevel gjenkjennelig også i andre rytmiske formasjoner.[171] For det tredje kan fraseslutten i den aktuelle *Allegro*-delen betraktes som milde dissonanser, eller forholdninger, og her gjaldt bindebuen som selvsagt, også der hvor den ikke var eksplisitt notert: «es [war] etwa zu Mozarts Zeit nicht nötig, über eine Dissonanz und ihre Auflösung einen Bindebogen zu setzen» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 150). Bindebuens *diminuendo* sammenfalt med dissonansens oppløsning. Om Harnoncourt her fortrinnsvis viser til artikulasjonsmåter for strykere, kan han like fullt sies å videreføre prinsippet for artikulasjon av lange noter også i blåsere. Dette er tydelig i horn og trompet fra t 54, hvor de lange notene, heller enn å bli holdt ut, følger det Leopold Mozart kalte «klokkeklang». Det kunne også kalles «klokke-artikulasjon», altså innledende attakk etterfulgt av diminuerende uttoning. Samme prinsipp blir ikke minst tydelig når det metriske motivet kommer til overflaten i blåsere fra t 71f; de tre fjerdedelene går alle mot den lange noten i neste takt, som så svinner hen og gir rom for det fallende løpet i fioliner.

Bindebuens artikulasjonsprinsipp er videre interessant gjennom sine rytmiske implikasjoner. Harnoncourt siterer og kommenterer nok en gang Leopold Mozart, slik:

> '... Man wird sehen, daß die Stärke bald auf das erste, bald auf das andere (zweite) oder dritte Viertheil, ja oft sogar auf die zwote Helfte des ersten, zwoten oder dritten Viertheils fällt. Dieß verändert nun unstreitig den ganzen Vortrag.' Die Artikulation bestimmt also Rhytmus und Vortrag des Stückes. (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 149f)

Det rytmiske angår her nærmere bestemt artikulasjon av metriske strukturer, det vil si strukturer som utgjøres av bestemte formasjoner av lange og korte impulser.[172] Ved bruk av bindebue blir slike metriske strukturer subtilt indikert og heller indirekte antydet.[173] Om utgangspunktet er prinsippet om «klokke-artikulasjon», kommer de

170 Se L. Mozart (2015, s. 135).
171 Et godt eksempel er nedgangen i åttendeler i t 113 og t 150.
172 For nærmere om metrisk analyse, se Mirka (2009).
173 Se også N. Harnoncourt (1984/2001, s. 151).

derimot tydelig til overflaten. Et sted som tydelig viser dette, er hovedtemaseksjonens utadvendte parti fra t 54f. *Forte*-innsatsene både i strykere og blåsere er tydelige, samtidig som den metriske figuren (som omtalt over) antydes idet lange noter, fra t 55 og særlig i t 56, avfraseres, slik at de kortere impulsene (i pauke t 56, og t 58) trenger gjennom teksturen. De eneste lange notene som holdes ut i fioliner, er de høye essene der temaet videre forløses (t 62); disse er også markert «ten.», *tenuto*, fra Mozarts hånd. Partiet antyder dessuten en heller intrikat kanon-struktur, hvor den metriske figurens elementer – lang impuls etterfulgt av tre/to korte eller omvendt – besvares i ulike instrumentgrupper. Partiet avrundes med en rytmisk unison av de tre korte impulsene (t 70), som hos Harnoncourt blir tydelig *ritardert*, noe som understreker den metriske figurens rolle, også i formale overganger. I overledningen som følger kommer dette kanon- eller omvendings-prinsippet (lang+kort, eller kort+lang) til overflaten. Eksempelvis åpner blåsere samt dype strykere fra t 71 med kortere impulser som leder til neste takt, mens fioliner derimot åpner med en lang note (t 71). Denne etterfølges av nedadgående sekstendelsløp (jf. introduksjonen), som kan tolkes som en variant av de tre korte impulsene. Fra t 83 artikuleres de lange notene i blåsere etter «klokke»-prinsippet. I trompeter har de her også kjegle-artikulasjon fra Mozarts hånd, og fra t 89 vender kanon- eller omvendingsprinsippet tilbake: Strykernes fortettede daktyl-figur leder til én impuls i t 92, mens blåserne derimot har en lang, her *diminuert*, impuls i t 91, som er bundet over til første fjerdedel i t 92, etterfulgt av to korte. Pauken følger interessant nok strykerne fra t 93.

Poenget i denne sammenhengen er ikke å diskutere Mozarts satstekniske finesser, men heller hvordan Harnoncourt får dem frem, særlig gjennom utpreget nyansert artikulasjon og frasering og dermed rytmisk profilering. Og i tråd med kommentaren til Leopold Mozart over, var det altså ikke bare det rytmiske isolert sett som var viktig, men også hvordan konsentrasjonen om det rytmiske fikk konsekvenser for det han kaller «Vortrag» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 150). Her har jeg så langt, og heller teknisk, lagt vekt på former for ansatser og typer av frasering, nærmere bestemt i form av betoninger og sveller. Mer generelt kan man si at summen av artikulasjon og frasering, ev. foredraget, også kan knyttes til et begreper som språk og uttale. Harnoncourt utdyper:

> Für Mozart sind die Artikulationszeichen offenbar viel mehr Ausdrucksbezeichnungen als äußerliche Spielanweisungen. Sie gehören von Haus aus untrennbar zu den Motiven, bei denen sie stehen, sie erklären die Idee der gewünschten 'Aussprache'. (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 156)

Fortolkningen av Mozarts artikulasjonstegn, og videre begrunnelsen for artikulasjon og frasering, er altså for Harnoncourt ikke primært teknisk – f.eks. med tanke på en historisk korrekt gjengivelse, eller muligheten til faktisk å kunne høre samtlige stemmer. Den ligger heller i en dypere fundert forbindelse mellom musikalsk og språklig artikulasjon. Dette språkbegrepet er videre ikke primært knyttet til formidling av konkret betydning, men snarere til selve uttalen. I denne forbindelsen er det igjen interessant å minne om spørsmålet om tempo, som Harnoncourt, som vist, også knytter til begrepet om artikulasjon.[174] Å fremheve en bestemt artikulasjon krever nemlig et rom, og rombegrepet må i denne sammenhengen også forstås tidslig. Mer teknisk kunne man si at artikulasjonen, som sådan, bare lar seg formidle i et tilpasset tempo, det vil si et tempo som gir den nødvendige tiden til å gjøre selve artikulasjonen hørbar. Samtidig er ikke rommet bare tidslig forankret, og et siste aspekt i denne forbindelsen er begrepet om transparens, eller muligheten for gjennomsiktighet i teksturen. Denne kan i en viss forstand sies å følge av artikulasjonen, men den er også med på å begrunne den.

Harnoncourt vender tilbake til transparens-begrepet en rekke steder, og jeg skal komme tilbake til det i diskusjonen av Schubert-eksempelet. Det dukker også opp i diskusjonen rundt fortolkning av artikulasjonstegn hos Mozart. Forbindelsen til det jeg her, med tydelig henvisning til Leopold Mozart, har kalt «klokke-artikulasjon», synes åpenbar når Harnoncourt skriver: «Durch die glockig-dynamische Spielweise wurde der Satz durchsichtig, weil die gehaltenen Töne im Verklingen Raum gaben für neue Einsätze.» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 153) Med tanke på det språklige, er det videre interessant når Harnoncourt fortsetter med at

> Auch die Sänger hatten die einzelnen Töne dynamisch zu formen, den Silben Gestalt zu geben; so wurde natürlich das Legato – die geschmeidige Verbindung der Töne zu einer Melodie, zur großen Linie – die höchste und auch schwierigste Aufgabe aller Sänger und Instrumentalisten. (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 153)

Det viktige og interessante er med andre ord hvordan det rytmiske og artikulasjons- og fraseringsmessige ikke bare bidrar til en teknisk gjennomsiktighet (eller omvendt), men snarere hvordan begge disse aspektene både, så å si gjensidig bidrar til hverandre, og inngår i et større, språklig forankret ideal for musikalsk fortolkning. Et eksempel på dette samspillet finner vi i første frase av åpningen av *Allegro*-delen: Den dype essen, som her ikke trenger noen skarp ansats, er en impuls som igangsetter det melodiske i fioliner. Dernest gir melodiens lange tone (t 27) rom for besvaringen i horn, hvis lange tone (t 28) igjen gir rom for den melodiske bevegelsen i fioliner. Endelig gir avfraseringen

174 For utdypende om dette, se N. Harnoncourt (1982/2004, s. 81).

i fioliner (t 29) rom for en skarpere artikulert og rytmisk profilert tonegjentagelse i 2. fiolin og bratsj, som igjen leder frem til en impuls i bass (t 26), nå på dominanten, tilsvarende åpningen.

Om vi avslutningsvis vender tilbake til et mer overordnet helhetsinntrykk av Harnoncourts Mozart-fortolkning, er det et begrep i hans egne uttalelser som bør nevnes. Som vist stilte Harnoncourt seg kritisk til et for harmoniserende bilde av Mozarts musikk. Dramatiske kontraster og en skarp, for ikke å si prekær intensitet kunne tenkes som motsvar. Men ut over den konkrete klangen, dreier det seg også om en dypere idé om skjønnhet – nærmere bestemt et særegent forhold mellom skjønnhet og risiko. Som korrektiv til den gjengse forestillingen, skriver Harnoncourt om Mozarts musikk at

> Sie enthält die ganze Fülle des Lebens vom tiefsten Schmerz bis zur reinsten Freude. Sie trägt die bittersten Konflikte aus, oft ohne eine Lösung anzubieten. Es ist sehr oft erschreckend direkt, wie sie uns den Spiegel vorhält. *Diese Musik ist viel mehr als schön*, sie ist fruchtbar, im alten Sinne dieses Wortes: erhaben, alles durchshauend, alles wissend. (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 118f, min utheving)

Mye kunne utledes av et sitat som dette. Foruten et historisk forankret begrep om skjønnhet, kunne man si at Harnoncourt, om enn implisitt, også gjør seg til talsmann for en idealisme, blant annet ved å knytte skjønnhet til sannhet. Imidlertid antyder det også en historisk bevissthet i snevrere forstand, forstått som vår tids manglende evne til å forstå dybden i Mozarts skjønnhet. Her er det også interessant når Harnoncourt i artikkelen «Entstehung und Entwicklung der Klangrede» antyder en type modernitetserfaring hvor skjønnheten blir redusert til «bare skjønnhet». Han skriver at

> (...) ich bin der Meinung, dass wir Mozart ebensowenig verstehen wie Monteverdi, wenn wir ihn auf das Nur-Schöne reduzieren, was wohl normalerweise der Fall ist. Wir gehen zu Mozart, um zu genießen, um uns von Schönheit bezaubern zu lassen. Wir können, wenn besonders 'schöne' Mozart-Aufführungen beschrieben werden, immer wieder von einem 'Mozart-Glück' lesen; das ist fast eine stehende Formulierung. Wenn man aber die Werke, für die sie verwendet wird, näher ansieht und studiert, dann muss man sich fragen: warum 'Mozart-Glück'? Die Zeitgenossen haben Mozarts Musik als extrem kontrastreich, grell, aufwühlend und erschütternd beschrieben... (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 203)

Harnoncourts skjønnhetsbegrep kan interessant nok også knyttes til utøverens aktivitet, og man kan med fordel snakke om en performativ dimensjon ved skjønnhetsbegrepet slik Harnoncourt bruker det. Interessant nok uten å utelate forbindelsen til sannhet, er han inne på dette i et intervju fra 1992:

> (...) ich [meine] ja auch, daß die musikalische Schönheit, die für mich fast identisch ist mit der musikalischen Wahrheit, sich im Grenzbereich zur Katastrophe abspielt. / Jede einzelne Aktion in Richtung Sicherheit geht auf Kosten der Schönheit und Wahrheit. (Fürstauer, 2005, s. 46).

I tillegg til vektleggingen av det performative, som jeg skal komme tilbake til, er det også vesentlig å legge merke til at skjønnheten for Harnoncourt ikke først og fremst synes å være en empirisk påviselig egenskap ved klangen eller fortolkningen. Snarere dreier det seg om noe ideelt som i høyden kan speiles, eventuelt bare indirekte gjengis, i en fortolkningspraksis som har sannheten i musikken for øye, og som slik nødvendigvis blir risikabel.

5.2 Eksempel 2: L. v. Beethoven: Symfoni nr. 5 i c-moll, op. 67, 2. sats, Concentus Musicus Wien, 2016

5.2.1 Kontekst og form

> Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. (Hoffmann, 1977, s. 34)

E. T. A. Hoffmanns berømte anmeldelse fra 1810 av Beethovens 5. symfoni peker ut over det like knappe som potente åpningsmotivet. Anmeldelsen antyder snarere hvordan dette verkets ikoniske posisjon kan knyttes til oppvurderingen av symfoni-sjangeren som innbegrep for den romantiske ideen om såkalt absolutt musikk.[175] At symfonien som sjanger fikk en ny og styrket posisjon med Beethoven (og hans mange etterfølgere), virker mindre kontroversielt.[176] Derimot er det mer diskutabelt hvorvidt symfoniformens

175 For nærmere om dette begrepet, se Dahlhaus (1978).
176 For nærmere om dette, se Finscher (2016) og Brodbeck (2013).

gjennomslag kan knyttes til et romantisk absolutt musikk-ideal hos Beethoven selv. For som Carl Dahlhaus påpeker: «Daß Hoffmanns Musikästhetik in einigen wesentlichen Merkmalen den Prinzipien widersprach, von denen Beethoven ausging, ist unleugbar.» (Dahlhaus, 1987, s. 100) En redegjørelse for de prinsippene det her dreier seg om, vil kreve en studie i seg selv. Men ettersom problemfeltet går til kjernen av hva det kan sies å handle om hos Harnoncourt, både generelt og i fortolkningen av Beethoven spesielt, skal jeg antyde noen hovedtrekk.

Hoffmanns romantiske aksentuering av instrumentalmusikkens kunstneriske selvstendighet er ifølge Dahlhaus hentet fra Ludwig Tieck (1773–1853), som, igjen ifølge Dahlhaus, skiller mellom instrumental- og vokalmusikk. Sistnevnte «ist und bleibt erhöhte Deklamation und Rede», ifølge Tieck. (Dahlhaus, 1987, s. 100)[177] Men dermed kommer han også i motsetning til Beethoven, «der Sonaten und Symphonien als 'redende' Kunst (...) begriff.» (Dahlhaus, 1987, s. 100) Dahlhaus antyder videre at Beethoven fant sine forbilder «weniger in der Instrumentalmusik als in Händels Oratorien, die er (...) darum bewunderte, weil sie in der Vokalmusik die Monumentalität ausprägten, die er selbst im symphonischen Stil zu erreichen suchte.» (Dahlhaus, 1987, s. 110) Det interessante er imidlertid ikke bare den rent umiddelbare forskjellen mellom instrumental- og vokalmusikk, men snarere hvordan symfoniens særegne storhet,[178] med inspirasjon fra den dikteriske ode-formen, synes å overskride vokalmusikken. Oden er på 1700-tallet, ifølge Dahlhaus, karakterisert ved at den «der Dichotomie von Gefühls- und Gedankenlyrik nicht fügt, sondern eine von Enthusiasmus getragene Reflexion oder einen von Reflexion durchdrungenen Enthusiasmus ausdrückt.» (Dahlhaus, 1987, s. 101)[179] Beethovens ideal om en «talende» musikk er altså dels inspirert av det som fremstår som en pasjonert diktning, dels at dette pasjonerte – eller nettopp entusiastiske – ikke forblir en rent emosjonell kategori, men gjennom og/eller sammen med refleksjon synes å åpne for det Martin Geck kaller «die Teilhabe der Musik an den großen Ideen der Zeit» (Geck, 2005, s. 152). Begrepet om entusiasme, med sine politiske overtoner,[180] er i denne sammenhengen på ingen måte tilfeldig, og kan sies å harmonisere med Harnoncourts egen påstand om Beethovens femte som et politisk verk.[181] Når Hans-Joachim Hinrichsen i en fersk bok lanserer tanken om det kantianske frihets-begrepet som bærende for dette

177 Jf. også tittelen på intervjusamlingen «*'Töne sind höhere Worte'*», som er et sitat av Schumann. (Fürstauer, 2007)

178 «Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feierlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt» (Dahlhaus, 1987, s. 101).

179 Dahlhaus knytter Hoffmann selv til denne tankegangen (Dahlhaus, 1987, s. 103), jf. også Hoffmanns omtale av symfonien som en «Oper der intstrumente» (Hoffmann, 1977, s. 19).

180 I boken *Der Streit der Fakultäten* omtaler Kant entusiasme som en følelse som i en revolusjon kan tenkes i det godes tjeneste. (Kant, 1977, s. 358f) Charles Rosen knytter Mozarts vending mot en folkelig stil til «the republican enthusiasm» som preget slutten av 1700-tallet (Rosen, 2005, s. 330).

181 Harnoncourt omtaler selv Beethovens 5. symfoni som et politisk verk, se Beethoven (2010).

verket, står han på sett og vis i samme tradisjon. (Hinrichsen, 2019, s. 147)[182] Påstanden får ytterligere kraft idet 6. symfoni knyttes til natur-begrepet, og gjennom det faktum at begge verk ble urfremført på samme konsert, i Theater an der Wien, 22. desember 1808. (Hinrichsen, 2019) Heller enn å la symfonien representere instrumentalmusikken i en dikotomi mellom vokal- og instrumentalmusikk (ev. mellom program- og absolutt musikk), handler det altså om å appellere til en mer finstemt kombinasjon av klang og mening, følelse og betydning – ev. politikkens entusiasme og refleksjonens glød –, for ikke å si musikk og språk.

I sin anmeldelse påpeker Hoffmann at symfoniens andre sats, som det skal dreie seg om her, en *Andante con moto* i Ass-dur i 3/8-dels takt, kan minne om enkelte mellomsatser hos Haydn, hvor «das Hauptthema (...) auf mannigfache Weise variiert wird.» (Hoffmann, 1977, s. 43) Satsen har utvilsomt trekk av variasjonsform, men det synes ikke å finnes noen etablert oppfatning.[183] Følgende formoversikt bygger på Lewis Lockwoods analyse.[184]

Seksjon A (t 1–22) består av et sangbart, melodisk tema, med karakteristiske punkterte figurer hvor særlig opptaktsfiguren går igjen. Seksjon B (t 23–49) består av et mer signal- eller fanfare-aktig tema, som etter hvert slår ut i en prangende C-dur (t 32f).[185] Seksjon A1 (t 50–71) utgjør første variasjon over åpningstema, nå i bølgende sekstendeler. Seksjon B1 (t 72–97) er første variasjon over fanfare-tema, nå med fortettet underliggende akkompagnement i strykere, og en langstrakt, vag avslutning (t 91f). Seksjon A2 (t 98–147), åpningstemaets andre variasjon er vesentlig lenger og mer utarbeidet enn første, ikke minst gjennom den dramatiske unisone fermaten på dominanten (t 123) og den etterfølgende, nesten nølende partiet i blåsere som, innenfor seksjonen, varierer åpningstema (t 127f). Dette avbrytes av seksjon B2 (t 148–166) som kort presenterer fanfare-tema i *tutti*-tekstur, før opptaktsfiguren leder over i et nølende akkompagnement som igjen åpner for seksjon A3 (t 167–204). Her presenteres åpningstema først i ass-moll, og siden i en bredt anlagt koral-aktig kanon, igjen i Ass-dur (t 185f). Satsen avsluttes med en lang, utarbeidet Coda (t 205–247) som innledes med økt tempo (*Più moto*), siden tilbakeført til *Tempo I.* Avslutningen gjentar materialet fra seksjon A og bretter ut opptaktsfiguren i et triumferende *crescendo*.

Når variasjonsformen ikke er opplagt, er grunnene flere. For det første blir det sentrale opptaktsmotivet i liten grad variert (se (opptakt til) t 1, 9, 23, 32, 39 osv., med unntak,

182 Se også Dahlhaus (1987, s. 110).
183 Ulike analyser spriker noe, se Geck (2005, s. 159), Küster (2009, s. 103f), Lockwood (2015), Rosen (2005), Schering (1934). Harnoncourt snakker selv om «variasjoner», se Beethoven (2010).
184 Se Lockwood (2015, s. 110f). Lockwood nevner ikke variasjonsbegrepet, men analysen synes å implisere en variasjonsform. Underlig nok mangler oversikten takttall, men utfra beskrivelsen, gir det seg naturlig.
185 Geck påpeker at dette foregriper finalen, se Geck (2005, s. 159).

særlig (opptakt til) t 16, 19 osv.). Det samme gjelder andre del av seksjon A (t 12–22) og A1 (t 61–71).[186] For det andre varierer både seksjonenes lengde og i hvilken grad de involverer partier med karakter av overledning (jf. forskjell seksjon A og A2). For det tredje kan de ulike seksjonene til en viss grad sies å representere stiler som fanfare (seksjon B, særlig fra t 32), koral (t 185),[187] Martin Geck snakker om at «[variasjonenes] motivisch-thematische Charakteristika sind Anverwandlungen der Genres Lied und Marsch.» (Geck, 2005, s. 159) Videre er det påfallende hvordan uttrykket har en nesten slående enkelhet, ja, nærmest påståelig tydelighet ved seg. Det er som om disponeringen av seksjonene gir dem trekk av bestemte utsagn og setninger, adskilt med tegn og markeringer som gir helheten en utpreget retorisk, nesten agitatorisk karakter. Her er det interessant når Dahlhaus nevner at «Zu den Bedingungen des monumentalen Stils gehört eine Simplizität, die es erträgt, mit Emphase vorgetragen zu werden, ohne in leere Rhetorik zu verfallen.» (Dahlhaus, 1987, s. 110)[188] Det er fristende å si at denne agitatoriske tydeligheten også er det som yter variasjonsformen motstand, nærmest som om satsens budskap må sikres mot å koke bort i komposisjonsteknisk virtuoseri. På den annen side kan man også si at den nødvendige gjentagelsen som følger av variasjonsprinsippene bidrar til å understreke et eventuelt budskap.

5.2.2 Fremført fortolkning

Harnoncourts fortolkning av denne satsen er radikal. Radikaliteten kommer umiddelbart til uttrykk, så å si på overflaten, noe som er heller atypisk for denne dirigenten. Helt kort kan den knyttes til en påfallende fluktuerende frasering i åpningstemaet, og videre hvordan dette involverer språkbegrepet. Hvordan Harnoncourt reiser sentrale spørsmål om forholdet mellom musikk og språk, mening og forståelse, på flere plan, er utvilsomt det viktigste aspektet ved fremføringen av denne satsen, noe jeg skal komme tilbake til. I tillegg kommer aspekter ved ensemblets klang, nå særlig bruken av messingblåsere. Jeg skal imidlertid begynne med å se litt på selve det radikale, og hvordan dette mer overordnet slår ut hos Harnoncourt. Dermed vil det også fremgå hvorfor dette eksempelet er atypisk.

186 Lockwood skriver: «the closing section identical», se Lockwood (2015, s. 110).
187 Disse begrepene brukte Harnoncourt selv under prøvene i Wiener Musikverein. Jeg var selv til stede, 4.–8. mai, 2015.
188 Se også Dahlhaus (1987, s. 113).

Radikalitet

Om man ville demonstrere Harnoncourts radikalitet som fortolker, ville åpningen av denne satsen, i versjonen med Concentus fra 2016, være et effektivt eksempel.[189] Det dreier seg om en nærmest plastisk og utpreget talende frasering av åpningstemaet i seksjon A, «das liebliche (und doch gehaltvolle) Thema» som – for å si det med Hoffmann: «Wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Trost und Hoffnung erfüllt» (Hoffmann, 1977, s. 43). Mer konkret kan man si at Harnoncourt, etter en lett åpning gjennom det sentrale, punkterte opptaktsmotivet, fremhever temaets tyngdepunkter, først i t 2 og så senere i t 4. Aksentueringen skjer imidlertid ikke bare gjennom betoninger – igjen er det mer presist å snakke om en vekting, ev. «klokke-artikulasjon» (jf. gjennomgangen av Mozart over), enn egentlig aksenter –, tyngdepunktene fremheves også gjennom målrettet forberedelse, eller retning i fraseringen (særlig t 3), og tilsvarende avfrasering (særlig gjennom t 5). Energien samles så i opptakten til den dominantiske ess i t 7, og gjentas, forsterket, i t 9. Tilsvarende fluktuasjoner skjer så i de påfølgende, varierte seksjonene A1 og A2, hhv. fra t 50 og t 99, selv om temaets karakteristiske punkteringer her fra Beethovens hånd er skrevet ut i bølgende løp. Åpningen av satsen er mest påfallende, men Harnoncourt følger opp med tilsvarende fluktuering også i de videre motivene. Eksempelvis gir han tid til de fallende sukkene i t 12 og 13, i tillegg til å utheve den melodiske gesten gjennom opptakten til t 16, og videre en viss betoning av den lange noten på andre slag (t 16f).

Eksempelet er utvilsomt slående, og som eksempel åpenbart effektivt. Samtidig må man spørre seg hvor typisk det egentlig er. For selv om Harnoncourts fremføringer ofte har momenter av overraskelse, er det ikke først og fremst spektakulære sensasjoner som kjennetegner hans fortolkninger. Radikaliteten er snarere subtil og forankret på et dypere, dvs. mindre umiddelbart tilgjengelig nivå enn det som bare gir umiddelbare utslag. Ser man på Harnoncourts historiske bevissthet i stort, kunne man si at denne underbygger påstanden om en slik subtil radikalitet: Noe av begrunnelsen for å utvikle et forpliktende forhold til historien og de historisk overleverte kunnskapene om musikk og musikalsk fremføring, kan sies å handle om å utfordre sin egen subjektive tilnærming og forankre den i noe som ligger utenfor ens egen, til enhver til gjeldende, intuisjon og horisont. Grundigheten i dette arbeidet medfører ikke en avvisning av fortolkerens subjektivitet, noe som igjen ville slå bena under det musikalske og estetiske omslaget som en historisk informert fremføring er avhengig av å lykkes med. Arbeidet med historien medfører snarere at ens egne, mer eller mindre umiddelbare ideer til musikalsk fortolkning vil måtte konfronteres med en historisk kunnskap som både utfordrer den

189 Heller ikke Harnoncourts første innspilling av denne symfonien, med COE, har den karakteristiske fraseringen. Det senere opptaket fra 2010, peker derimot ut retningen, se Beethoven (2007).

overleverte tradisjonen, og på et vis henter den enkelte, subjektive utøver inn i den igjen. Alternativt kunne vi si at en historisk bevissthet ikke bare retter seg mot historien som fortid; den retter seg også mot nåtiden, ev. i relasjon til fortiden, slik den enkelte fortolker velger å artikulere den. Det radikale hos Harnoncourt må altså tenkes ut fra en subtil balanse mellom inngrep (i nåtid) og videreføring (av fortid), konfrontasjon og bekreftelse, noe som fordrer et mer subtilt begrep om radikalitet enn det som forbindes med det umiddelbart spektakulære.[190]

Uttrykket «das 'Denken des Herzens'», som Harnoncourt viser til gjentatte ganger,[191] peker også i retning av denne subtile balansen. Uttrykket er hentet fra Pascal, som ifølge Harnoncourt setter det opp mot det rent logiske, eller [das] «'aritmetische Denken'» (Fürstauer, 2005, s. 11). I åpningstalen holdt under Salzburg-festspillene 1995, danner denne tenkemåten et grunnlag for en form for kompromiss- og forhandlingsvilje som både har pragmatiske undertoner og dessuten er tungt lastet med polemisk kraft.[192] Praktisk løsningsorientering og tydelig utsagnskraft utgjør med andre ord ikke nødvendvidvis noen motsetning. Harnoncourt skriver, om enn en smule tilspisset:

> Ja oder nein, 1 oder 0, die radikale Sparche der Logik scheint nun zu unserer Denkgrundlage zu werden. In einem jahrhundertlangen Prozeß, der immer zu 'klareren', 'unmißverständlichen' Formulierungen geführt hat, wird unserer Sprache der Zweifel ausgetrieben. Alles, was wir sagen, ist nun entweder richtig oder falsch, gut oder schlecht. – Das Gespräch, die alte Form der suchenden Einkreisung von Gedanken und Ideen, und mit ihm der Reichtum der Sprache, verschwindet nach und nach. / Es ist unnötig geworden. Dafür gibt es auf der einen Seite das juristisch-bürokratische Argumentieren, das klar und amoralisch zum *Ja* oder *Nein* führen muß; oder, auf der anderen Seite, das Brabbeln aus allen Medien, den 'Small talk', die nichtssagende Unterhaltung. / Wie froh müssen wir sein, solange man uns die magischen Sprachen, die ohne Worte, nicht nehmen kann: die Musik, die Architektur, die bildende Kunst – und natürlich auch die Dichtung. – Hier lebt noch das Phantastische, hier gibt es noch Zweifel, Vielschichtiges, Vieldeutiges. (Fürstauer, 2005, s. 11f)[193]

190 Mot slutten av artikkelen «Zur Interpretation historischer Musik», snakker Harnoncourt om at «Die Werke offenbaren sich von ener ganz neuen-alten Seite» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 20).

191 Se eksempelvis Fürstauer (2005, s. 11). Ikke tilfeldig ga det også tittelen til Monika Mertls biografi (Mertl, 2011).

192 Se også N. Harnoncourt (1982/2004, s. 20).

193 At uttrykket «Ja oder nein», som går igjen, også har en pragmatikk, viser artikkelen «Alte Instrumente – ja oder nein?», som rett og slett åpner slik: «Natürlich, alte Instrumente ja oder nein, je nachdem!» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 103)

Om vi ser forbi den polemiske retorikkens litt for store bokstaver, er det interessant å merke seg vekten som legges på tvilen. Det radikale i tilnærmingen, som nok en gang tar avstand fra en dogmatisk historisme, er mindre hardtslående enn man kan få inntrykk av, og snarere preget av et dybdesyn som åpner for det flersjiktige og flertydige. Det dreier seg om å åpne for subtile nyanser og avgjørende detaljer som gjerne i kombinasjon med flere trekk – som artikulasjon, frasering, transparens – i sum utgjør en form for fortolkningsmessig radikalitet. Mot denne bakgrunnen, blir Beethoven-eksempelet, med sine åpenbart karakteristiske, og som eksempel utvilsomt effektive egenskaper, likevel heller atypisk for Harnoncourts radikalitet. Hvordan den utpreget plastiske og fluktuerende fraseringen kan sies å aktivere språkbegrepet, og hva slags språkbegrep det kan tenkes å handle om, er spørsmål jeg skal se nærmere på om litt.

Orkesterklang

Et annet trekk ved denne fortolkningen er igjen klangen av orkesteret. Størrelsen er moderat,[194] artikulasjonen i strykerne er nyansert. Klangen er rund, svakt sløret, men inderlig uttrykksfull og med tidvis forsiktig vibrato. Noe tilsvarende kan sies om blåserne. Særlig treblåserne låter differensiert, noen ganger nesten kammermusikalsk; klangen er dyp og rik, men uten å være gjennomtrengende eller forsert. Helheten er igjen preget av Harnoncourts særegne transparensideal, hvor ikke bare motiviske elementer, men også ulike klanglige identiteter både inngår i en samlet totalitet og får komme til sin rett.

Imidlertid er det grunn til å se på bruken av messingblåsere, særlig med tanke på dynamisk balanse og artikulasjon. Horn og trompeter gjør seg for alvor gjeldende i det fanfareaktige partiet i seksjon B (t 32f). Dynamikken er markert *sempre ff*, og «fanfaren» ender i tre markerte signaler, markert *sf.* Men allerede i den store *tutti*-akkorden i (t 29), markert *ff*, står horn og trompet markant ut. Det påfallende er nå at både den generelt sterke dynamikken og de kraftige ansatsene i disse instrumentene, som i utgangspunktet er lydsterke, virker naturlig og forløst uten at det truer den samlede balansen. Dette poenget virker sentralt for Harnoncourt, som omtaler det eksplisitt flere steder. Eksempelvis skriver han, som allerede sitert fra artikkelen om Mozarts orkesterbesetninger, at

> Die Hörner und Trompeten waren ja als Naturinstrumente einerseits wesentlich länger als die heutigen Ventilinstrumente – wodurch der Ton farbiger und obertonreicher war –, andrerseits besonders in der Gegend des Schalltrichters enger mensuriert und dünner ausgehämmert, sodaß sie schon in einer mittleren

194 Orkesteret består nå av 25 strykere, 9 treblåsere, 8, messing samt pauke, se Beethoven (2016b).

> Forte-Dynamik Schmetterklänge hervorbringen. (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 122)

Her handler det altså om å kunne få den typisk smellende kanten (*Schmetterklang*) som ansats på trompettonen, også i en generell dynamikk som ikke overdøver resten av ensemblet. I forbindelse med innspillingen av Beethovens samlede symfonier i 1990/91, da med det moderne orkesteret Chamber Orchestra of Europe, blir Harnoncourt spurt om hvorfor han benytter naturtrompeter også her:[195]

> Der Grund ist der, daß die Trompete ja nicht nur ein Instrument, sondern gleichsam auch ein Symbol ist – jedes Fanfarenmotiv verlangt eine ganz bestimmte Art der Tongebung. Wenn nun eine moderne Trompete eine 'schmetternde' Tongebung anlegt, dann muß sie um vieles zu laut spielen; wenn sie aber in der richtigen Lautstärke spielt, dann fehlt ihr der fanfarenhafte Charakter. Ich habe also die Wahl: entweder zu laut mit dem richtigen Charakter oder in der richtigen Dynamik ohne Charakter. – Und da habe ich das Naturinstrument gewählt, bei dem dieses Problem überhaupt nicht existent ist. (Fürstauer, 2007, s. 140)

Ut over de rent tekniske detaljene rundt valg av instrumenter, antyder sitatet hvordan dynamikk, karakter og betydning (ev. funksjon) henger sammen og i et bredere perspektiv kan knyttes til spørsmålet om forholdet mellom musikk og språk.

Musikalsk språk

«Vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution gehörte die Musik zu den Grundpfeilern unserer Kultur, unseres Lebens. Sie zu *verstehen* gehörte zur Allgemeinbildung.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 9, utheving original) Slik åpner den første artikkelen i Harnoncourts første viktige bok, *Musik als Klangrede*, og sitatet kan sies å sammenfatte flere sentrale motiver i Harnoncourts tenkemåte på en forbløffende måte. Viktigst er naturligvis den generelle vekten som legges på musikkens rolle, nærmere bestemt dens plass som del av allmenndannelsen. Dette begrepet har røtter i opplysningsidealet, et ideal som også danner en klangbunn i mange av Harnoncourts tekster.[196] Videre kommer det uthevede begrepet om forståelse, som impliserer tanken om at musikk *kan* forstås

195 Se nærmere beskrivelse av dette i N. Harnoncourt (1984/2001, s. 122).

196 Dette er et større tema som ikke kan utdypes videre her. Men jeg vil kort hevde at hele orienteringen mot historie og kunnskap, språk, forståelse, muligens supplert med tilløp til det jeg over kalte forfallsmytologi, kan tolkes som uttrykk for et grunnleggende humanistisk dannelsesimperativ med røtter i opplysningstradisjonen. Et konkret eksempel finnes i åpningen av artikkelen «Die Prioritäten – Stellenwert der vershiedenen Aspekte» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 134f).

– ev. er *noe å forstå*, har en mening eller betydning –, hvilket igjen impliserer ideen om at musikk er (et) språk. Endelig antyder sitatet hvordan både musikken generelt og musikkens språkbegrep spesielt må ses i en historisk kontekst. Om musikken hører til grunnpilarene i våre liv, angir sitatet på sin side grunnpilarene i Harnoncourts tenkning, hvor altså tanken om musikk som språk, ofte implisert gjennom begrepet om forståelse, og dens historiske utvikling har en sentral posisjon.

Harnoncourt utvikler og understreker denne tanken gjennom en rekke artikler og intervjuer. Argumentasjonen får en historisk dimensjon dels idet Harnoncourt utlegger hvordan det musikalske språkbegrepet har forandret seg gjennom tiden, dels idet han, ofte på en måte som får trekk av forfallshistorie, beklager seg over hvordan både innsikten i dette, og moderne lytteres evne til å forstå musikk, synes å ha gått tapt.[197] Han er heller ikke fremmed for den motstanden forestillingen om musikken som språk møtte, særlig gjennom fremveksten av den romantiske tanken om en absolutt musikk, også eksemplifisert gjennom overgangen fra det han kaller «das Sprechende» til «das Malende» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 31, se også s. 54). Mot slutten av artikkelen «Das Quasi-Wort-Ton-Verhältnis in der rein instrumentalen Barockmusik», skriver han for eksempel at «Vielleicht würde es schon zu einem tieferen Verständnis der sprechenden Musik führen, wenn wir einmal wissen, *daß* die Musik des Barock und weitgehend auch der Klassik 'spricht', wenn wir unsere Verachtung gegenüber musikalischen Aussagen aufgeben.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 180, utheving original)

Harnoncourts tanker om musikk som språk blir presisert gjennom begrepene «*Klangrede*» (klangtale) og «Dialog», noe også titlene på de to viktigste bøkene, *Musik als Klangrede* og *Der musikalische Dialog* vitner om. Begrepet om *Klangrede* er hentet fra ham Harnoncourt omtaler som «Der Hamburger Musikdirektor, Gesandtschaftssekretär und Legationssekretär Johann Mattheson» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 176), og i den nevnte artikkelen om «Das Quasi-Wort-Ton-Verhältnis», gjengir Harnoncourt enkelte sitater for å understreke «[w]ie buchstäblich der Ausdruck *Sprache* hier gemeint ist» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 176):

> 'Die Instrumental-Melodie ..., ohne Beihülffe der Worte und Stimmen, ebensoviel zu sagen trachtet, als diese mit Worten thun.' – 'Unsre musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer bloßen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannenhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschriben

197 Artikkelen «Entstehung und Entwicklung der Klangrede» gir en oversikt over Harnoncourts tenkemåte her, se N. Harnoncourt (1982/2004, s. 192–204).

> werden, nemlich Eingang, Bericht, Antrag, Bekrfäfftigung, Wiederlegung und den Schluß' (Mattheson). (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 176)[198]

I forlengelsen fremhever Harnoncourt også den musikalske «Redekunst» og hvordan «die Fachsprache der Rhetorik» anvendes på musikk. Og videre: «Ein Repertoire von feststehenden Formeln (musikalische Figuren) stand für die Dastellung der Affekte und für 'Redewendungen' zur Verfügung, gleichsam als Vokabular der musikalischen Möglichkeiten.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 176f) Dialog-begrepet, som særlig utvikles i artikkelen «Entstehung und Entwicklung der Klangrede», også gjengitt i *Klangrede*-boken (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 192f), synes å oppstå ut fra «die Idee, die Sprache selbst, auch den Dialog, zur Grundlage der Musik zu machen.» Fra å ha tonesatt en poetisk tekst, og nærmere bestemt «die Atmosphäre der Dichtung» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 192), gikk man over til å se for seg språkets og samtalens dialogiske og dramatiske karakter som musikalsk utgangspunkt: «Solche Musik mußte dramatisch werden, denn ein Dialog ist ja als solcher schon dramatisch, sein Inhalt ist das Argument, die Überredung, die In-Frage-Stellung, die Verneinung, der Konflikt.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 192f) Dette utgjør grunnlaget for det som senere blir instrumentalmusikkens dramaturgiske spenninger og kontraster, slik vi finner dem eksempelvis hos Mozart: «Es geht ihm immer um das Drama, um den Dialog, um das Einzelwort, den Konflikt und seine Auflösung» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 202).

Når det gjelder det aktuelle Beethoven-eksempelet, er det verd å minne om Dahlhaus' påpekning av komponistens ideal om en «'redende' Kunst» (Dahlhaus, 1987, s. 100). Harnoncourt supplerer dette når han i et intervju i forbindelse med komplettsettet med Chamber Orchestra of Europe blir spurt om forholdet mellom *Klangrede*- og *Dialog*-begrepet og Beethoven:

> (...) ich glaube, daß man jeder Musik jener früheren Jahrhunderte nur auf die Spur kommen kann, wenn man sie primär als Sprache sieht. Und ich weiß und fühle es, daß gerade für Beethoven die tiefe Kenntnis der Rhetorik ein wesentlicher Punkt war (Fürstauer, 2007, s. 137).[199]

Harnoncourt nevner også eksplisitt at han oppfatter Beethovens femte symfoni som et politisk verk (Beethoven, 2007). Spørsmålet er imidlertid hvordan språkbegrepet mer konkret skal forstås, for det er åpenbart at det her melder seg en rekke problemer:

198 Sitatene gjengis hos Harnoncourt uten nærmere referanse. Dette er stort sett gjennomgående i hans tekster og kan sies å dreie dem vekk fra en akademisk diskurs, jf. omtalen av Harnoncourts tekster over.

199 I denne sammenhengen kan det også være verd å nevne boken *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* av Mark Evan Bonds (2006), som også har skrevet om musikalsk retorikk, se Bonds (1991).

Hvordan skal vi nærmere forstå forholdet mellom språklig mening og betydning, og musikalske, klanglige utsagn? Hva betyr det at musikken gjengir stilfigurer og stilsitater, hva slags betydning er disse bærere av? Og hvordan er forholdet mellom språkets og musikkens rytme, med henblikk dels på et musikalsk språkbegrep, dels på spørsmålet om musikk og mening?

Det er fristende å gå en smule analytisk til verks og skissere tre tilnærminger, som riktignok bør anses som idealtypiske, altså heuristiske ekstremer. Den første kunne kalles mimetisk og legge vekt på musikkens etterligning av språklig og syntaktisk rytme, inkludert musikalske setninger, punktuasjoner, innskudd osv.[200] Den andre kunne kalles topisk, inspirert av såkalt *topic theory*[201] og vise til ulik bruk av stilsitater og stilfigurer med mer eller mindre etablerte betydninger, mens den tredje kunne kalles semantisk, med henvisning til spørsmålet om konkret mening og betydning. Alle de tre tilnærmingene kan anvendes på Beethoven-eksempelet.

For det første kan det gi mening å knytte den karakteristiske fluktuasjonen i åpningstemaet til den mimetiske tilnærmingen. Den fleksible fraseringen fremhever motivenes gestiske egenskaper og fasong, de gis retning og utskilles med betoninger, nærmest som leddene i en setning. Særlig det tilbakevendende opptaktsmotivet fungerer som markør, i tillegg kan ulike toneartsplan og harmoniske funksjoner sies å angi ulike syntaktiske ledd og posisjoner. Om musikken har språklikhet, er det altså ifølge denne tilnærmingen ved å etterligne eller mime språkets setninger eller syntaktiske struktur.[202] Det er også nærliggende å knytte den mimetiske tilnærmingen til spørsmål om artikulasjon, eller det Harnoncourt i artikkelen «Artikulation» kaller den musikalske uttalen (*Aussprache*) (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 54). Det å lære seg å spille barokkmusikk blir her sammenlignet med å lære et fremmedspråk: «Wir müssen also wie bei einer Fremdsprache die Vokabeln, die Grammatik und die Aussprache – die musikalische Artikulation, die Harmonielehre und die Lehre von Einschnitten und Betonungen – lernen.» Men det holder ikke å bli stående ved denne formen for «Buchstabieren in Tönen.» Snarere gjelder det å integrere kunnskapen, for «Musik machen können wir erst dann, wenn wir nicht mehr an die Grammatik und die Vokabeln denken, (...) sondern einfach *sprechen*» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 54, utheving original). Her kan man imidlertid spørre seg om ikke Harnoncourt, og kanskje særlig tidlig i karrieren, tidvis ble stående ved en slik utbokstavering av nyervervet kunnskap, som slik umiddelbart virket fremmed og dermed forsinket eller utsatte, om ikke hindret, en estetisk erfaring av fremføringene.

200 Her bruker jeg altså mimesis-begrepet i snever forstand, som betegnelse for etterligning av språklig syntaks, frasering osv.
201 Se eksempelvis Mirka (2014).
202 Harnoncourt gir en interessant, om enn diskutabel og temmelig idiosynkratisk utlegning av åpningen av Bachs Brandenburgerkonsert nr. 5, se N. Harnoncourt (1984/2001, s. 220).

På den annen side kunne man også se for seg at nettopp den motstanden eller fremmedheten som denne særegne artikulasjonen medførte, nettopp var det som skjerpet lytteren, og videre kanskje til og med trigget en estetisk erfaring.

I den mimetiske tilnærmingen handler det om en etterligning (mimesis) av språkets rytmiske setningsstruktur, og følgelig ikke om språklig betydning eller mening (semantikk). Strengt betraktet kan dette skillet sies å danne kjernen i spørsmålene rundt forholdet mellom musikk og språk, for det er på ingen måte opplagt at musikalske utsagn eller figurer skal – eller kan – betraktes som tegn, hvis innhold er noe annet enn deres egen klang. Dette betyr imidlertid ikke at muligheten for å tillegge musikalske figurer betydning og mening er utelukket, og den topiske tilnærmingen åpner for dette. Som vist finnes det partier i Beethoven-satsen som nærmer seg stilsitater, eller det Harnoncourt kaller formler eller musikalske figurer (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 176). Tydeligst er dette i seksjon B, og særlig fra t 32, hvor satsen får en fanfare-aktig karakter. Men man kan også fornemme et visst koral-aktig element i den store *tutti*-presentasjonen av hovedtema fra t 185. På videoen fra prøven med Chamber Orchestra of Europe, snakker Harnoncourt dessuten om satsen som en bønn (Beethoven, 2007), og det samme gjorde han under prøvene med Concentus i forkant av den aktuelle plateinnspillingen (jf. note 187 over). Bruken av stilfigurer, og ikke minst sammenstillingen av disse, åpner også for den type dramaturgisk dialog som ble nevnt over. I den aktuelle satsen blir det særlig tydelig i overgangen mellom seksjonene, og det blir ytterligere fremhevet av modulasjonen mellom toneartsplan. Et eksempel er overgangen fra det Harnoncourt kalte en trøste-figur (*Trost-Figur*),[203] i strykere fra opptakt til t 16 i Ass-dur, til det mer utadvendte fanfare-materialet i en prangende C-dur (opptakt til t 32).

Selv om den topiske tilnærmingen nærmer seg en mening, antydet gjennom funksjoner som bønn og trøst, eller stilistiske sitater av fanfare og koral, sier den ingenting om mer konkrete betydninger, som eksempelvis om hva bønnen retter seg mot, eller hva koralen handler om. Ansatser til en slik mer semantisk orientert tilnærming finner man derimot i såkalt musikalsk hermeneutikk.[204] Arnold Schering (1877–1941), en tidlig representant for denne tilnærmingen, utga i 1934 teksten «Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven», og her omtales både «das kantable *Hauptthema als Gebetausdruck*», og materialet i seksjon B som «der fanfarenähnliche *Ruf* nach dem Retter» (Schering, 1934, s. 78, utheving original). Schering presenterer til og med en tekst til hovedtemaet, slik: «Wir lie-gen vor dir, --- All-mächt'-ger, im Stau-be und flehn um Schutz zu dei-nem

203 Harnoncourt brukte dette uttrykket under prøvene, jf. note 187.

204 Denne betegnelsen blir gjerne knyttet til musikkforskeren Hermann Kretzschmar som i 1913 utga boken *Führer durch den Konzertsaal*. Arnold Schering, som jeg skal komme tilbake til, regnes også som en representant for den musikalske hermeneutikken, som for øvrig er blitt heftig diskutert og kritisert. Se også Dahlhaus (1975), G. Gruber & Mauser (1994), Gratzer & Mauser (1995) og dessuten Treitler (2011).

Thron, er – hör --- uns!» (Schering, 1934, s. 79) Han understreker riktignok at denne teksten «soll weder 'Poesie' noch zum Singen bestimmt sein, sondern einfach die von Beethoven nach Art der alten 'preghiere' [bønn] erfaßten Stimmungsbestandteile erläutern helfen.» Det handler altså om en form for tolkningsstøtte som ikke hevder å si noe om verkets tilblivelse eller historiske kontekst, ikke engang i påstandsform. At teksten likevel sier noe vesentlig om satsen, virker innlysende for Schering, som tilføyer: «Einer besonderen Rechtfertigung bedarf es dem musikalischen Leser gegenüber wohl nicht.» (Schering, 1934, s. 79)

Arnold Schering er relevant i sammenhengen, ikke minst fordi Harnoncourt selv nevner ham som inspirasjonskilde. I det nevnte intervjuet i forbindelse med komplettsettet, omtaler han som vist Beethovens kjennskap til retorikk som avgjørende og utdyper: «mir haben nicht zuletzt deswegen schon in meiner Studienzeit Arnold Scherings inhaltliche Deutungen von Beethovenschen Werken so gut gefallen.» (Fürstauer, 2007, s. 137) Det dreier seg med andre ord heller ikke for Harnoncourt om å føre belegg for at denne teksten og denne bestemte betydningen er korrekt, men heller om å påpeke muligheten for at en slik semantisk orientering kan hjelpe frem forståelsen for musikkens retoriske posisjoner, dens karakter av å være en «talende kunst» (Dahlhaus), ev. dens *Klangrede.*

Samtidig kan man spørre seg om ikke den konkrete betydningen Scherings tekster uttrykker kommer i et spenningsforhold til musikken ved på et vis å fiksere innholdet i dens musikalske – ikke-verbale og ikke-semantiske – substans. Betydningens konkresjon kan slik bli et reduktivt fremmedelement, ev. et element som utligner spenningen som ligger i begrepet om *Klangrede*. For dette begrepet antyder både at klangen taler om noe, og at denne talens medium (og kanskje også innhold) er klangen selv. Å fiksere det musikalske utsagnets betydning kan slik stå i fare for å fremheve det klangen taler om, til prisen av en fortrengning av at det også er en tale i klang. For egen del vil jeg holde fast ved at musikkens forhold til språk, uansett hvordan dette måtte defineres, forblir et spenningsforhold, først og fremst fordi musikalsk mening og språkmening (semantisk betydning) vil forbli uforenlige størrelser. Dette medfører imidlertid ikke en avvisning, hverken av begrepet om *Klangrede*, eller Beethovens idé om en talende kunst. Derimot kan det forstås som et argument for at de tre skisserte tilnærmingene nødvendigvis må tenkes i sammenheng, også slik at vi, igjen med Hoffmann, kan snakke om «das liebliche (*und doch gehaltvolle*) Thema» (Hoffmann, 1977, s. 43, min utheving) i denne satsen.

5.3 Eksempel 3: F. Schubert: Symfoni nr. 8 i C-dur (Store C-dur), D 944, 2. sats, Berliner Philharmoniker, 2015

5.3.1 Kontekst og form

Franz Schuberts utvikling som symfoniker er egenartet. Av de totalt syv fullførte symfoniene, er seks skrevet i tidsrommet 1813–18, enkelte på oppsiktsvekkende kort tid (Steinbeck, 2010, s. 550). Årene som fulgte skulle imidlertid by på atskillig motstand, og hele fire forsøk ble etterlatt ufullendt før Schubert våren 1826 ferdigstilte symfonien som i dag gjerne nummereres som nr. 8, D 944, ofte kalt «store C-dur».[205] Hvordan Schubert maktet å skrive sine tidlige symfonier, tilsynelatende uten besvær, og hva tvilen som trengte seg på bunnet i, er store spørsmål som ikke kan besvares her. Men det er sannsynlig at Schuberts strev med symfoniformen dels kan knyttes til et ønske om å nå en større offentlighet, dels et behov for å utforme symfonisjangeren på en egen måte, relativt løsrevet fra både forgjengerne Mozart og Haydn, og den samtidige og dominerende Beethoven.[206]

I et berømt brev til vennen Leopold Kupelweiser, datert 31. mars 1824, sammenfatter Schubert disse momentene. Etter å ha beklaget seg over de mislykkede forsøkene som operakomponist, nevner han blant annet to strykekvartetter (a-moll, D 804 og d-moll, D 810) og den store oktetten som et utgangspunkt. For, som han skriver, «überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.» (Görner, 1997, s. 48f) I neste setning omtaler han Beethoven og hans store konsert, dvs. Beethovens akademi som fant sted i Wiener Hoftheater den 7. mai 1824, hvor blant annet 9. symfoni ble urfremført (Ulm, 2005, s. 246). Brevets henvisning til de bredt anlagte kammerverkene er interessant dels fordi disse gjør bruk av materiale fra ballettmusikk (*Rosamunde*) og liedkomposisjon (*Der Tod und das Mädchen*) og slik får et visst narrativt preg (Hinrichsen, 2014, s. 90), dels fordi dette kan sies å antyde hva som blir Schuberts svar på symfonisjangerens utfordringer. Brian Newbould mener Schubert i den 8. symfonien «looks back towards the roots of the mature Classical symphony». Newbould avgrenser slik, til tross for enkelte romantiske innslag, mot både Beethovens 9. og Berlioz' *Symphonie Fantastique* (Newbould, 1992, s. 214f). Hans-Joachim Hinrichsen avgrenser på sin side mot det dramatiske hos Beethoven (Hinrichsen, 2014, s. 90). Hinrichsen fremhever snarere det episke og/eller narrative hos Schubert, hvor enkelte satser, som den aktuelle

205 For nærmere om fragmenter, se Steinbeck (2010, s. 617f). For mer om nummerering av Schuberts sene symfonier, se eksempelvis Steinbeck (2010, s. 550). Jeg har valgt å følge hans eksempel og omtale store C-dur som nr. 8.

206 Hinrichsen drøfter symfoniformens offentlige status (Hinrichsen, 2014, s. 78f). For nærmere om forbildene, se Newbould (1992, s. 20f).

andresatsen i 8. symfoni, «wirken wie erzählbare, jedoch nicht in Worte übersetzbare Handlungsmuster.» (Hinrichsen, 2014, s. 92) Dette stemmer godt med Harnoncourts utlegning, som han lanserer i et intervju fra 1994: «Für mich ist das das Bild einer Mutter, die ein totes Kind in den Schlaf wiegt und nicht realisieren will, daß das Kind tot ist.» (Fürstauer, 2007, s. 121) Igjen, og apropos Scherings Beethoven-kommentar, skal vi se at slike – om enn temmelig idiosynkratiske – tilnærminger heller enn å gjøre krav på bokstavelighet, blir tenkt fremføringspraktisk og i forhold til et musikalsk språkbegrep som ikke kan reduseres til naiv semantikk.

Ikke minst symfoniens omfang og store instrumentale utfordringer, gjorde at Schubert selv aldri fikk hørt verket fremført. Det var først takket være Robert Schumann, som ble gjort oppmerksom på verket av Schuberts bror Ferdinand, at symfonien fikk sin urfremføring under Felix Mendelssohns ledelse i Gewandhaus i Leipzig 21. mars 1839, ti år etter Schuberts død (Steinbeck, 2010, s. 669). I en berømt omtale av symfonien snakker Schumann om Schuberts «himmelske lengde» (Häusler, 2009, s. 178).

Spørsmålet om form i symfoniens andre sats, en *Andante con moto* i a-moll i 2/4-dels takt, besvares bare antydningsvis i sekundærlitteraturen. Wolfram Steinbeck nevner forslagsvis «Sonatensatzform ohne Durchführung», noe som videre antyder en overordnet todeling (eksposisjon og reprise) (Steinbeck, 2010, s. 653). Klaus Bangerter antyder muligheten av «Variations- oder Rondosatz» (Bangerter, 1993, s. 59); Mark DeVoto virker tydeligst og hevder at «The basic formal layout of this movement is that of the so-called 'small-rondo'» (DeVoto, 2011, s. 55), mens Brian Newbould slår fast at «Any attempt to relate the resulting form to traditional schemes will lead to the conclusion that it is a hybrid.» (Newbould, 1992, s. 230) Derimot synes det å være en viss enighet om at satsen har karakter av en marsj; DeVoto understreker eksempelvis at satsen er «*marschmässig* without being either a *Trauermarsch* or a *Militärmarsch*.» (DeVoto, 2011, s. 57 utheving original) Hinrichsen snakker om den «marschaktig schreitenden zweiten Satz» (Hinrichsen, 2014, s. 91), og Bangerter antyder en «von pulsierenden Achteln und gleichbleibend gehender Bewegung geprägten Komposition» (Bangerter, 1993, s. 58). Det synes med andre ord å handle om et til dels rytmisk orientert pulserende materiale. Steinbeck snakker mer teknisk om en «Reihung der festgeformter und vielfach wiederholter Einheiten» (Steinbeck, 2010, s. 653), som han så skisserer slik: Seksjon A i a-moll (t 8–92), Seksjon B i F-dur/d-moll (t 93–159), Seksjon A' (utvidet) i a-moll (t 160–266), Seksjon B', nå i A-dur/fiss-moll (t 267–329) og en coda i a-moll (t 330–380) (Steinbeck, 2010, s. 653). I tillegg kommer en innledning (t 1-7). Denne er viktig ettersom den inneholder kimen til alle satsens sentrale rytmiske motiver. DeVoto betegner disse Alpha – som viser til to, likebetonte fjerdedeler (t 7), Beta – som viser til to åttendeler, gjerne som opptakt (t 3) og Gamma – som viser til en punktert,

sekstendelsfigur (t 4).[207] Ser vi nærmere på Seksjon A, angir Newbould her tre tematiske enheter slik: 1 (t 8–23), 2 (t 24–29) og 3 (t 30–44), som spilles to ganger (1 2 3, 1 2 3), både i A og A' (Newbould, 1992, s. 230). Alle enhetene avsluttes med Alpha (svakt variert i 1 (t 23)), med Beta som opptakt i 2 (t 28), og Gamma i 3 (t 42).

Med tanke på Schuberts personlige tilnærming til den store symfoniske formen, er det i forlengelsen av det episke som Hinrichsen er inne på, interessant å legge merke til, dels viktigheten av de rytmiske figurene,[208] dels hvordan disse både forblir relativt statiske, og inngår i større formale enheter som heller ikke synes å forandres nevneverdig.[209] Bangerter snakker til og med om en «geradezu schematisch anmutende Form» (Bangerter, 1993, s. 58), og Hinrichsen utdyper med å påpeke en «Technik einer neuartigen Formbildungsleistung der Harmonik, mit der an die Stelle von Ökonomie, Stringenz und Zielstrebigkeit die ästhetischen Eigenschaften des Statischen, des Rückbezüglichen und des Verweilens in strukturellen Digressionen treten können.» (Hinrichsen, 2014, s. 90) Denne marsjerende, «'Immer-weiter'»-karakteren[210] medfører ifølge Bangerter et «Problem des Schließens» (Bangerter, 1993, s. 58), noe Schubert, ifølge Bangerter, løste ved at han «die leere Form des Marsches inhaltlich poetisierte.» (Bangerter, 1993, s. 59) Dette kan tenkes på to måter, og Bangerter synes selv å representere en av dem når han sier at «Die Form ist nun nicht mehr Gegenstand der Komposition wie etwa bei Beethoven, sondern Rahmen für den Gehalt eines poetisch-lyrischen Bildes.» (Bangerter, 1993, s. 59) En slik separasjon av form og innhold virker imidlertid problematisk – og kanskje særlig hos Schubert hvor formen, riktignok *som sådan*, alltid også er noe mer. Man kan nemlig også tenke seg at den marsjaktige «tänzerisch-schreitende» (Steinbeck, 2010, s. 654) karakteren selv *blir* (del av) dette innholdet, dog uten å fornekte ekkoet av sin egne formale «tomhet». Jeg skal forsøke å vise at det er noe slikt som skjer i Harnoncourts fremføring idet den aktiverer en subtil dialektikk mellom rytmikk og melodikk, konvensjon og fortelling, tradisjon og dramatikk.

5.3.2 Fremført fortolkning

Klangen av Berliner Philharmoniker er mørk og dyster i den karakteristiske åpningen av denne satsen, som for Harnoncourt «gehört (...) zum Erschütterndsten, was es

207 Se DeVoto (2011, s. 59). DeVotos rekkefølge antyder muligens et hierarki, ettersom den ikke følger musikken. Samtidig er det interessant at de to fjerdelene kommer først. Bangerter, som er mer detaljert (hos ham er Beta og Gamma hhv. a3 og a4 (Bangerter, 1993, s. 59)), har merkelig nok ingen betegnelse for DeVotos Alpha.

208 I en berømt beretning om Schuberts år som elev ved Wiener Stadtkonvikt, skriver vennen Josef von Spaun «(...) und der kleine Schubert spielte hinter mir stehend aus demselben Notenblatte. Sehr bald nahm ich wahr, daß mich der kleine Musiker an Sicherheit des Takts weit übertreffe.» (Deutsch, 1983, s. 147)

209 Dette gjør det mindre aktuelt å snakke om en varisjonsform.

210 Denne gjenfinnes også i flere andre verk, mest kjent er 2. sats (for øvrig også en *Andante con moto*) i klavertrioen i Ess-dur, D 929, og åpningssangen i *Winterreise,* «Gute Nacht», D 911.

überhaupt gibt in der Musik.» (Fürstauer, 2007, s. 120) Uttrykket bærer bud om en skjebnetung fortelling. Men den særegne kombinasjonen av tyngde og fasong i fraseringen gir også musikken fremdrift og flukt, og motivenes paradoksalt dansende ynde er som omhyllet av tilbakeskuende melankoli. Språkorienteringen, som ble tydelig i Beethoven-eksempelet, er til stede også i denne satsen, om enn på en litt annen måte, som kan presiseres gjennom tre perspektiver: Først gjennom Harnoncourts – riktignok diskutable – episke eller dramaturgiske bakteppe. Deretter gjennom den wienerske dialekten og dens kombinasjon av rytmikk og melodikk, og sist via spørsmålet om puls, konstruksjon og transparens.

Rystende drama

Harnoncourt ser for seg et stort anlagt narrativ: «Dieser langsame Satz hat (...) ein grauenvolles, schreckliches Geschehen. (...) Der Komponist führt den Hörer in eine Gegend, und statt ins Licht, wird er in den Abgrund geführt». (Fürstauer, 2007, s. 193) Videre følger risset av en analyse:

> Der Satz beginnt mit diesen merkwürdigen Schritten der Kontrabässe [t 1-7.] Dann gibt es eine Art Wiegenlied, das ist wirklich geschrieben wie die alten englischen Lullabies, im Schlaf-Kindlein-schlaf-Stil [t 24-29.] Da wird man dann durch diese Schreckensakkorde herausgerissen [t 30-31.] Diese beiden Elemente werden glashart gegeneinander gestellt. (Fürstauer, 2007, s. 120f).

For å gi en idé om den dramaturgiske helheten, hevder Harnoncourt at

> (...) es sich weiter entwickelt bis zu einer Cello-Figur [t 253-259], die schließlich alles tröstet. Wahrscheinlich liegt der Trost darin, daß einem die Augen geöffnet werden, daß man dem, was geschieht, ins Auge sehen kann und damit getröstet ist. Daß das Nicht-Wissen das ist, was einen erschreckt. (Fürstauer, 2007, s. 121)

Harnoncourts tilnærming synes igjen å involvere språk og betydning, særlig gjennom henvisningen til vuggesang-, skrekk- og trøstemotiver.[211] Men heller enn som uttrykk for en naiv semantikk, er det interessant å lese dette som metaforiske beskrivelser av formale funksjoner.[212] Særlig to punkter bør nevnes: For det første er det snakk om

211 Jf. *Topic theory*, jf. note 155.
212 Med «formal funksjon» sikter jeg til at ulike formdeler kan ha ulike funksjoner, som eksempelvis innledning, overledning, klimaks osv. Funksjonsbegrepet viser til at disse betegnelsene ikke bare viser til isolerte formdeler, men at de står i bestemte, spenningsfylte forhold til hverandre.

en fundamental skuffelse, om ikke uthuling av det man trodde var et fast punkt: Dels finnes det en forhåpning om lys, men håpet leder bare til en avgrunn, dels ligger trøsten i innsikten i det tragiske, ev. en erkjennelse av at det som skremmer, er en form for ikke-viten. Brutaliteten i denne avsløringen av det tilsynelatende fylte som tomt, kunne i fremføringen sies å komme til uttrykk dels i hvordan den såkalte skrekkakkorden (t 30, jf. Newboulds 3) fullstendig usentimentalt, brått og uten forvarsel, bryter inn i det svakt duvende vuggesang-partiet (jf. Newboulds 2), dels i hvordan det gjennomgående motivet av de to likebetonte fjerdedelene (jf. DeVotos Alpha) insisterer i bakgrunnen og til slutt formelig hamres inn i satsens rystende klimaks (fra t 226–249). Heller ikke her er det spor av forberedelse (eksempelvis i form av *ritardando*) hos Harnoncourt. Man kunne også tenke seg at avdekkingen av denne tomheten, uvissheten eller avgrunnen var relatert til den marsjaktige formens tomhet, som Bangerter antydet («immer weiter»), ev. at Harnoncourts skrekkscenario og metaforiske avgrunnserfaring markerer det punktet hvor formen *som form*, det vil si som tom ramme, slår om i et innhold: Det skrekkinngytende (og skuffende) er nettopp marsjen *som* form, som blir tom idet det blir tydelig at den ikke skal noe sted (bare alltid videre).

For det andre er det interessant når Harnoncourt vektlegger de formale elementenes sammenstilling – at de er «glashart gegeneinander gestellt.» I fremføringen er dette ikke bare tydelig i hvordan de ulike delene, som vist, brutalt avbryter hverandre. Riktignok med henvisning til 4. symfoni, er Harnoncourt eksplisitt oppmerksom på slike overganger og hevder at «Die Süße der Melodie ist keine Gefahr. Der kontrastierenden Schrecken, der um die Melodie herumgebaut ist, abzuflachen, ist eher eine Gefahr.» (Fürstauer, 2007, s. 177) Man kunne også si at Harnoncourts bruk av *ritardando* mellom avsnittene i Seksjon A (og videre) – t 44, t 75 og t 89f (før Seksjon B), t 156f (før Seksjon A') og tilsvarende her, t 196 – og ikke minst den slående konsekvensen i denne bruken, fremhever det Bangerter kalte det skjematiske ved denne satsen, ev. en form for konvensjonalitet som også i en viss forstand er tom, ev. forutsigbar eller statisk.[213] Man kunne med andre ord si at det avtegner seg en form for dialektikk i spennet mellom musikkens dramatiske uttrykk på den ene siden, metaforisk og idiosynkratisk formulert i Harnoncourts innholdsskisse, og dens strengt konstruktivistiske, for ikke å si konvensjonalistiske formale forutsigbarhet på den andre. Denne dialektikken kan også betraktes med utgangspunkt i det Harnoncourt kaller det wienerske.

213 Se Hinrichsen (2014, s. 90). Som en kuriositet kan nevnes at Harald Kaufmann, i artikkelen «Versuch über das Österreichische in der Musik», beskriver småpraten både på kaféene og i de aristokratiske salongene som en «Gespräch über das Nichts als Form.» (Kaufmann, 1970, s. 25)

Det wienerske som betydning og form

Artikulasjonen av de formale avsnittene er åpenbart viktig for det dramatiske innholdet i denne satsen. Men dette kommer også til uttrykk gjennom en type musikalsk talemål, en dialekt Harnoncourt omtaler som wienersk.[214] Det rytmiske har her en vesentlig rolle, og teknisk snakker vi om et subtilt spill med betoninger, frasering og artikulasjon på detaljnivå. At Schubert «snakker» denne dialekten, er ifølge Harnoncourt hevet over tvil: «Schubert und Johann Strauß sind die einzigen echt-wienerischen Komponisten von Weltrang. Sie rechnen selbstverständlich damit, daß die Musiker ihre 'Sprache', den musikalischen Wiener Dialekt verstehen.» (Fürstauer, 2007, s. 369) I et annet intervju er han kort inne på det samme: «Ich habe damals im Kontext des Berg-Konzerts die *Große C-Dur-Symphonie* von Schubert gemacht, das ist auf Schritt und Tritt wienerisch (…).» (Fürstauer, 2007, s. 328)[215]

Et slående trekk i fortolkningen med Berliner Philharmoniker er hvordan de innledende åttendelene, «de merkverdige skrittene i kontrabass», balanserer forholdet mellom vertikal aksent og horisontal bevegelse. Den lett betonte starten gir karakteren tyngde, men skaper også flukt i det riktignok nokså stampende materialet. Gjennom bassens og hovedmaterialets streben mot tredje, fjerde og femte takt og avfraseringen i t 7 og 8, tegnes en tydelig dynamisk kurve.[216] Dels følger opptaktsmotivet Beta de jevne åttendelene i fioliner og bratsj (t 1–3), dels blir det variert som det karakteristisk punkterte Gamma-motivet, som siden blir sentralt i det kommende hovedtema (t 8f). Aksentene på enerne i t 3–5 er tydelige og fremhever det rytmiske, det samme gjelder de to fjerdedelene (Alpha) i t 7. Det er slående at Harnoncourt insisterer på det skarpt rytmiske i det punkterte Gamma-motivet, som, selv innenfor den litt tunge karakteren, får en spenstig profil, noe som muligens er antydet med *staccato*-prikkene over hver note (selv den punkterte sekstendelen). Den karakteristiske artikulasjonen av Gamma-motivet videreføres i hovedtemaet som følger (t 8f). Og også i dette melodiske materialet insisterer Harnoncourt på den rytmiske profilen. På mikronivå er det igjen slående at alle notene i det punkterte Gamma-motivet er notert med prikk. Forslaget til den første punkterte sekstendelen (t 8, til annen fjerdedel) gjør det naturlig å tenke denne som kort, mindre opplagt er det med den andre. Som opptakt (over siste åttendel) kunne den strukket seg mot neste takt, men Harnoncourt gjør det nærmest motsatt. I t 11–14 skjer det samme: Til tross for at prikken er borte og den andre punkterte sekstendelen

214 Det skal sies at «det wienerske» langt fra er noen etablert, entydig term. Hans Sittner kåserer lett over enkelte muligheter (Sittner, 1975), mens Harald Kaufmann går mer systematisk til verks (Kaufmann, 1970). Forbindelsen til Biedermeier-kulturen skal også nevnes, se Kube, Aderhold & Litschauer (2002) og den riktignok knusktørre Hanson (1985).

215 «Berg-konserten» viser til Alban Bergs fiolinkonsert, hvor uttrykket «wienerisch» går igjen i partituret, se Berg (1964, s. 20).

216 Gjentagelsen av opptaktsgesten kommer igjen i Codaen, t 364f.

inngår i en bindebue, er den andre punkterte sekstendelen konsekvent kort. Det nærmest paradoksale resultatet er at strengheten og spensten i det rytmiske synes å være det som sikrer det melodiske materialet ynde og retning. I t 15–16, som artikuleres som en svell, er fraseringen derimot lineær.

Et spørsmål blir nå hvorvidt denne typen rytmiske detaljer i et melodisk materiale kan sies å svare til den wienerske dialekten Harnoncourt orienterer seg etter. Selv fremstår han tvetydig på dette punktet, noe som ikke nødvendigvis innebærer en avvisning, men kanskje heller antyder spenningen mellom melodikk og rytmikk. Enkelte utsagn er interessante for å nyansere.

I videointervjuet i forbindelse med utgivelsen, sier Harnoncourt følgende om Schubert og wiener-dialekten:

> Schubert spoke in a Viennese dialect, his music was always dance-like. (...) Exactly what is a minuet, a waltz, a scherzo or an ecossaise really isn't important. But you sense it at once with this 'um pa-pa, um pa-pa' in the accompaniment: if you play this in a metrically correct and 'academic' way, the result is nothing like Schubert. Not for a moment would he have dreamt that three quavers should be the same length. He'd have thought that anyone demanding that was insane! (Cybinski, 2015)[217]

Her er referansen til det rytmiske tydelig. Hentydningen til wienervalsen er åpenbar, selv om Harnoncourt også generaliserer det dansante til å gjelde ut over særskilte danseformer.[218] Kravet til profilering av like tonelengder er også verd å merke seg, noe som gjør den like betoningen av de to fjerdedelene i Alpha-motivet desto mer påfallende. I et tidligere intervju, riktignok omhandlende 4. symfoni, er han derimot orientert mot det melodiske:

> Ich glaube schon, daß das [her: finalen] typisch 'Wienerisch' ist. Es ist schon richtig, wenn wir das Melodische bei Schubert mit 'Wienerisch' verbinden, in einem Sinn von sehr gefällig und geschmeidig nach Art einer städtischen Volksmusik, einer Musik die wirklich vom Land in die Stadt hineinkam, sich zur Großstadtmusik wandelte, zu natürlichen Reinheit einer bäuerlichen Musik einen starken Schuß Ironie, Zynismus und vielleicht auch Trauer hinzubekommen hat. (Fürstauer, 2007, s. 179)

217 Ettersom intervjuet er tekstet på engelsk, har jeg valgt å gjengi den engelske teksten.
218 Jf. *Topic theory*, hvor karakteren er hentet fra en bestemt type verk, uten at verket karakteren siteres i gjør verket slik: Et marsjaktig stykke blir ikke nødvendigvis en marsj osv.

Selv om dette sitatet trekker inn ytterligere momenter, åpner det likevel for muligheten for å tenke seg det melodisk sangbare og det rytmisk dansante i kombinasjon som bestemmende for det wieneriske. I så fall snakker vi om to ulike dimensjoner som hos Schubert trekker i samme retning. Slik kan det også observeres i den aktuelle fortolkningen, og ikke bare på mikroplan, som vist i tilfellet med punkteringsfiguren i hovedtema. I det mer sangbare «Wiegenlied»-partiet (jf. Newbould 2, t 24f), er melodien i obo og klarinett tydelig tenkt opp mot det akkompagnerende rytmiske materialet i 1. fiolin og cello/bass. Særlig opptakten (jf. Beta, riktignok svakt variert) er viktig, og dette preger også melodien. Koblingen av det melodiske og det rytmiske finnes også i Seksjon B (t 93f) hvor den åpenbart sangbare melodiske nedgangen i fagott, 2. fiolin og bass understøttes av synkoper i cello som på sin side skaper fremdrift. Dette blir ekstra tydelig ettersom Harnoncourt her velger et klart langsommere tempo, som riktnok økes gjennom det modulerende partiet (t 125f), før den samme kombinasjonen av synkope- og opptaksrytmikk preger treblåsmelodikken fra t 137f. Et tredje viktig eksempel er hvordan hovedtemamaterialet i A' (t 160f) hjelpes frem av rytmiske, fanfare-inspirerte motiver i messing (horn og trompet) og siden i strykere. Det punkterte dreiemotivets (Gamma) både rytmiske og melodiske funksjon kan observeres eminent i hovedtemas annen del i A' (t 169f): Melodikken tas hånd om av de to klarinettene, som hos Harnoncourt får en særegen sår karakter, mens trompet og horn, også med sine konnotasjoner til jakt og fanfare (jf. Mozart-eksemplet), artikulerer det rytmiske. Det akkompagnerende fanfare-motivet videreføres gjennom A', og med Harnoncourts skarpe profilering, bidrar motivet både til å understøtte og fremheve melodikkens rytmiske dimensjon, i tillegg til å foregripe intensiveringen frem mot klimaks. Særlig fra t 232 blir fanfare-motivet sentralt, og Harnoncourt lar den kjempende vekslingen mellom horn og trompeter skape en dramatisk fremdrift.

I arbeidet med den wienerske dialekten skal valg av musikere og deres fortrolighet heller ikke undervurderes, og Harnoncourt er ikke fremmed for orkestrenes ulike tradisjoner.[219] I så måte kan det virke underlig at han velger Berliner Philharmoniker for sin andre komplette Schubert-syklus, og ikke søsterorkesteret i den østerrikske hovedstaden. I videointervjuet forteller han da også om en viss undring hos berlinerne over ønsket om å spille wiener-musikk (Johann Strauss) med dem. Resultatet skulle imidlertid bli interessant, for:

> (...) it turned out that when I get something in five minutes in Vienna and point to something Viennese and even say things in Austrian, I need an hour and a half to achieve the same thing in Berlin. But it has then been so fully grasped that in the end-result I may far exceed anything I would have achieved in Vienna,

219 Se særlig artikkelen «Die klangliche Identität eines Orchesters», i Fürstauer (2014, s. 302–313).

> because in Vienna they think that they know it all already. It is possible, then, that in a foreign dialect things may emerge that for me at least are extremely interesting. This is especially true of Schubert. (Cybinski, 2015)

Det interessante, også med tanke på Harnoncourts arbeid generelt, er hvordan en refleksiv impuls i møte med noe fremmed ikke bare synes nødvendig. Refleksjonen synes dessuten å medføre en intensivering, og i dette tilfellet en ytterligere tydeliggjøring av det wienerske slik det kommer til uttrykk i den klanglige realiseringen. Refleksjonen er riktignok tveegget, og faren for overdrivelse, eller utvendiggjøring av et musikalsk element man vil anta måtte være internalisert, er nærliggende. Imidlertid, og som denne studien forsøker å vise, hører det til Harnoncourts egenart som dirigent å balansere en slik fare. Alternativt formulert: Det særegne består i at refleksjonen også blir umiddelbar.

Puls, konstruksjon og transparens

Måten dette skjer på har blant annet å gjøre med en utdypning av komplekse aspekter ved den musikalske fortolkningen. Språkaspektet har vært diskutert, et annet, om enn beslektet, er det rytmiske. For det rytmiske hos Harnoncourt er noe mer enn bare et særlig blikk for rytmiske detaljer, eller en utpreget strenghet eller konsekvens med hensyn til rytmisk, eller metronomisk nøyaktighet, noe som også berører diskusjonen om tempo (jf. Mozart-eksemplet). Snarere, og med utgangspunkt i det Harnoncourt kaller det danseaktige («dance-like»),[220] gjør det seg gjeldende et begrep om puls. Heller enn å omhandle rytmisk eller tempomessig konsekvens, sikter dette mot en form for pust eller åndedrett i de musikalske gestene. En gest kan beskrives som en større og mer helhetlig sammensatt enhet enn et (mer eller mindre løsrevet) motiv, og med DeVotos terminologi utgjør eksempelvis de to åttendelene (kalt Beta) et motiv, mens disse kombinert med, og tenkt som opptakt til, Alpha (de to fjerdelene), vil utgjøre en gest. Tilsvarende kan det punkterte sekstendels-motivet (Gamma) tenkt som opptakt til Alpha danne en gest – jf. opptakt til hhv. t 4 og 5. Videre kan vi si at tyngdeforholdet mellom opptakt og tung takttid i gesten utgjør pulsens grunnenhet, og en særskilt oppmerksomhet på dette tyngdeforholdet, som halvt metaforisk danner et slags åndedrett, gir gesten fasong og profil. Merkelig nok sier Harnoncourt selv ikke så mye om dette, men i et intervju fra 1998 – som betegnende nok omhandler Johann Strauss og «das Element des Wienerischen» – kommer han med en fascinerende, sammensatt uttalelse:

> (...) das Gewicht, das Springen, das Sich-Setzen, das Gestische, alles, was den Körper betrifft. Das ist aber als Träger des Seelischen ganz wichtig. Springen

220 Se også Steinbeck (2010, s. 654).

> und Fliegen, das Sich-von-einem-Ort-zum-andern-Bewegen, das ja immer eine Art Absprung hat und, nachdem es in der Luft war, auch einen Aufsprung, das hat alles einen großen inneren Rhythmus. Wenn ich einen Stein in die Luft werfe, hat das einen unerbittlichen Rhythmus, er kommt zu einem bestimmeten Zeitpunkt wieder an, er hat eine Flugkurve, bei der er einen Moment stehen bleibt, wenn man ihn senkrecht nach oben wirft, um dann wieder zu beschleunigen. Und das ist eben das Körperhafte. (Fürstauer, 2007, s. 344)

Som antydet, gjør det seg gjeldende et rytmebegrep som går ut over den enkelte, isolerte rytmiske eller metronomiske impuls, muligens kunne man snakke om en form for rytmisk holisme, med henvisning til gestens enhetlige helhet, ev. det kroppslige, som Harnoncourt selv nevner. Man kunne også snakke om en grunnleggende relasjonell kvalitet idet en impuls alltid tenkes i forhold til sin reaksjon (jf. «Absprung/Aufsprung»), muligens med kroppen som referanse, ev. som det sted gestens helhetlige bevegelse ses i forhold til. Slike gestiske enheter, som videre kan tenkes inn i lengre, pulserende forløp, kan også utvikles med henvisning til den mimetiske språktilnærmingen (jf. Beethoven-eksemplet), og forbindelsen til musikalske setninger, innskudd og punktuasjoner er nærliggende. Men gestens pulsering kunne også tenkes i forbindelse med satsens narrative eller episke element, som om de pulserende forløpene utgjorde setninger i den fortellingen Harnoncourt antydet.

På den annen side er det interessant – nå som motsats til det narrative – å se på det statiske eller konstruktivistiske hos Schubert. For som både Bangerter, Hinrichsen og Steinbeck antyder, finnes det hos Schubert former av sideordnede elementer som gjentas (ev. parataktiske strukturer[221]), heller enn lineære og dynamiske kurver som sikter mot et bestemt mål. DeVotos Alpha-motiv er sentralt i denne sammenhengen, altså de to fjerdelene, som betegnende nok *ikke* tenkes gestisk (som tung-lett), men snarere statisk, ev. spondeisk, markert med to, identiske aksenttegn på hver fjerdedel (jf. t 7, 10, 19ff). Som vist er Harnoncourt oppmerksom på forholdet mellom de enkelte seksjonene, særlig gjennom helt konsekvent bruk av *ritaradando* (se over). Men han er også tydelig på artikulasjonen av dette sentrale, konstruktivistiske Alpha-motivet. Tydeligst er dette mot slutten av det Newbould kaller 3, dvs. fra t 38f, t 67f, og ikke minst i oppbygningen til klimaks (t 219f) og *i* dette (t 226f). Kompositorisk gjennomgår Alpha-motivet også en rekke variasjoner – det både diminueres til to åttendeler, augmenteres til to halvnoter, melodiseres til (stor/liten) sekund, distribueres, eksempelvis mellom

221 Interessant nok er Harald Kaufmann inne på det parataktiske i artikkelen «Versuch über das Österreichische in der Musik», og hevder til og med at «Schuberts Musik ist parataktisch durchfurcht, was sich in den verschiedensten werktechnischen Details äußert.» (Kaufmann, 1970, s. 30)

trompet og treblåsere, og varieres med hensyn til artikulasjon, som fjerdedels virvel pluss åttendel i pauke.

Det fascinerende, også med tanke på Schuberts konstruktivisme, er nå at disse variantene skjer samtidig (t 219f) eller over hverandre. Og i fortolkningen tydeliggjøres denne samtidigheten ytterligere gjennom Harnoncourts ideal om transparens. Som nevnt i diskusjonen av Mozart-eksempelet, vender Harnoncourt tilbake til transparens-begrepet en rekke steder. Et av de mest utførlige er i artikkelen «Artikulation», hvor ikke minst begrepets røtter i det visuelle kommer til uttrykk:

> In der lasierenden Ölmalerei ist die Farbe transparent, man kann immer die eine Schicht durch die andere hindurchsehen, so sieht man durch vier, fünf Schichten bis zur Zeichnung, die darunter liegt. Ähnlich geht es uns beim Hören eines gut artikuleierten Musikstückes; wir wandern mit unseren Ohren gleichsam in die Tiefe und hören dabei deutlich die verschiedenen Schichten, die doch zu einem Ganzen verschmelzen. (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 62)

Igjen sammenfatter sitatet en rekke aspekter: For det første er det snakk om ulike, gjennomsiktige sjikt som kan skjelnes fra hverandre. For det andre fremstår dermed en grunnstruktur, en tegning, som de øvrige sjiktene forholder seg til. For det tredje dreier dette seg, i musikalsk praktisk sammenheng, i stor grad om å artikulere de ulike sjiktene på en måte som gjør dem hørbare i forhold til hverandre, samtidig som dette, for det fjerde, ikke utelukker at lytteren oppfatter teksturen som et samlet hele. I det aktuelle Schubert-eksempelet, dvs. fra t 219–223, gir gjennomgangen mening: Her er det snakk om ulike sjikt som kan skjelnes fra hverandre – de utholdte tonene i strykere og trompeter, mot aksentuerte toere i trombone og treblås, senere det diminuerte Alpha-motivet i tromboner og cello/bass og Gamma-motivet i fagott, horn og fioliner mot Alpha-motivets original i trompeter. Videre aner vi den markante Alpha-figurens original tydelig i vekslingen mellom trompeter og horn (t 221/222f). Impulsene blir tydelig artikulert, noe som for det enkelte instrument må avpasses i forhold til dynamikk (i partituret finnes artikulasjonsmarkeringer som *ffz*, *fz*, kjegle, aksent i tillegg til generell dynamikk *ff*). Samtidig oppleves hele stedet, også på grunn av den nøyaktige dynamiske balansen, som et samlet *tutti.*

Selv om Harnoncourts transparensideal kan utlegges og påvises på denne måten, skal jeg senere argumentere for at transparensbegrepet også har mer vidtrekkende konsekvenser, som muligens strekker seg ut over det Harnoncourt selv har formulert. For selv om transparensen åpenbart gjør det mulig å høre de enkelte, individuelt artikulerte stemmene i teksturen hver for seg, medfører transparensen også et egenartet forhold *mellom* enkeltstemmene. Artikulasjonen angår slik sett ikke bare den enkelte stemme,

men også forholdet, ev. enheten som oppstår mellom dem. Mer konkret, og overført til dialektikken mellom rytmikk og melodikk, kunne vi si at det rytmiske elementet ikke bare artikuleres på nivået av enkeltstemmer, men også i forholdet mellom disse. Eksempelvis er det ikke bare artikulasjonen av basstemmene i innledningstaktene som skaper den karakteristiske dystert-skridende fremdriften, men snarere bassens artikulasjon i relasjon til betoningen i de øvrige strykernes jevne åttendeler. Det jeg over kalte den gestiske enheten skapes slik ikke bare innenfor en enkeltstemme, men som vekselvis impuls og reaksjon på tvers i den samlede teksturen. Tilsvarende vil man kunne tenke seg en «rytmisk», eller «vertikal», melodiføring, hvor en sangbar linje ikke bare avhenger av profileringen i den enkelte stemme, men snarere oppstår som et resultat av de ulike stemmenes samspill, nærmest på tvers i teksturen. Et eksempel her er den dynamiske svellen i den sangbare B-seksjonen (t 101), hvor fiolinenes melodi understøttes og utfylles av figuren i bratsj og cello. Heller enn å være ensidig lineær, og med fokus på én hovedstemme, utfylles samspillet gjennom transparensidealet, som heller enn å definere et gitt hierarki mellom hoved- og sekundærstemme, åpner et særegent rom i teksturen. Jeg vil videre påstå at dette rommet åpner for det spillet mellom tanke, språk og refleksjon som utspiller seg i Harnoncourts fortolkninger; transparensens rom blir med andre ord et musikalsk-språklig tanke- og refleksjonsrom.

5.4 Avsluttende om eksemplene

Med denne antydningen avslutter jeg gjennomgangen av eksemplene. De kunne vært andre, og de kunne vært fler. Samlet sett vil jeg likevel mene at de gir et godt bilde av Harnoncourts måte og fortolke og fremføre på. Jeg har forsøkt å vise hvordan Harnoncourts fortolkninger spiller seg ut, hva han kan sies å gjøre, og hvordan fremføringene reiser problemstillinger, ev. kan sies å tematisere bestemte forhold, knyttet til historie, språk, rytmikk, melodikk, transparens m.m. Jeg har lagt vekt på å forsøke å åpne disse problemstillingene, først og fremst med henvisning til Harnoncourts egne begreper, slik de kan gjenfinnes i tekstene hans.

Harnoncourts egne begreper og begrepsbruk tilsvarer det jeg senere skal kalle Harnoncourts egen intensjonsramme. Bruken av intensjonsbegrepet skal ikke misforstås som en implisitt påstand om priviligert innsikt i hans intensjoner og beveggrunner. Når jeg viser til det Harnoncourt gjør, og gjennom tekstene selv sier at han gjør, er det snarere for å markrere en posisjon i det jeg senere skal kalle det estetiske apparatet for Harnoncourts fremføringspraksis sett i stort. Den andre posisjonen i dette apparatet

er lytterens erfaring, som nødvendigvis er noe annet enn det Harnoncourt, som utøver, selv kan overskue. Mellom disse posisjonene utspiller det seg en performativ logikk.

Alt dette skal jeg komme tilbake til. Først skal jeg imidlertid forsøke å utdype det jeg har forsøkt å vise gjennom eksemplene. Som nevnt skal jeg her forfølge noen begreper for på den måten å fange hva som kan sies å være på ferde hos Harnoncourt inn i det analytiske og musikkritiske synsfeltet. Jeg skal igjen ta utgangspunkt i hans egen begrepsbruk og igjen vise til eksemeplene. Men jeg skal også forsøke å vise hvordan begrepene kan utvikles i et begrepsarbeid. Slik er målet ikke bare å få øye på, men også å justere og fokusere blikket for disse fremføringenes interessante og særegne trekk.

Del III

6 Historiebegrepet

«Oberste Instanz war für ihn [dvs. Harnoncourt] die Wahrung der idealtypischen historischen Aufführung, eben: die historische Aufführungspraxis. (...) Damit aber war er ein Interpret der historisierenden Aufführungspraxis.» (Elste, 2009, s. 39) Martin Elste sier her noe om Harnoncourts rolle i forhold til HIP. Men han sier også noe om historiebegrepets kompleksitet, både for HIP-bevegelsen generelt, og i Harnoncourts tilfelle spesielt. For hva er forskjellen på «historisk» og «historiserende» oppføringspraksis? Hvordan skal vi forstå den historiske kunnskapen om fortiden på den ene siden, og bevisstheten om den historiske distansen på den andre? Hvordan er forholdet mellom disse ulike historiske tilnærmingene, og hvordan påvirker det forståelsen av de historisk orienterte fremføringene som estetiske fenomener?

Jeg skal i dette kapittelet forsøke å utvikle et historiebegrep som er fruktbart med tanke på å forstå det historiske i Harnoncourts fortolkningspraksis.[222] Et slikt historiebegrep må kunne åpnes mot estetiske problemstillinger. Dette er imidlertid langt fra selvsagt og antyder snarere en spenning i forholdet mellom historie og estetikk.[223] Jeg skal begynne med å se på noen grunntrekk ved denne spenningens utslag i musikkvitenskapen. Deretter skal jeg se nærmere på tanken om en historisk bevissthet, også slik denne kommer til uttrykk hos Harnoncourt, før jeg i kapittelets avsluttende avsnitt ser på hvordan historiebegrepet omfunksjoneres i en estetisk kontekst. Til grunn for diskusjonen ligger tanken om at det historiske hos Harnoncourt, mer enn en gjengivelse av historisk kunnskap, handler om å iverksette en spenning der bevisstheten og refleksjonen rundt den historiske distansen åpner et estetisk spill.[224]

6.1 Historie, historisme og musikkverk

Den følgende diskusjonen av historiebegrepet er mer generell og systematisk, enn spesifikk og empirisk. Spørsmål rundt fortidens kjensgjerninger eller kontekstualiseringer av

222 Dette begrepet er ikke nødvendigvis sammenfallende med Harnoncourts eget historiebegrep; hensikten er ikke primært å redegjøre for hva han tenker og sier om historie, historisme osv. Se nærmere om dette i kapittel 1 og 3.

223 Selvsagt inngår estetiske problemstillinger og erfaringer i en historisk kontekst. Når jeg fremhever spenningen, er det ikke for å kritisere denne tankegangen, men heller for å utvikle en mer differensiert forståelse av den estetiske erfaringen, som jeg kommer tilbake til.

224 Jeg går altså et skritt lenger enn Elste når jeg påpeker at Harnoncourts historisme rommer et estetisk potensial.

slike, blir ikke berørt.[225] Jeg skal ikke argumentere hverken for eller imot holdbarheten i det som – i alle fall tilsynelatende – kan fremstå som HIPs innholdsmessige basis, selv om også Harnoncourt, som vist, legger avgjørende vekt på og henviser til slik kunnskap i sine tekster.[226] Derimot skal jeg konsentrere meg om hva det mer overordnet sett innebærer å forholde seg til historien og historisk kunnskap i en musikalsk fortolknings- og fremføringspraksis.

Historiebegrepet retter seg i denne sammenhengen mot hva det overhodet vil si å forholde seg til fortiden, underforstått som noe med distanse til nåtiden. Det sentrale spørsmålet er hva det vil si å forstå nåtiden i lys av distansen til fortiden, ev. hva det vil si å innlemme en slik historisk dimensjon i forståelsen av hva det som til enhver tid *er* (i nåtid), er for noe; altså i siste instans hva «det historiske» kan sies å være. En slik tenkemåte knyttes gjerne til begrepet «historisme», et begrep som antyder en omfattende tendens, og som igjen har sin egen historie. Samtidig finnes det ingen entydig definisjon av begrepet (Beiser, 2011, s. 1). En sentral referanse er boken *Die Entstehung des Historismus* av Friedrich Meinecke, som blant annet omtaler historismen som «eine der größten geistigen Revolutionen, die das Abendland erlebt hat.»[227] Frederick C. Beiser gjengir Meineckes forståelse av denne revolusjonen slik:

> The older ahistorical way of thinking saw human nature, morality and reason as absolute, eternal and universal; the new historical way regarded them as relative, changing and particular. Historicism, in determining the historical causes and contexts of values, beliefs and actions, showed how their very identity depends upon those causes and contexts. (Beiser, 2011, s. 1)

Charles R. Bambach er mer problematiserende og sier i en fotnote at «There is really no universally agreed-upon movement that can be called 'historicism'», før han riktignok gjengir blant andre Walter Schulz, som, ifølge Bambach, «say[s] that historisicm is the comprehension 'of history as the fundamental principle in human knowledge and in the understanding of the human world. This means – fundamentally – that all being can and must only be understood in terms of its «historicity»'» (Bambach, 1995, s. 4).

Om historisme forstås som en forståelsesform som uttrykkelig baserer seg på et forhold til historie og historisk distanse, synes det opplagt at en vending mot historisme får store konsekvenser for fortolkning av kunst generelt,[228] og musikk og musikalsk fortolkning

225 Jeg tar heller ikke opp diskusjonene rundt såkalt *New Musicology*, for nærmere om dette, se Calella & Urbanek (2013).
226 Det finnes en rekke håndbøker og introduksjoner til denne typen kunnskap, se f.eks. C. Brown (1999), Köpp (2009) og Frowein (2018).
227 Her sitert fra Doflein (1969, s. 10).
228 For en utdypende diskusjon av dette, se Gadamer (2010).

spesielt. Hva gjelder det siste, blir den historiske betingelsen særlig prekær ettersom musikkverket nødvendigvis spiller seg ut i en nåtid – eller til og med i flere ulike «nåtider» eller øyeblikk.[229] I innledningen til essaysamlingen *Music and the Historical Imagination* skriver Leo Treitler at «The meaningfulness of music through all its presents, from the moment of its creation to the historian's present, is the content of historical thought about it» (Treitler, 1989, s. 1).[230] Poenget er riktignok ikke at musikken først blir meningsfull idet den blir gjenstand for historisk fremstilling, men at musikkens mening, som nødvendigvis manifesteres i nåtid, er det som utgjør musikk*historiens* innhold. Carl Dahlhaus er skarpere i sin fremstilling når han i innledningskapittelet «Verlust der Geschichte?» i boken *Grundlagen der Musikgeschichte* skriver at «Musikhistorie kann, wenn sie ihrem Gegenstand nicht Gewalt antun soll, von der Tatsache der ästhetischen Gegenwärtigkeit eines Teils der Werke, deren geschichtlichen Zusammenhang sie beschreibt, keinesfalls absehen.» (Dahlhaus, 2017, s. 6) Det lar seg ikke gjøre å bortforklare verkets historiske implikasjon, og heller ikke dets estetiske nærvær er løsrevet fra en historisk sammenheng. Men det betyr ikke at verkets estetiske implikasjon kan forklares uttømmende gjennom historiske begreper. Kompleksiteten i historismens møte med musikkverket består med andre ord ikke i å «velge» mellom en presumptivt uttømmende historistisk forklaring av verket, inklusive dets estetiske implikasjon på den ene siden, eller denne implikasjonen som noe som skulle overskride enhver historisk ramme på den andre. Utfordringen er heller å tenke både at verket, som en estetisk størrelse, nødvendigvis inngår i historien, og at den estetiske erfaringen av verket som verk innebærer et møte som finner sted i et emfatisk nå.

Det kan synes viktig å holde fra hverandre, på den ene siden (og heller deskriptivt) en generell vending mot en historistisk forståelsesform ut fra hvilken fenomener i verden betraktes og forstås i henhold til historiske betingelser, samt hvordan en slik vending medfører en økt interesse for fortidige fenomener, og på den andre siden (snarere normativt) hvilke konsekvenser en slik historistisk vending får med hensyn til kunst- og musikkproduksjon og estetisk erfaring. Enkelt sagt er det en forskjell på grunnleggende å forstå noe utfra sitt historiske opphav, og å fremheve en historisk dimensjon, om ikke distanse, i fremstillingen av fenomenet.[231] Imidlertid kan skillet problematiseres allerede med historismebegrepets tvetydighet. For som Beiser påpeker, betyr historisme for noen «the attempt to determine the general laws of history; for others, it means the exact opposite: the repudiation of such laws and the attempt to know the unique and singular events and personalities of history.» (Beiser, 2011, s. 1f) Erich Doflein skiller i

229 Begrepet «øyeblikk» blir dermed flertydig, logisk knyttet til både komposisjonen, fremføringen og lyttingen, ulike øyeblikk som ofte (fremføring og lytting), men ikke nødvendigvis (komposisjon og fremføring), er sammenfallende.
230 Under «creation» kan vi muligens også tenke oss fremføringen, Treitlers bok er fra 1989.
231 Se Rotter-Broman (2016, s. 100).

artikkelen «Historismus in der Musik» tilsynelatende harmløst mellom «den Historismus der Betracther und den Historismus der schaffenden Künstler.» Han siterer videre Nikolaus Pevsner som mer tilspisset hevder at «'Historismus ist die Haltung, in der die Betrachtung und die Benutzung der Geschichte wesentlicher ist als die Entdeckung und Entwicklung neuer Systeme oder neuer Formen der eigenen Zeit.'» (Doflein, 1969, s. 11) Selv om det riktignok er mulig å lese dette som en nokså nøytral beskrivelse av en interesse for fortiden – jf. de såkalte historiske konsertene, eksempelvis i kretsen rundt Mendelssohn som nevnt i kapittel 1[232] –, er det også mulig å fornemme en mer kritisk tilnærming med tanke på den historiske konsentrasjonens og refleksjonens følger for nyskapingens betingelser.[233]

Det oppstår med andre ord en spenning, om ikke en konflikt, dels mellom på den ene siden enkeltfenomenet som det historistiske blikket åpner for, og på den andre siden den distansen som det samme blikket nødvendigvis skaper til fenomenet; dels mellom på den ene siden den levende tradisjonens videreføring, som eksempelvis gjennom et kontinuum av pre-refleksiv, selvfølgelig bruk, og på den andre siden historismens objektivering, eventuelt kritikk, av tradisjonen, forstått som historisk betingede konvensjoner. Diskusjonen av denne konflikten har en rekke forgreninger.[234] Den kommer også til overflaten hos Harnoncourt, som i den tidlige artikkelen «Zur Interpretation historischer Musik» (1954) skriver at

> Man versucht, der Alten Musik als solcher gerecht zu werden und sie im Sinne der Zeit ihres Entstehens wiederzugeben. Diese Einstellung zur historischen Musik – sie nicht in die Gegenwart hereinzuholen, sondern sich selbst in die Vergangenheit zurückzuversetzen – ist Symptom des Verlustes einer wirklich lebendigen Gegenwartsmusik. (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 15)

Utsagnet er interessant, også med tanke på Hindemiths ideal om å gjenskape de instrumentale betingelsene fra Bachs samtid, formulert omtrent på samme tid, og som var viktig for Harnoncourt, slik jeg var inne på i kapittel 1. Fornemmelsen for det problematiske i overgangen til en eksplisitt historisme blir ytterligere skjerpet i en formulering av Carl Dahlhaus fra 1966 som Doflein gjengir. Her er all tvil om normativitet fjernet: «'die Historie wird zum Historismus, wenn sie sich von dem Schein täuschen läßt, daß in den Entstehungsbedingungen, die sie rekonstruiert, das Wesen eines Werkes enthalten

232 Se også Doflein (1969, s. 15).

233 I artikkelen «Die Rekonstruktion originaler Klangverhältnisse im Studio, spør Harnoncourt retorisk: « (...) warum soll man sie [originale Klangverhältnisse] rekonstruieren? Warum nicht neue konstruieren?» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 115)

234 Beiser gir en fyldig presentasjon, se Beiser (2011). Dahlhaus knytter an til den såkalte historismestriden, og nevner også Nietzches berømte betraktning *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, (Nietzsche, 2007).

sei.'» (Doflein, 1969, s. 20)[235] Dette kunne leses som en rammende kritikk, både av Hindemith og av den historisk orienterte praksisen generelt, riktignok forutsatt at praksisens representanter faktisk oppfattet rekonstruksjon av de historiske betingelsene som garanti for en gjenskapning av det vesentlige ved verket. Som allerede antydet, er det et mål for denne studien å vise at et slikt historiebegrep er for snevert for å forstå forholdet mellom historie og estetikk, og ganske særlig i Harnoncourts tilfelle, også selv om han, som nevnt, åpenbart diskuterer og viser til den historiske informasjonen og kunnskapens betydning for fortolkningen.

Om en historistisk forståelsesform, deskriptivt betraktet medfører en økt forståelse for individualitet, foranderlighet og kontigens, får historismen gjennom Dahlhaus' musikkestetiske overveielser utvilsomt en normativ vekt. Mer presist kunne man si at det estetiske blikket skjerper problembevisstheten i møte med historismen. Å problematisere historismen, slik Dahlhaus legger opp til, betinger nemlig en fornemmelse for verkenes utpreget estetiske aspekt, eventuelt deres «Kunstcharakter», som Dahlhaus kaller det (Dahlhaus, 2017, s. 23f). Han fremholder også gjennomgående at det ikke uten videre er mulig å redusere verkene til (historiske) dokumenter, uten at noe vesentlig – eller nettopp deres kunstkarakter – trues eller går tapt.[236] På den annen side ønsker Dahlhaus på ingen måte hverken å avvise verkenes historiske dimensjon, eller å fremme en naiv forestilling om en standardisert historisk metode (Dahlhaus, 2017, s. 39). For slik verkene kan reduseres til dokumenter (Dahlhaus, 2017, s. 34), kan også historiens fremstilling reduseres til tilsynelatende konsistente sammenkjedinger av årsak og virkning, mål og utførelse (Dahlhaus, 2017, s. 24). Den historiografiske utfordringen for Dahlhaus består med andre ord i dialektisk å overskride den potensielt gjensidige begrensningen i forholdet mellom absolutt autonomiestetetikk på den ene siden, og naiv, relativistisk historisme på den andre. Faren dersom en slik overskridelse uteblir er dobbel, dvs. å ende opp som enten «keine *Geschichte* der Kunst», eller «keine Geschichte der *Kunst*» (Dahlhaus, 2017, s. 24, utheving original).[237]

Utfordringen som den historistiske vendingen medfører, er imidlertid ikke begrenset til historiografi eller spørsmålet om historisk fremstilling. For kunstkarakteren er avhengig av konkrete manifestasjoner, og da primært på en måte som korresponderer med ideen om tradisjonen som noe levende og selvfølgelig. Dahlhaus er inne på dette i kapittelet kalt «Historismus und Tradition». På den annen side vil troen på at det skulle være mulig å heve seg over den historiske refleksjonen, ved ganske enkelt å insistere på en eller annen tradisjons eksistens eller primat, være like naiv som en type historistisk

235 Sitatet er fra en tidligere tekst av Dahlhaus med samme tittel, se Rotter-Broman (2016).
236 Dahlhaus snakker også om «Werkcharakter», se Dahlhaus (2017, s. 84).
237 Mye tyder på at Dahlhaus her låner et uttrykk fra Hans Robert Jauss (som, må man anta, i sin tur har lånt det av Adorno, som i sin tur lånte det av Friedrich Schlegel.) Se Rotter-Broman (2016).

absoluttisme, og fornemmelsen for verkets estetiske aktualitet tilsvarende begrenset. Dilemmaet synes å bestå i at «Historismus und Tradition auseinanderklaffen scheinen, daß also dort, wo Tradition gewahrt wird, historisches Bewußtsein unentwickelt bleibt, und umgekehrt immer dann, wenn sich historisches Bewußtsein durchsetzt, Tradition zerfällt». (Dahlhaus, 2017, s. 70)[238] Som en mulig vei ut, følger Dahlhaus tilsynelatende Gadamers hermeneutiske kritikk av forestillingen om en «fest umrissener Überlieferungsgegenstand» og videre justering henimot «ein 'Überlieferungsgeschehen'» (Dahlhaus, 2017, s. 70).[239] Langt fra å være absolutt eller overhodet bestembar, vil en historiens distanse, om vi følger Gadamer, alltid være innvevd i vårt fortolkende blikk. Gadamers idé om en horisontsammensmelting (Gadamer, 2010, s. 311f) synes også å være nærliggende her. Imidlertid flagger Dahlhaus en omfattende kritikk av Gadamer som noe forenklet kan leses som et betinget forsvar for å ta fornemmelsen for en historisk distanse på alvor. Ifølge Dahlhaus

> (...) scheint Gadamer zu verkennen, daß historische Distanzierung den ästhetisch-normativen Anspruch, den ein Kunstwerk erhebt (...), keineswegs immer auslöscht oder verleugnet; das Bewußtsein der geschichtlichen Ferne, aus der ein Stück Musik stammt, kann vielmehr in die Wahrnehmung eingehen, ohne daß die ästhetische Existenz und Gegenwärtigkeit des Werkes dadurch geshmälert oder durchkreuzt würde. (Dahlhaus, 2017, s. 72)[240]

Spørsmålet er imidlertid om ikke Dahlhaus' tanke om en «historische Distanzierung» som forenlig med kunstverkets estetiske fordring kan spisses til.[241] For kan ikke en slik distansering også tenkes å romme et estetisk potensial? Alternativt formulert: Kan det ikke tenkes at den objektiveringen (*Vergegenständlichung*, (Dahlhaus, 2017, s. 67)) som historismen medfører, også på en eller annen måte er beslektet med betingelsen for det møtet med verket som den estetiske erfaringen innebærer? Heller enn å oppløse spenningen mellom historie og estetikk, vil en slik tenkemåte inkludere selve spenningen som spesifikt estetisk interessant.

To aspekter ved dette skal nevnes: For det første er det interessant når Dahlhaus tidligere i kapittelet, i tråd med kritikken av Gadamer, nyanserer forestillingen om distanseringen som en form for fremmedgjøring (*Entfremdung*) og vektlegger elementet av «Bildungsprozeß»:

238 I artikkelen «Zur Interpretation historischer Musik» hevder Harnoncourt tilsvarende at «Die historische Schau ist einer kulturell vitalen Zeit absolut wesensfremd.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 16)
239 Se også Gadamer (2010, s. 295).
240 Dahlhaus' Gadamer-lesning har møtt kritikk på dette punktet. Signe Rotter-Broman nevner særlig James Hepokoski som spør seg «'whether Dahlhaus understood his source.'» Sitert i Rotter-Broman (2016, s. 116).
241 Dahlhaus utvikler dette gjennom en differensiering mellom historisme som dels «Denkform», dels «Praxis», se Dahlhaus (2017, s. 73f). Plassen tillater ikke å forfølge dette videre her.

> Indem man die stützenden Voraussetzungen des eigenen religiösen, moralischen und ästhetischen Daseins in ihrer Geschichtlichkeit – und das heißt: in ihrer Begrenztheit und Veränderlichkeit erkennt, erhebt man sich über die Partikularität, in der ein vorhistorisch-traditionalistisches Bewußtsein aus Mangel an Reflexion befangen ist (Dahlhaus, 2017, s. 66).

Om ikke det estetiske står i sentrum, antydes i det minste at distansen også kan romme et potensial. (Dahlhaus' kapittel utdyper også hvordan tanken rundt den historiske distansen har forandret seg – gjennom historien.)

For det andre får begrepet om refleksjon en sentral rolle i forståelsen av spenningen mellom historisme og tradisjon. I forlengelsen av Schillers skille mellom naiv (tradisjon) og sentimental (historiebevissthet), som også Dahlhaus nevner,[242] både forutsetter og medfører bevisstheten om den historiske distansen en refleksjon (Dahlhaus benytter det hegelske uttrykket om begrepets anstrengelse, «Anstrengung des Begriffs» (Dahlhaus, 2017, s. 81)), slik tradisjonen på sin side kan forstås som «ein Stück Vergangenheit, das mit unreflektierter Selbstverständlichkeit in der Gegenwart überdauert» (Dahlhaus, 2017, s. 77). Det kan dermed synes som om enhver refleksjonsimpuls nødvendigvis innebærer en distanse, ettersom det heller ikke vil være mulig så å si å reflektere seg tilbake til en ren naivitet, for å låne Schillers uttrykk. Uten å fornekte refleksjonsbegrepets tvetydighet, vil det ikke desto mindre, og også med støtte fra Dahlhaus' nyansering av distansen, være mulig å reflektere over den potensielt problematiske fremmedgjøringen som følger av historismens nødvendige distanse; man vil med andre ord kunne tenke seg en refleksjonens åpning mot sin egen iboende problematikk, ev. et refleksjons*rom*, hvor refleksjonen som tenkeimpuls kan spille seg ut. Som antydet i gjennomgangen av Schubert-eksemplet, og som jeg skal komme nærmere tilbake til, mener jeg at det i Harnoncourts fremføringer åpnes et slikt refleksjonsrom, et rom som også åpner for refleksjonens spenning og ikke minst dens estetiske dimensjon. Det historiske – i form av historismens spenning som potensielt estetisk interessant – blir dermed på et vis del av fremføringens klang, og vel og merke ut over å være ekstern leverandør av kunnskap om betingelsene rundt dens tilblivelse.

6.2 Historisk bevissthet

Som antydet, blir diskusjonen av spenningen mellom historisme og tradisjon ytterligere tilspisset i og med den musikalske fremføringen. Grunnen er at det her ikke bare

242 Se Dahlhaus (2017, s. 81). Se også Schiller (2002, s. 38).

er snakk om en fortolkning$_1$, forstått som en tyding av notebildet eller diskusjon av verkets teoretiske og/eller historiske kontekst, men en aktuell, klingende realisering – en fortolkning$_2$. Når det gir mening å snakke om en tradisjon som *levende*, skyldes det en grunnleggende forbindelse til det akutte fremføringsøyeblikket. Tilsvarende kunne en historistisk reduksjon, distansering (eller fremmedgjøring) av musikkverket kobles til en – riktignok teoretisk – utelatelse av skillet mellom fortolkningsnivåene. Imidlertid er det slående at historismen synes å ha tydeliggjort det faktum at musikkverket nødvendigvis fremtrer som en fremføring, eller fortolkning$_2$, som naturligvis forutsetter en fortolkning$_1$ i snever forstand, forstått som tolkning av notetegn.[243] Erich Doflein skriver at «Die Historisierung und der Aufstieg der Interpretation sind unlöslich verbunden.» (Doflein, 1969, s. 17)[244] Dofleins artikkel inngår i en antologi fra 1969, og selvom HIP ikke er nevnt eksplisitt, er det nærliggende å tenke seg den gryende praksisen som en implisitt referanse.

Som vist er det med denne praksisen tydelig hvordan det man generelt kunne kalle en historisk bevissthet gjør seg gjeldende. Doflein antyder tvetydigheten ved dette begrepet: «Die Interpretation gehört in zweifacher Hinsicht zur Historismus: schon durch die Tatsache, daß Werke zurückliegender Zeiten wieder interpretiert werden, und durch die Arten wie interpretiert wird.» (Doflein, 1969, s. 16)[245] Det dreier seg altså for det første om en bevissthet om historien som fortid. Denne omfatter kunnskapen om betingelsene for musikalsk praksis i vid forstand i en viss historisk (fortidig) periode og kan kalles historisk bevissthet$_1$. For det andre dreier det seg om en bevissthet om den til enhver tid eksisterende historiske nåtid som *noe annet* enn fortiden, kalt historisk bevissthet$_2$. Når sistnevnte også kan kalles historisk, er det fordi den preges av en bevissthet om sitt eget tidspunkt i relasjon til fortiden, ev. av en bevisst historisk distanse. Heller enn selvfølgelig å representere en eller annen ubrutt tradisjon, nærmer en historisk bevissthet$_2$ seg det Dahlhaus kaller «Restauration» (Dahlhaus, 2017, s. 80). Dermed blir den også refleksiv. En «restaurert» (reflekert) tradisjon er altså, ifølge Dahlhaus, ikke det samme som en levende tradisjon, et skille som for vokabularet i denne studien presiserer at en historisk bevissthet$_2$ ikke er restløst sammenfallende med en, potensielt levende, fortolkning$_2$. Imidlertid er det altså mulig å tenke seg at refleksjonen rommer en spenning: Den innebærer på den ene siden ganske riktig et tap av selvfølgelighet, som også gjør at tradisjonen brytes, samtidig som den på den annen side åpner for å hente inn kunnskap som i sin tur vil kunne vitalisere fremføringen. Man vil med rette kunne innvende at det kunnskapstilfanget som tilkommer gjennom en fortolkning$_1$,

243 Dette er også forklaringen på hvorfor «fortolkning» og «fremføring» i dagligspråket brukes om hverandre. Jf. også Goodman (1976).
244 Dette kan også sies å være et sentralt poeng i Ståle Wikshålands essaysamling *Fortolkningens århundre*, se Wikshåland (2009).
245 Se også Dahlhaus (2017, s. 72f).

ikke nødvendigvis oppveier for det tradisjonsbruddet og tapet av selvfølgelighet som vil prege en reflektert fortolkning$_2$. Men som antydet: Når historisk informerte fremføringer er estetisk vellykket, er det ikke primært fordi de kan legitimeres som kilder til eller bekreftelser av historisk kunnskap; en slik legitimering ville nemlig ikke strekke til, estetisk betraktet. Det må med andre ord finnes et estetisk potensial, ikke bare i den historiske kunnskapen om tidligere tiders musikkpraksis (historisk bevissthet$_1$), men i det refleksive spennet som oppstår idet denne kunnskapen aktiveres i en fremføring, eventuelt fortolkning$_2$, også når denne er refleksivt preget av en historisk bevissthet$_2$. Etter mitt skjønn er det dette estetiske potensialet Harnoncourt i det minste antyder og langt på vei forløser.

Harnoncourts tekster inneholder en rekke uttalelser som viser hvordan han står i spennet mellom historisk bevissthet$_1$ og historisk bevissthet$_2$. Som omtalt i kapittel 1, er han generelt skeptisk til å la respekten for overleverte regler og ren historisk informasjon overstyre det aktuelle, musikalske fremføringsøyeblikket.[246] I diskusjonen av Mozart-eksempelet viste jeg også hvordan eksempelvis spørsmålet om tempo og karakter ble knyttet til en historisk forankret kunnskap, som riktignok dannet utgangspunkt for en refleksjon, men uten å slutte horisonten for det praktiske fortolkningsarbeidet. Tvert imot synes det som om posisjonen som praktisk utøvende musiker forble sentral for Harnoncourt. Eksempelvis skriver han i artikkelen «Alte Instrumente – ja oder nein?» at

> Historische oder museale Aspekte können wohl eine Zeitlang das Interesse fesseln: Wie hat man das damals gemacht, wie hat das wohl geklungen?, es gibt aber kaum einen *Musiker*, der auf die Dauer ein derartiges Interesse zu seinem Beruf machen würde, ich würde einen solchen Menschen eher als Historiker bezeichnen. Der Musiker wird schließlich immer wieder nach dem *für ihn* optimalen Instrument streben. (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 107 utheving original)

Valget av gamle instrumenter er imidlertid ikke alene definerende for fortolkningen som historisk bevisst i den første betydningen: «Natürlich kann eine Interpretation mit alten aber ebenso natürlich mit den üblichen – Instrumenten historisierend sein, aber dann ist sie es nicht wegen der Instrumente, sondern wegen der Einstellung des betreffenden Musikers.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 113) En tilsvarende innstilling hos musikeren vektlegges i artikkelen «Die Rekonstruktion originaler Klangverhältnisse im Studio», hvor Harnoncourt skriver at «Die rein historische Frage 'Wie hat das damals geklungen?'

246 Se over og N. Harnoncourt (1982/2004, s. 17). I artikkelen «Probleme der Notation» understreker han tilsvarende at «Ich möchte also vor allem vor einer Überschätzung unseres historischen Musikverständnisses warnen. Nur wenn wir wirklich en Sinn hinter den alten Vorschriften und Lehren sehen, wird auch eine musikalische Interpretation nach diesen Regeln schlüssig sein.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 43)

kann aber für den Musiker nur Informationswert haben, für ihn kann es immer nur um ein 'Wie stelle ich das am besten dar?' gehen.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 117)

I et intervju fra 1999[247] understreker Harnoncourt igjen viktigheten av ikke å falle for fristelsen til å la den spesialiserte historiske kunnskapen alene utgjøre den kunstneriske og musikalske begrunnelsen (som om dette overhodet skulle være mulig):

> Eben dort, wo das Wissen um historische Aufführungsbedingungen und -gebräuche einen sehr großen Stellenwert hat, ist es, finde ich, sehr gefährlich, über die eigentlichen Inhalte hinwegzusehen und nur dieses historische Wissen so korrekt es auch ist, zu vermitteln. Man macht letzteres damit zum Inhalt selbst; das ist eine große Gefahr gerade im Bereich der Spezialisten. (Fürstauer, 2014, s. 173)

Imidlertid er det sentralt å merke seg at vektleggingen av musikerens valg i den aktuelle fortolknings- og fremføringssituasjonen, med andre ord innenfor konteksten av en historisk bevissthet$_2$, på ingen måte utelukker eller bryter forbindelsen til et arbeid med den historiske informasjonen fra fortiden, eller en historisk bevissthet$_1$. I et intervju fra 1993 blir denne forbindelsen nok en gang fremhevet:

> Ich versuche das Werk aus der Zeit zu verstehen. Ich versuche, die formale Anlage zu verstehen, die ursprünglichen aufführungspraktischen Bedingungen zu erfahren und ihren Sinn zu verstehen, was allerdings nur bis zu einem gewissen Grad möglich ist. Und dann kommt die wichtige Frage, ob ich mit der vermeintlich originalen Interpretation dem heutigen Hörer überhaupt etwas mitteile. Der hat ja ein ganz anderes Reizschwellen-Kostüm. Was früher neu und sensationell war, wirkt heute ganz anders. (Fürstauer, 2014, s. 185f)

Det finnes også en rekke eksempler på at den historiske bevissthet$_1$ relaterer ulike fortidige faser til hverandre, selv om også disse relasjonene i siste instans knyttes til den aktuelle fremføringssituasjonen i en historisk bevissthet$_2$. I artikkelen «Probleme der Notation» skriver Harnoncourt at

> Man muß (...) in Betracht ziehen, wohin eine Quelle stilistisch gehört: Wenn man zum Beispiel ein Werk von 1720 nach Spielanweisungen von 1756 spielt, wird das wenig Sinn ergeben. Alle diese Dinge muß man im Zusammenhang sehen und jedesmal wieder von neuem abschätzen und beurteilen. (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 44)

247 Artiklene er generelt vanskelig å datere, men *Musik als Klangrede* kom ut første gang i 1982. Jf. kapittel 3.5.

Samlet sett må man si at Harnoncourt langt fra fremstår som noen dogmatisk forsvarer av en rekonstruerende, naivt historiserende tendens uten fornemmelse for refleksjonstvangens tvetydige og potensielt fremmedgjørende effekt, noe som på den annen side ikke oppløser en mer overordnet oppmerksomhet på historiens gang. En avsluttende passasje fra artikkelen «Alte Instrumente – ja oder nein?» fatter dette fyndig sammen: «Ich möchte hier absolut nicht für 'historische' Aufführungen, für Rekonstruktionen von Aufführungen früherer Zeiten, plädieren, das Rad der Geschichte kann nicht zurückgedreht werden.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 114)

Forholdet mellom historisk bevissthet$_1$ og historisk bevissthet$_2$ kommer altså tydelig til uttrykk, og da ikke bare ved at kunnskapen om fortiden influerer og bestemmer valgene som gjøres i det aktuelle fremføringsøyeblikket. I et blikk på de aktuelle eksemplene vil det følgelig ikke primært være interessant å påvise hvordan Harnoncourts fortolkningsmessige valg er basert på historisk kunnskap, selv om dette er nærliggende. Eksempelvis kunne vi si at ikke bare mer detaljerte artikulasjons- og fraseringsmessige detaljer bygger på studier av historiske spilleanvisninger – den såkalte klokke-artikulasjonen, med røtter hos Leopold Mozart er ett nærliggende eksempel. Også den sentrale og mer overordnete språktanken kan sies å være forankret i historisk kunnskap og slik være utslag av en historisk bevissthet$_1$, noe jeg skal komme nærmere tilbake til i neste kapittel. Imidlertid vil det være vel så interessant å se på hvordan det historiske spilles ut i den aktuelle fremføringen forstått som en praksis som står i spennet mellom historisk informasjon (historisk bevissthet$_1$) og en bevissthet om fremføringens eget historiske øyeblikk (historisk bevissthet$_2$). Poenget er igjen at dette øyeblikket ikke er løsrevet fra den historiske kunnskapen i historisk bevissthet$_1$ (da ville det ikke lenger være snakk om noen spenning), men heller at den aktuelle fremføringen, som også blir gjenstanden for min estetiske erfaring, må innebære en omfunksjonering av den kunnskapen som dekkes av historisk bevissthet$_1$ ut over sitt rent empiriske innhold (jf. det Harnoncourt kaller «ren historie») med henblikk på en estetisk logikk.

Som antydet ville det være enkelt å påpeke impulser fra HIP i Mozart-eksempelet, som bruk av gamle instrumenter, hvilket resulterer i en skjør, nærmest sprø og ofte gjennomsiktig klang, og særskilte artikulasjoner som gir en litt kantete, kortpustet frasering.[248] Harnoncourts eksplisitte stillingtagen i diskusjonen om de tre symfoniene som ett verk kan også føyes til. Men mer interessant enn å vurdere hvorvidt slike vurderinger er korrekte, er det å se på hvordan de skaper et estetisk nærvær, man kunne si et refleksjonsarbeid som så å si driver det musikalske resultatet, estetisk sett. Dette skjer til tross for at refleksjonen altså kan sies å bryte med det som gjør tradisjonen levende, noe Harnoncourt, som vist, også selv er oppmerksom på. Når Mozart-eksempelet

248 Se også Fürstauer (2007, s. 105).

lykkes med å bli estetisk interessant – og her i et historisk perspektiv –, er det fordi fremføringen, i sitt eget akutte øyeblikk, artikulerer den historiske kunnskapen den bygger på, samtidig som den bretter ut hvordan denne kunnskapen isolert sett ikke er tilstrekkelig som estetisk parameter. Dette skaper en spenning som nærer fremføringens særegne intensitet. Samtidig blir det tydelig hvordan både historisk bevissthet$_1$ og historisk bevissthet$_2$ (eventuelt fortolkning$_1$ og fortolkning$_2$) er nødvendige og står i forhold til hverandre i fremføringen. Metaforisk kunne vi alternativt si at når klangen dirrer, er det ikke bare som følge av de gamle instrumentenes skjørhet, opptaksrommet, sammensetningen av instrumenter eller andre empirisk tilgjengelige fakta, men også på grunn av en refleksiv intensitet. Når uttrykket skjelver er det fordi refleksjonens tvetydighet, dels som avstandsskapende, dels som aktualiserende, er blitt en estetisk kvalitet; fortolkningsarbeidet har lykkes med å gjøre refleksjonen estetisk relevant, noe den i utgangspunktet motsetter seg.

I Beethoven-eksempelet skjer noe tilsvarende, men nå tettere knyttet til det språklige. Igjen er klangen av Concentus skjør og artikulasjonen kortpustet. Samtidig danner den kunnskapen som fremføringen utvilsomt hviler på, likevel en motstand, som igjen slår om i en begrunnelse for den estetiske suksessen i det aktuelle fremføringsøyeblikket. Harnoncourts bakgrunn, eksempelvis gjennom henvisningen til den hermeneutiske tilnærmingen til Arnold Schering, er igjen historisk. Men fremføringens suksess består ikke i å vise at Schering hadde rett. Det er heller ikke slik at innsikten i symfoniens politiske budskap (og refleksjonen rundt dette) er det som gjør fremføringen interessant, estetisk sett. Dette betyr imidlertid ikke at denne informasjonen er irrelevant. Som til dels historisk forankret kunnskap blir den estetisk relevant som et element som yter motstand i det aktuelle fremføringsøyeblikket. Som nevnt kommer jeg nærmere inn på språkbegrepet i neste kapittel.

Om Mozart- og Beethoven-eksemplene åpenbart knytter an til den historisk orienterte praksisen allerede gjennom valg av ensemble og instrumentarium, stiller det seg noe annerledes med Schubert-eksempelet, ettersom Harnoncourt her dirigerer Berliner Philharmoniker. Riktignok gjør han igjen bruk av artikulasjons- og fraseringsformer med røtter i HIP, men også her utspiller det historiske seg på et mer overordnet plan. Delvis er det knyttet til Schuberts såkalte wiener-dialekt, som naturligvis har historiske røtter. Men heller ikke denne gang er det estetisk relevante spørsmålet hvorvidt Harnoncourt lykkes med å gjengi denne på en historisk sett tilfredsstillende måte. Snarere handler det om at fremføringen synes å dra estetiske veksler på den informasjonen som i utgangspunktet kunne medført en refleksiv distansering, altså en historisk kunnskap som i fremføringen kommer til sin rett på en annen måte enn ved bare å bli bekreftet som gyldig. Enklere formulert: Harnoncourt peker i sine tekster på historisk baserte informasjoner om Schuberts kulturelle kontekst, mens han i den aktuelle fremføringen

bretter ut et historiebegrep som, heller enn å befeste informasjonens innhold, fungerer som en spenning som viser seg estetisk relevant. Refleksjonen om Schuberts wienerske bakgrunn utgjør ikke bare en nødvendig forberedelse, den inngår også, som et spenningsmoment, i den aktuelle fremføringen estetisk betraktet.

Med tanke på utviklingen av et fruktbart historiebegrep, blir det nå påtrengende nødvendig å spørre hvilken rolle den historiske informasjonen, eller det vi normalt forbinder med historie, egentlig spiller i dette begrepet. Mer presist: Dersom det er slik at denne informasjonen primært fungerer og har sin gyldighet i et spenningsforhold som viser seg estetisk fruktbart, hva er da igjen av informasjonen som spesifikt *historisk*? Jeg har allerede antydet at det er snakk om en omfunksjonering av det historiske, forstått som historisk kunnskap, og da primært med henblikk på en estetisk logikk. Jeg skal i dette kapittelets avsluttende avsnitt se på to sider ved dette. Først skal jeg ta for meg det jeg vil kalle en konstruksjon av det historiske, og slik prøve å fange inn hvordan «historien» eller «det historiske» hos Harnoncourt også kan forstås som en nødvendig motivasjon, en motivasjon som ikke først og fremst står og faller med sin status som historisk faktum. Men ettersom en ensidig oppløsning av det historiske i ren konstruksjon igjen ville oppløse spenningen, skal jeg også se på hvordan forholdet til historien også tar form av forpliktelse. Om enn – og igjen – ikke nødvendigvis på det historisk korrekte.

6.3 Konstruksjon av det historiske

Hva innebærer egentlig historiebegrepet i betegnelsen «historisk orientert eller informert fremføringspraksis»? Som nevnt i kapittel 2, skulle betegnelser som «Early Music» og særlig «played on authentic instruments» bli gjenstand for kritikk, ikke minst fra Richard Taruskin.[249] I debattene som fulgte ble det også vanlig å se HIP-bevegelsen i forhold til en moderne, for ikke å si postmoderne, kontekst hvor interessen syntes å forskyve seg fra fortidens fakta og den mer eller mindre holdbare rekonstruksjonen av disse, til musikernes aktuelle klanglige realisering.[250] Jeg var også inne på hvordan Harnoncourt gjennom hele karrieren både ble regnet som en pioner innenfor og sto i et uttalt spenningsforhold til den historisk orienterte praksisen.[251]

Går vi til Harnoncourts egne tekster, som teknisk sett for det meste er transkriberte foredrag og intervjuer, befinner disse seg, sett fra et vitenskapelig synspunkt, i et litt

249 Se særlig Taruskin (1995).
250 For mer om dette, se Butt (2002) og Kerman (1985).
251 I artikkelen «Alte Instrumente – ja oder nein?», skriver han at «Obwohl ich den Ja-Lager zugerechnet werde – und mit einigem Recht –, möchte ich mich in dieser Beziehung als Ausnahme gesehen wissen.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 103)

ubestemmelig grenseland mellom fagtekst, personlig notat og biografisk dokument. Dels vitner de om en musiker som ikke uten videre ser seg tilfreds med de til enhver tid gjengse påstander om verk og komponister, dels er de samlinger av et subjektivt utvalg parafraserte informasjoner. I den formen Harnoncorut gir dem, blir de primært et uttrykk for ham som individuell musiker, og de kan bare sekundært regnes som innføringer i historisk musikalsk praksis. Dette utelukker selvsagt ikke deres verdi som kilde til en forståelse av Harnoncourt som dirigent og musiker.

I kapittelet «The Historical Performance Movement» fra boken *Contemplating Music*, skriver Joseph Kerman, nokså skråsikkert, at «Books written (or dictated) by performers are a very mixed bag (...) seldom very illuminating. (...) Reading books by great artists is not the best way to gain understanding of their artistic secrets.» (Kerman, 1985, s. 196)[252] Men mer interessant ville det være å spørre seg hva vi i tilfelle skulle med disse hemmelighetene *som avslørte*, om de overhodet fantes. Det interessante spørsmålet er etter mitt skjønn nemlig ikke så mye hva Harnoncourt gjør, teknisk betraktet, men snarere hva som skjer når han gjør det han gjør, hva dette enn måtte være. Videre ville det være interessant å spørre etter en motivasjon, og det nærliggende svaret ville være: en historisk bevissthet i bred forstand, ev. et begrep om historie og historisk kunnskap, kort sagt: et forhold til historien, hvordan han enn måtte velge å definere dette. Fra et vitenskapelig synspunkt måtte man samtidig differensiere mellom en historiefaglig tilnærming og diskusjon av fortiden på den ene siden, og det som for en utøver, helt legitimt, handler om behovet for en motivasjon – for HIPs del i form av en konstruksjon av det historiske – på den andre. Den substansielle forskjellen trenger ikke nødvendigvis å være så stor. Påstanden impliserer heller ikke at Harnoncourt konstruerer sine egne historiske fakta så å si etter eget forgodtbefinnende, for å få dem til å passe med en eller annen musikalsk idé, nærmest tatt ut av luften. Poenget er derimot å si – om det kan formuleres litt løst – at denne «luften» ikke finnes, fortolkninger oppstår ikke i et vakuum, hvilket nettopp forklarer behovet for en motivasjon, også for Harnoncourt. Gitt dette behovet vil jeg, med Peter Gülke, si meg enig i at «Er hat das Recht, nicht zwischen nackter Faktizität und dem zu unterscheiden, was nach seiner tiefsten Überzeugung wahr sein muß.» (Gülke, 2017, s. 256)

At hans egen dypeste overbevisning i denne sammenhengen er *tilstrekkelig*, peker tilbake på at Harnoncourt primært må forstås som en utøvende musiker som må bedømmes etter de kunstneriske resultatene han oppnår, og ikke etter holdbarheten i det stoffet han velger å benytte seg av for å oppnå dem. Om påpekningen av en konstruksjon av det historiske for både HIP generelt, og Harnoncourt spesielt, kunne virke som en

252 Som en interessant motsetning, nevner Daniel W. Smith i forordet til Gilles Deleuze' bok om Francis Bacon at «Deleuze himself insists that we do not listen closely enough to what painters have to say.» (Deleuze, 2003, s. xi)

undergraving av gehalten i det han sto for, bør det heller oppfattes som en nyansering av den estetiske og performative logikken som ligger til grunn for fremføringenes estetiske suksess. Dette skal jeg komme tilbake til. Her er det tilstrekkelig å understreke at så lenge påstandene er effektive som motivasjoner for fremføringer med estetisk suksess, er det av mindre betydning om den historiefaglige holdbarheten, ved nærmere granskning skulle vise seg tvilsom. Dette er første steg i det man kunne kalle en omfunksjonering av det historiske med henblikk på en estetisk logikk.

6.4 Historisk og estetisk objektivitet

Om spørsmålet i forrige avsnitt rettet seg mot historiebegrepet i den historisk orienterte, informerte og/eller bevisste musikalske praksisen, og dette begrepet ble forstått ut fra en estetisk logikk, må det neste spørsmålet rette seg mot estetikkbegrepet. For selv om omfunksjoneringen av historiebegrepet ble gjort på bakgrunnen av en estetisk logikk – det er fremføringenes estetiske suksess som primær som gjør den historiefaglige holdbarheten i de historiske påstandene mindre avgjørende –, betyr ikke dette at det estetiske setter forpliktelsen på kunnskapens innhold ut av spill. Mer konkret: Når Harnoncourt selv vil insistere på at hans historiske innsikter har gyldighet, skjer det ikke bare ut fra et ønske om å *fremstå* pålitelig og konsistent. Det implisitte premisset om påstandenes gyldighet og objektivitet henter med andre ord sin kraft ikke bare fra en form for selvdisiplinering. Snarere må vi si at hele forestillingen om å forholde seg til historien, orientere seg i den og la sine egne kunnskaper korrigere av en slik orientering, bygger på et premiss om objektivitet, man kunne gjerne si som gjenklang av Rankes historiografiske ideal om å finne ut av «hvordan det egentlig var». For selv om idealet gang på gang viser seg umulig å innfri, oppløses ikke idealet av den grunn som rettesnor for det historisk arbeidet. Harnoncourt sier selv i den nevnte åpningstalen til Salzburg-festspillene i 1995 at «(...) die Geschichte hat auch einen Aspekt von absoluter Wahrheit, der sehr ernst genommen werden muss.» (Fürstauer, 2005, s. 21) En bruk av historiebegrepet som ikke på en eller annen måte tar forpliktelsen på objektiv sannhet på alvor, vil umiddelbart fremstå som uinteressant; forpliktelsen blir med andre ord tvingende.

Dette gjelder også for bruken av historiebegrepet innenfor HIP. Tanken om en konstruksjon av det historiske skal derfor ikke forstås som en anklage, hverken om unøyaktig omgang med fakta, eller om fri fantasi og oppfinnelseskunst i strategisk øyemed. Snarere handler det om å trekke estetiske veksler på den forpliktelse på objektivitet som ligger i historiebegrepet. Så blir spørsmålet: Men hva slags estetikkbegrep er det som har

behov for en slik støtte? Mer spesifikt: Hva slags kunstnerisk uttrykk er det som har behov for å operere med objektive størrelser, sikre standarder og mål; er det ikke heller slik at det i kunst ikke gis objektive kriterier for kvalitet, ev. mer teknisk, og med Kant: At den rene estetiske smaksdommen ikke er en erkjennelsesdom? (Kant, 2009, s. 48)

To kommentarer skal føyes til her: For det første fører det galt avsted å tenke seg det estetiske som en mulighet til å omforme eller manipulere virkeligheten. Friheten når det gjelder hva som kan gjøres til gjenstand for en estetisk erfaring er riktignok prinsipielt sett uendelig, men det finnes ingen prinsipper som garanterer for at det ene eller det andre, behandlet på den ene eller den andre måten sikrer at en slik erfaring inntreffer. Materialets frihet er med andre ord fundamentalt sett løsrevet fra det jeg kaller en estetisk suksess. På den annen side: Når suksessen først inntreffer, skjer det med nødvendighet. Vi har altså å gjøre med en tvang og en forpliktelse i den estetiske erfaringen, og det er denne tvangen som gjør det mulig å snakke om en spesifikt estetisk logikk. Poenget er ikke at den estetiske logikken manipulerer den historiske informasjonen, men snarere at så snart den estetiske erfaringen og suksessen er et faktum, er det i denne alene en tvang og en forpliktelse som gjør spørsmålet om informasjonens gyldighet irrelevant.

For det andre oppstår det på denne måten en særegen kompatibilitet mellom det estetiske og det historiske: Man kunne si at de begge impliserer en slags tvingende forpliktelse – historien er fortellingen om alt mulig, men samtidig ikke bare en hvilken som helst fremstilling; estetikken åpner for et uendelig materialtilfang, som samtidig ikke bare kan formes på en hvilken som helst måte. Samtidig står det historiske og det estetiske i en viss forstand mot hverandre, for historiens objektivitet er ikke den samme som estetikkens. Dette blir tydeligst ved at en historiefaglig sett holdbar påstand, på ingen måte kan garantere for estetisk suksess. Som nevnt er det ikke den eventuelle holdbarheten i de historisk orienterte musikernes historiske påstander som gjør fremføringene deres estetisk interessante. Motsatt kunne fremføringene ha innfridd estetisk, også med historiske innsikter som historiefaglig ikke holder vann, noe som igjen hverken betyr at den historiske forpliktelsen er uviktig, eller at den estetiske suksessen oppløser det historiske innholdet.

Det sentrale er med andre ord at den estetiske logikken som en fremføring er underlagt, kan trekke veksler på forpliktelsen i det historiske arbeidet som motivasjon. Når dette er mulig, skyldes det både at estetikken og historien er underlagt en form for tvingende forpliktelse, og at historiens innhold på et vis utgjør en motstand i det estetiske arbeidet, ettersom det ikke på noen måte kan garantere for dets suksess. Om det kan synes uforpliktende og lettvint å omfunksjonere historiebegrepet til et (estetisk) begrep for motstand, relativt uavhengig av den historiske informasjonen og dennes eventuelle

gyldighet, kan man si at når historiebegrepet faktisk gjør og innebærer en motstand, er det fordi det også gjør krav på et slikt innhold, ev. at det gjennom dette innholdet gjør krav på forpliktelse.

Jeg har i dette kapittelet forsøkt å utvikle et historiebegrep som kan si noe om hvordan det historiske – det historiske blikket, den historiske kunnskapen og bevisstheten – fungerer i Harnoncourts fremføringer forstått som gjenstander for min estetiske erfaring. Med utgangspunkt i spenningsforholdet mellom en levende tradisjon og en historisk reflektert tilnærming, har jeg forsøkt å vise at Harnoncourts fremføringer ikke faller som offer for en refleksjon som fremmedgjør og distanserer seg fra det levende i tradisjonen. Samtidig skjer dette uten at de naivt og umuligvis søker seg tilbake til en tradisjon forut for enhver refleksjon. Snarere er det snakk om å trekke estetiske veksler på den spenningen som oppstår mellom den musikalske fremføringens prekære og emfatiske nå og den historiske bevisstheten og refleksjonen som, gitt en moderne kontekst, må ligge til grunn for den musikalske fortolkningen, i vid forstand. Det historiske hos Harnoncourt, som altså utvides og til dels omfunksjoneres i henhold til en estetisk logikk, består med andre ord ikke bare i å anvende instrumenter, spille- og artikulasjonsmåter i et musikalsk sett historisk materiale, men snarere i å omdanne den refleksjonen som et forhold til historien nødvendigvis medfører, til en estetisk fruktbar kategori som slår ut i de aktuelle fremføringene. Dette medfører i min videre fremstilling spørsmål om forholdet mellom hva Harnoncourt gjør, og hva som skjer som resultat av det han gjør, et forhold som igjen peker mot et begrep om performativitet. Dette skal følges opp i kapittel 10.

7 Språkbegrepet

Forholdet til historie står sentralt i Harnoncourts musikalske praksis. Men like viktig er ideen om musikkens språkkarakter. Denne ideen er relatert til historiebegrepet på flere måter: Gjennom utlegninger om hvordan forholdet mellom musikk og språk har utviklet seg historisk, blir ideen om musikken som språk et tydelig uttrykk for Harnoncourts historiske kunnskap, det jeg kalte historisk bevissthet$_1$. Men språkideen blir også del av det historiske i fremføringen, ettersom det språklige utgjør kjernen i kommunikasjonen av musikalsk mening for Harnoncourt.[253] At oppfatningen om musikken som språklig fundert synes å være svekket, om ikke tapt, i hans egen moderne tid, er i tillegg en beklagelse som vender tilbake gjennom tekstene.[254] Eksempelvis avslutter han artikkelen «Das Quasi-Wort-Ton-Verhältnis in der rein instrumentalen Barockmusik», med at «Vielleicht würde es schon zu einem tieferen Verständnis der sprechenden Musik führen, wenn wir einmal wissen, *dass* die Musik des Barock und weitgehend auch der Klassik ‚spricht', wenn wir unsere Verachtung gegenüber musikalischen Aussagen aufgeben.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 180, utheving original)

Men hva innebærer det at musikken taler? Har den noe å si, eller sier den noe på en spesiell måte? Har den et innhold som kan forstås; er den et tegnsystem, eller er den snarere «språklig» ved å etterligne, mime, talespråkets setninger og rytme, den språklige dialog og argumentasjon? I dette kapittelet skal jeg forsøke å presisere det språklige i Harnoncourts fremføringer gjennom utviklingen av et språkbegrep. Jeg skal begynne med å se nærmere på hans egne historiske diskusjoner av musikkens forhold til språk. For å komme nærmere hva som står på sill her, skal jeg gå omveien om noen systematiske tilnærminger til forholdet mellom musikk og språk, før jeg forsøker å vise at språkets uttale og artikulasjon får en særegen rolle hos Harnoncourt. Avslutningsvis skal jeg, tilsvarende diskusjonen av historiebegrepet, argumentere for at det språklige alltid vil stå i et spenningsforhold til musikken; ideen om musikken som språk vil skape en motstand, en friksjon i fortolkningen. Slik åpner det språklige i musikken et estetisk spenningsfelt som Harnoncourt utnytter.

253 Som jeg skal vise fremgår dette generelt av Harnoncourts tekster. Konkrete ytre eksempler er boktitlene, *Musik als Klangrede, Der musikalische Dialog, «Töne sind höhere Worte», Mozart-Dialoge*.

254 En ren skjønnklangsdyrkelse, mer eller mindre løsrevet fra den – spenningsfylte – insisteringen på et innhold, lå Harnoncourt fjernt. Som det vil fremgå, er dette både historisk og estetisk begrunnet.

7.1 Musikk og språk – noen linjer hos Harnoncourt

Spørsmålet om en mulig sammenheng mellom musikk og språk er omfattende og er blitt forsøkt besvart på en rekke måter gjennom den vestlige musikkens historie.[255] En fyllestgjørende fremstilling ligger utenfor denne studiens rammer. Men ettersom siktemålet her er systematisk og estetisk (heller enn historisk eller biografisk), skal jeg innledningsvis antyde det jeg oppfatter som spørsmålets sentrale problemstilling.[256]

I sin bok *Versuch über Musik und Sprache* åpner filosofen Albrecht Wellmer, neppe tilfeldig, med å vise til det han kaller «[det romantiske] Topos von der Musik als Sprache der Empfindungen»:

> Dieser Topos wird am ehesten verständlich, wenn man – mit Rousseau und Wagner – die Musik im Sinne einer 'Abspaltung' von einer ursprünglichen Sprache versteht, in der die *klangligchen, expressiven und gestischen* Momente der Sprache von ihren *begrifflichen* Momenten noch ungeschieden waren. (Wellmer, 2009, s. 15, min utheving)

Relativt uavhengig av referansen til romantikken, kunne vi si at sitatet understreker en systematisk spenning mellom et klangnivå – lydlig, gestisk, ekspressivt, ev. selvreferensielt nivå – på den ene siden, og et begrepslig, det vil her si et innholdsnivå med referanse til noe utenfor seg selv på den andre. Det kan virke problematisk å operere med et absolutt skille her: Dels er det snakk om en spaltning av en opprinnelig enhet, dels kunne man si at slik dagligspråket også har sin ekspressivitet, finnes det mange eksempler på musikk som, om enn betinget, henviser til noe utenfor seg selv.[257] Men mens dagligspråket utvilsomt har et referensielt nivå (ord og begreper *viser til* et innhold), vil det være problematisk å tilskrive musikken noe tilsvarende; musikken opererer ikke med ord og begreper. Dette utelukker ikke muligheten for å snakke om en musikkens språkkarakter, men det ville være problematisk å forstå denne utelukkende som en variant i forlengelsen av dagligspråkets begrepslige eller referensielle virkemåte. Når det er snakk om at forholdet mellom språk og musikk har form av en spenning, er det med andre ord fordi de to nivåene både er adskilt fra hverandre og på et vis henger sammen. Spørsmålet er selvsagt hvordan; hva betyr det at musikken taler?

255 Spørsmålet er sentralt og omfattene, og tilnærmingene har ulike utgangspunkt: historisk, musikkvitenskapelig, filosofisk m.m. En sentral tekst i første kategori er Rousseau (1984), i neste finnes en rekke, eksempelvis Georgiades (1984), om musikalsk retorikk (Bonds, 1991), *Topic Theory* (Hatten, 2017), Mirka (2009, 2014), og sistnevnte Adorno (2003), Wellmer (2009). Nevnes skal også Tellmann (2017).

256 Det er åpenbart en rekke filosofiske problemer og nyanser som her nødvendigvis må forbigås, spørsmålets omfang tatt i betraktning.

257 Harnoncourt lister opp fire muligheter, se N. Harnoncourt (1982/2004, s. 175).

Harnoncourt nærmer seg dette på flere måter, gjennomgående med et historisk blikk. Den første artikkelen i boken *Musik als Klangrede* åpner slik: «Vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution gehörte die Musik zu den Grundpfeilern unserer Kultur, unseres Leben. Sie zu *verstehen* gehörte zur Allgemeinbildung.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 9, utheving original) Tilnærmingen via begrepet om forståelse er typisk; begrepet dukker jevnlig dukker opp i Harnoncourts diskusjoner om musikk og språk.[258] Vektleggingen av forståelsen impliserer en påstand om musikk som noe som både *kan* og *bør* forstås. Mer kritiske betenkeligheter om forståelsens begrensninger, særlig med tanke på den estetiske erfaring (som forståelse alene etter mitt syn aldri vil kunne dekke), finnes ikke hos Harnoncourt.[259] Derimot trekker han opp flere linjer som viser hvordan det som skal forstås, behandles kompositorisk og kommer til uttrykk.

Artikkelen «Entstehung und Entwicklung der Klangrede» gir en oversikt. Harnoncourts utgangspunkt er 1600-tallets madrigaler, hvor komponistene primært var inspirert av og tonesatte «die Atmosphäre der Dichtung» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 192).[260] Det er imidlertid bruddet med denne tradisjonen som blir avgjørende for utviklingen av språkkarakteren i den vestlige kunstmusikken generelt, og – kunne man si – for Harnoncourts tilnærming spesielt. Han skriver:

> Plötzlich aber, sozusagen aus heiterem Himmel, kam man auf die Idee, die Sprache selbst, auch den Dialog, zur Grundlage der Musik zu machen. Solche Musik mußte dramatisch werden, denn ein Dialog ist ja als solcher schon dramatisch, sein Inhalt ist das Argument, die Überredung, die In-Frage-Stellung, die Verneinung, der Konflikt. (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 192f)

Harnoncourt skriver utførlig om monodien, om hvordan det nå handlet om «den Text so verständlich wie möglich und mit höchstem Ausdruck wiederzugeben» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 194). Han gjengir også Caccinis utsagn om at «Kontrapunkt sei Teufelswerk» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 195). Av de store komponistene kommer i første omgang Monteverdi, som i tillegg til å beherske den kontrapunktiske madrigalkunsten, utvikler et nytt dramatisk tonespråk og til dels etablerer musikalske figurer: «So bildet sich langsam, ausgehend von den Lehren Caccinis und seiner Freunde, über Monteverdi, der es darin zur höchsten Vollendung bringt, ein musikalisches Firgurenrepertoire heraus.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 198) Her dreier

258 Boken *Musik als Klangrede* har som undertittel: *Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Forståelsesbegrepet er imidlertid komplekst, noe som vil fremgå i det følgende.

259 Dette er også et omfattende og omstridt spørsmål. For en tilnærming fra et hermeneutisk perspektiv, se Gadamer (2001).

260 Igjen vil det ikke dreie seg om å vurdere eller diskutere (holdbareheten i) Harnoncourts historiske fremstilling.

det seg, ifølge Harnoncourt, etter hvert om «ein immenses Vokabular an Figuren mit bestimmter Bedeutung [die man] auch selbständig, ohne Text, einsetzen [konnte]: durch die musikalische Figur allein assoziierte der Hörer die Sprache.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 199)[261] Videre følger Bach, som inspirert dels av den klassiske «Lehren der Rhetorik», dels av «das (...) enorm verfeinerte Vokabular der in Italien entstandenen Klangrede, übertragen auf die deutsche Sprache» igjen forener talekunst og kontrapunkt: «Was bei Bach besonders auffällt: er hat den gesamten Apparat des Kontrapunkts den rhetorsichen Prinzipien hinzugefügt und eingearbeitet.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 200) Sist i rekken kommer Mozart. Han skal oppleve konflikten mellom på den ene siden kvaliteten knyttet til beherskelsen av figurene, og på den andre siden kravet om en «Musik, die so einfach sein sollte, daß sie jeder Mensch, auch wenn er noch nie im Leben Musik gehört hatte, verstehen können sollte.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 201) Denne konflikten vender tilbake som en viktig bakgrunn, også for Harnoncourts eget arbeid.

Når utviklingen av «die Sprache selbst» som grunnlag og inspirasjon for musikken ble så viktig for Harnoncourt, skyldtes det ikke primært en interesse for teksten (i vokalmusikk) og dennes betydning. Riktignok kunne man si at et skjerpet fokus på teksten og dens rytmiske elementer medførte en ny forståelse av musikkens dramatiske, ev. dialogiske, argumenterende og konfliktorienterte egenskaper. Samtidig er det språk- og forståelsesbegrepet som skal utvikles i musikalsk sammenheng, ikke begrenset til forståelsen av det språket som er tonesatt i vokalmusikk.[262] Som artikkelen «Entstehung und Entwicklung der Klangrede» viser, dreier det seg vel så mye om hvordan språklige elementer – som dialog, betydning, forståelse og retorikk, for å nevne noen – føres tilbake til og inspirerer instrumentalmusikken. Harnoncourt utdyper dette en rekke steder, og som både bok- og artikkeltittelen mer enn antyder, blir begrepet *Klangrede* (klangtale) særlig sentralt.

Som allerede nevnt, stammer uttrykket fra Johann Mattheson, og i artikkelen «Das Quasi-Wort-Ton-Verhältnis in der rein instrumentalen Barockmusik» understreker Harnoncourt i første omgang «Wie buchstäblich der Ausdruck *Sprache* hier gemeint ist» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 176, utheving original). Harnoncourt siterer Mattheson bl.a. slik: «'Die Instrumental-Melodie ..., ohne Beihülffe der Worte und Stimmen, ebensoviel zu sagen trachtet, als diese mit Worten thun.'» ((N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 176, setning ufullstendig i original) Videre utdyper han forbindelsen til «der musikalische

261 Dette er et typisk eksempel hvor leseren savner referanser hos Harnoncourt.

262 I artikkelen «Das Quasi-Wort-Ton-Verhältnis in der rein instrumentalen Barockmusik» åpner Harnoncourt med å liste opp fire mulige forbindelser mellom musikk og det han kaller «utenommusikalske program»: «akustische Imitiation – musikalische Datstellung von Bildern – musikalische Darstellung von Gedanken oder Gefühlen – das Sprechen in Tönen.» Men han føyer til: «Der besondere Reiz dieser Musik liegt darin, daß all dies textlos, durch rein musikalische Mittel dargestellt werden muß.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 175).

Redekunst» og «die Fachsprache der Rhetorik» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 176) og endelig sitatet: «Es werden als bekannt verausgesetzte Motive aus Vokalwerken in Instrumentalwerke eingebaut, oft in symbolischer und verschlüsselter Bedeutung. Diesem bewußten Zitat verwandt ist wohl die Basis der Klangrede, gleichsam ihr Vokabular: das Figurenrepertoire.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 178) I artikkelen «Die Violine – das barocke Soloinstrument» knyttes utviklingen av *Klangrede*-begrepet til den instrumentale solisten som trer frem fra ensemblet: «Er übernahm die neue Tonsprache der Monodie ohne Worte und 'sprach' nunmehr ausschließlich in Tönen. Dieses solistische Musizieren wurde buchstäblich als eine Art von Rede empfunden» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 160).

Gitt et etablert system av referanser mellom musikalske figurer og konkrete betydninger – et eksempel er Monteverdis såkalte «*Stile concitato*» (opphisset stil) som består av raske tonegjentagelser og refererer til sinne (*Zorn*) (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 197) –, følger den referensielle forståelsen logisk, nemlig som muligheten for å slutte fra den musikalske figuren eller tegnet (tonegjentagelsen), til tegnets betydning eller innhold (følelsen av sinne).[263] Bruken av pauker og trompeter i Mozart-symfonien (se over) er et annet eksempel. Det er liten tvil om at Harnoncourt med «forståelse» også mener denne typen slutning, med andre ord at musikalsk forståelse også kan tenkes analogt med dagligspråkets referensielle virkemåte og slik – og særlig for musikkens del – forutsetter kunnskap. I artikkelen «Musikverständnis und Musikerausbildung» skriver han at

> Wenn die Musik vergangener Epochen (...) in ihrer ganzen Aussage (...) dargestellt werden soll, muß das Verständnis dieser Musik von ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit her wieder erlernt werden. Wir müssen wissen, was die Musik sagen will, um zu erkennen was wir *mit ihr* sagen wollen. (...) Ohne dieses historisches Wissen kann historische Musik (...) nicht adäquat dargestellt werden. (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 28, utheving original)

Imidlertid finnes det flere utsagn som tyder på at begrepet «forståelse» i musikalsk sammenheng for Harnoncourt også går ut over kompetansen til å trekke slike slutninger. Tidligere i samme artikkel nevner han at musikken kan utdype forståelsen av språkets ord: «Durch Töne, Melodien, Harmonien kann also das gesprochene Wort, kann der Wortsinn intensiviert werden, wodurch ein Verständnis erzielbar wird, das über das rein Logische hinausreicht.» Samtidig fortsetter han med å understreke at «Die Wirkung

263 *Hvem* som føler dette – komponisten, utøveren eller lytteren –, eller *hvor* følelsen er lokalisert – hos komponisten, utøveren, lytteren eller i musikken selv –, er spørsmål jeg ikke tar stilling til her. Se for øvrig Wellmer (2009, s. 17f).

der Musik blieb aber nicht auf eine Verstärkung und Vertiefung des Sprachausdrucks beschränkt, die Musik fand bald zu ihrer eigenen Ästhetik (deren Verbindung mit Sprache aber stets erkennbar blieb)». (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 21) Til tross for slike tillegg, blir det likevel noe uklart og uforløst ved Harnoncourts utsagn omkring forståelsesbegrepets forbindelse til et konkret innhold eller en semantisk betydning.

Imidlertid utdypes *Klangrede*-begrepet også fra et annet perspektiv, som ved nærmere ettersyn skal vise seg vel så interessant. Begrepet viser nemlig ikke bare til at det er tale *om* noe, men også at det er klangen som *taler*. Alternativt kunne man si at i tillegg til å forstå *hva* klangen taler om, handler det også om å forstå *hvordan* den taler. Denne klangens talemåte kan studeres på flere, til dels overlappende nivåer, hvorav det mest grunnleggende er artikulasjon. I artikkelen «Artikulation» skriver Harnoncourt generelt at «Die Probleme der Artikulation begegnen uns vor allem (...) in der Musik von etwa 1600 bis 1800, denn diese Musik ist wesentlich an der Sprache orientiert.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 54) Mer spesifikt: «Die einzelne Note wird also ähnlich artikuliert (ausgesprochen) wie eine einzelne Silbe.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 59) Det handler altså om artikulasjon av små motiver: «Die musikalischen ‚Figuren' sind kurze Tonfolgen, gleichsam musikalische Baustein [sic], oder ‚Tonwörter', die einen bestimmten zusammenhängenden Ablauf erzwingen, wenn sie verständlich artikuliert werden». Dette påvirker også tempo: «Im 18. Jahrhundert verlangten bestimmte Figuren (Notengruppen) ein bestimmtes Tempo» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 80f), og dynamikk: «Wesentlich ist aber die kleine Dynamik, sie bedeutet die *Aussprache*, sie macht die ‚Klangrede' deutlich.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 68) Men spørsmålet om artikulasjon angår også større, tematiske enheter, og igjen er eksempelet Bach, som ifølge Harnoncourt «hatte das barocke Prinzip der ‚Klangrede' zur höchsten Vollkommenheit gebracht.» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 52) Om motivene i Brandenburgkonsert nr. 3, skriver han at «Jedes dieser Motive ist in sich mehrfach unterteilt; wie in der Sprache Haupt- und Nebensätze durch Interpunktionszeichen voneinander abgegrenzt sind.» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 215) Endelig er det snakk om et mer overordnet nivå av formale avsnitt som står i et dialogisk forhold til hverandre. Generelt snakker Harnoncourt om «den sprechenden, dialoghaften Charakter der Barockmusik» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 55) og skriver at «Das *2. Brandenburgische Konzert* zeigt eine sehr reichhaltiges rhetorisches Konzept. Es erweist sich als eine komplizierte musikalische Wechselrede» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 213).

Det talende i musikken, forstått som en omhyggelig *ut*tale av små bestanddeler i temaer, fraser og motiver, skal ifølge Harnoncourt bli erstattet av en bredere, mindre differensiert og mer uniform artikulasjonsmåte. Han hevder, og fremstillingen er åpenbart forenklet, at «Die Musik vor 1800 spricht, die Musik danach malt.» Om den talende artikulasjonen også kommuniserte et forståelig innhold, vil overgangen til en musikk som «maler» også

berøre begrepet om forståelse: «Die eine muß man *verstehen*, so wie alles, was gesprochen wird, Verständnis voraussetzt, die andre wirkt mittels Stimmungen, die man nicht zu verstehen braucht, die man erfühlen soll.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 54, utheving original) Bakgrunnen for denne vendingen knytter Harnoncourt bl.a. til utviklingen av konservatorie-systemet, og da særlig i Paris på slutten av 1700-tallet. Utviklingen var preget av «das neue Ideal der Egalité» inspirert av den franske revolusjon (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 35).[264] Det er altså snakk om en form for demokratisering av forholdet til musikkens innhold: «Wenn jedermann angesprochen werden soll, ja der Hörer gar nichts mehr von Musik zu verstehen braucht, muß alles Sprechende – das Verstehen erfordert – aus der Musik eliminiert werden» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 30).[265] I retoriske ordelag, som tidvis nærmer seg forfallsmytologi, fremhever Harnoncourt at denne mentaliteten preger musikklivet selv i dag: «Wir wissen gar nichts von diesem Problem, weil wir glauben, da gäbe es nichts zu *verstehen*, die Musik wende sich ja direkt ans Gemüt.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 27)

Jeg skal ikke forfølge Harnoncourts historiske, om ikke sosiologiske (og kanskje ufrivillig estetikkteoretiske), spekulasjoner videre her. Derimot skal jeg konsentrere meg om ideen om *Klangrede*, særlig med henblikk på forholdet mellom musikalsk språklighet og forståelse. Som jeg skal komme tilbake til gjennom henvisning til de aktuelle eksemplene, er det liten tvil om at en språklig dimensjon, en *Klangrede*, både forstått som formidlingen av et innhold, og i betydningen artikulasjon i motiviske enheter på mikroplan, forble et sentralt og nærmest overordnet ideal for Harnoncourt.[266] Her er det også på sin plass å minne om Beethovens ideal om en «redende Kunst», og videre Dahlhaus' presisering av oden som uttrykte «eine von Enthusiasmus getragene Reflexion oder einen von Reflexion durchdrungenen Enthusiasums» (Dahlhaus, 1987, s. 101). Hva er det her som forstås og hvordan? Og hvordan inngår forståelsen i en estetisk erfaring, gitt at denne nødvendigvis går ut over referensielle slutninger? Her kreves litt analytisk systematikk.

264 Harnncourts argument her må sies å være overraskende, og utvilsomt kontroversielt, om ikke utilbørlig forenklet. Det vil imidlertid føre for langt å nøste opp i dette innenfor dette kapittelets rammer.

265 «Technisch ging es darum, das Sprechende durch das Malende zu ersetzen. So wurde das Sostenuto, die Große Linie, das moderne Legato entwickelt. Natürlich gab es auch schon vorher die große melodische Linie, sie war aber stets hörbar aus kleinen Bausteinen zusammengesetzt.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 31)

266 Et eksempel på hvordan han bar idealet med seg over i arbeidet med romantisk musikk, kan høres i Brahms' 1. symfoni, siste sats (*Allegro*-delen) med Berliner Philharmoniker (Brahms, 1997).

7.2 Semantisk og mimetisk språkbegrep

Ifølge Wellmers innledning kunne man skille mellom språkets klanglige, ekspressive og gestiske moment på den ene siden, og dets begrepslige moment på den andre. Overført til musikk, kunne musikkens språklighet på den ene siden tenkes analogt med det begrepslige momentet; musikken kunne sies å referere til et begrepslig innhold, en betydning ut over seg selv, ut over sin klang. Ettersom det er snakk om bestemte betydninger, kunne dette kalles et *semantisk* språkbegrep. På den annen side kunne man knytte musikkens språklighet til det klanglige, ekspressive og gestiske momentet; musikken er språklig gjennom klanger, uttrykk og gester som ligner, eller etterligner, språklige setninger, fraser, perioder, med avsnitt, opphold, innskudd osv. Dette kunne derfor kalles et *mimetisk* språkbegrep; musikken etterligner – mimer – språkets rytme, artikulasjon, setningsstruktur osv.[267]

I de aktuelle eksemplene kan begge disse språkbegrepene gjenfinnes, dels isolert, dels overlappende, dels i beslektede varianter. Det semantiske begrepet omfatter eksempelvis såkalt *topic theory*, som igjen er beslektet med det Harnoncourt kaller *Figurenlehre*, dvs. at konkrete musikalske figurer blir å forstå som tegn som refererer til en betydning.[268] I Mozart-eksempelet danner de karakteristiske punkterte rytmene en slik figur. Når Harnoncourt fremhever dem, som vist blant annet gjennom tempo, fremhever han det ouverture-aktige, som igjen henviser til åpningen av hele syklusen. Bruken av pauker og trompeter, som han knytter til glansen fra mektige herrer, kan tenkes tilsvarende. Tonearten Ess-dur, som blant annet har vært knyttet til det majestetiske og heroiske, kan i henhold til et semantisk språkbegrep, tilsvarende tenkes som et tegn.[269] Artikulasjonen av frasene i *Allegro*-delen, spillet med motstemmer og fremhevelsen av avfraseringer, kan på sin side knyttes til det mimetiske språkbegrepet. Betoningsmønstrene i den omtalte metriske figuren fremhever en artikulasjonsmåte som understreker musikkens setninger, tyngdepunkt og innskudd, presentert på en måte som kan sies å vektlegge sin egen uttale.

Det samme er særlig tydelig i Beethoven-eksempelet. Som vist gjør Harnoncourt her bruk av Arnold Scherings utlegninger og påstand om den andre satsen som en bønn, en tenkemåte som kan knyttes til en musikalsk hermeneutikk, som igjen kan knyttes til et semantisk språkbegrep. Samtidig er det først og fremst selve uttalen, eller artikulasjonen

267 Jeg er klar over at mimesisbegrepet er langt mer omfattende enn det man kan få inntrykk av her, i en lang tradisjon fra Aritoteles til Adorno og videre. Jeg vil ikke komme nærmere inn på dette her, men kommer tilbake til mimesis-begrepet hos Adorno, se kapittel 11.

268 For den analytiske oversiktens skyld ser jeg nå bort fra det jeg over kalte et topisk begrep, ev. kan dette tenkes inn under det semantiske.

269 Spørsmålet om slike toneartskarakteristikker er omfattende, og de er på ingen måte statiske. For en grundig gjennomgang, se Steblin (1983).

av de ulike setningsleddene (ev. avsnittene i bønnen) som blir tydelig i Harnoncourts fremføring. Dette skjer i tråd med det mimetiske språkbegrepet, som slik kan knyttes til selve den utøvende handlingen, ev. begrepet om performativitet, som jeg skal komme tilbake til. En mulig overlapping mellom det semantiske og det mimetiske språkbegrepet blir kanskje særlig tydelig i Schubert-eksempelet, hvor den wienerske dialekten blir innholdet eller betydningen i det som uttrykkes, samtidig som denne både kommer til uttrykk gjennom, og slik på et vis *er* den rytmiske artikulasjonen.

Selv om det semantiske og det mimetiske språkbegrepet riktignok påpeker sentrale aspekter ved de ulike eksemplenes kjennetegn med henblikk på utviklingen av et språkbegrep, forblir det like fullt noe utilfredsstillende ved dem. Dette blir særlig tydelig tatt i betraktning Harnoncourts sentrale begrep om forståelse. For det semantiske begrepets del er det riktignok snakk om en forståelse i betydningen slutning fra et tegn til tegnets referanse. Samtidig er musikkens tegnkarakter langt fra gitt, den må snarere refleksivt og bevisst etableres, for ikke å si konstrueres. Om dette skjer med støtte i historisk informasjon, og slik tar form av en *re*konstruksjon, har lite å si; effektivt uttrykt kunne man si at elementet av refleksjon og konstruksjon blir like tyngende som forklaringen på forståelsen blir lett. Gitt det mimetiske språkbegrepet er det på den annen side knapt snakk om noen forståelse overhodet, i alle fall så lenge forståelse tenkes som slutning fra et tegn til en referanse utenfor tegnet.

Nå kunne man innvende at forståelsesbegrepet, og særlig i en musikalsk sammenheng, må tenkes videre. Og heller enn å la det være begrenset til en tegn/referanse-logikk, bør det knyttes til et spørsmål om mening, for øvrig et begrep som i liten grad forekommer hos Harnoncourt.[270] Målet må være å utvikle et språkbegrep som kan dekke en form for språklighet i musikken, uten at denne språkligheten reduseres til, ev. blir en funksjon av en forståelse utelukkende i betydningen slutning fra tegn til innhold. Mer spesifikt kunne man si at målet må være å utvikle et språkbegrep som viser en sammenheng mellom det mimetiske, eller uttalen, og forståelsen. Harnoncourts egne utlegninger om språk og forståelse, om enn aldri så produktive i en fortolknings- og fremføringssituasjon, strekker ikke til som forklaringer på dette punktet. Det er derfor nødvendig å ta et skritt tilbake.

Gitt Wellmers skille mellom et språkets klanglige, ekspressive og gestiske moment på den ene side, og begrepslige moment på den andre, virket det umiddelbart plausibelt å knytte musikken til det første, og verbal- eller dagligspråket, til det andre momentet. Gjennom det semantiske og mimetiske språkbegrepet, forsøkte jeg derimot å vise at

270 I Charles Taylors artikkel «Språket og menneskets natur», som jeg straks skal se nærmere på, er fokus snarere på meningsbegrepet: «Interessen for språk som medium er knyttet til det tjuende århundrets interesse for mening.» (Taylor, 2007, s. 177)

begge momentene kunne knyttes til musikk, selv om dette viste seg for overfladisk: Det språklige, i alle fall som noe «forståelig», ble her enten konstruert (i det semantiske), eller tilsynelatende fraværende (i det mimetiske språkbegrepet). Imidlertid er det også mulig å knytte begge momentene til verbalspråket. Den kanadiske filosofen Charles Taylor utdyper dette i artikkelen «Språket og menneskets natur» (Taylor, 2007) hvor han, på en måte som kan minne om Wellmer, skiller mellom to dimensjoner ved det han kaller «Meningsfulle objekter»: den referensielle og den ekspressive (Taylor, 2007, s. 179f). Den referensielle dimensjonen viser til at «Vi kan forklare at et tegn eller ord har mening, ved å peke på hva det betegner». Taylors eksempel er setningen «Boken ligger på bordet» (Taylor, 2007, s. 179), som gir mening fordi ordene «bok» og «bord» står i et forhold til hverandre som igjen står i et forhold til, eller «betegner bestemte typer objekter» (Taylor, 2007, s. 180). Den ekspressive dimensjonen viser på sin side at den samme setningen også kan «uttrykke min tanke eller min sansning eller min oppfatning om at boken ligger på bordet.» (Taylor, 2007, s. 180) Taylor nevner at setningen f.eks. kunne tenkes å uttrykke «min lettelse over at jeg ikke har mistet boken.» (Taylor, 2007, s. 180)

Her er det tydelig at det ekspressive ikke bare viser til musikkens non-verbale uttrykk, langt mindre til musikkens miming av setningsrytme osv. Snarere blir det klart at også den ekspressive dimensjonen inngår i en dagligspråklig praksis, ja kanskje kunne man si at den ekspressive dimensjonen, slik den så langt er beskrevet hos Taylor, forutsetter en referensiell dimensjon (eller en semantikk) – for hvordan kunne jeg være lettet over å høre setningen «Boken ligger på bordet» hvis jeg ikke også visste hva ordene «bok» og «bord» betegnet? Spørsmålet er riktig nok, men det skjuler et dypere problem: For hvordan har det seg at jeg vet, eller forstår, at det her overhodet handler om tegn, og at disse har referanser? Det skal sies at Taylors artikkel formulerer spørsmål som dette innenfor rammen av et stort problemkompleks, også med historiske aspekter. Et sentralt spørsmål er hvordan språket, inkludert dets filosofiske problemer, synes å ha blitt en stadig viktigere inngang til å forstå menneskets natur, og mer snevert: Hvordan interessebalansen har endret seg historisk mellom den referensielle og den ekspressive dimensjonen. Det vil utvilsomt føre for langt å redegjøre for hele Taylors omfattende argumentasjon her. Ikke desto mindre synes det relevant å trekke ut enkelte av hans nyanseringer – ikke bare fordi han eksplisitt inkluderer musikalske uttrykk i diskusjonen av språket,[271] men særlig fordi han, med utgangspunkt i det store *logos*-begrepet, tenker seg språket som et bredt grunnlag og uttrykk for menneskets tenkning og

271 Taylor knytter spørsmålet om språket i det tjuende århundre også til kunsten, «for eksempel musikken og maleriet» (Taylor, 2007, s. 177). Siden utdyper han: «Når vi tenker på et dikt eller et musikkstykke, er det naturlig å forstå dets mening innenfor den ekspressive dimensjonen. En symfoni eller en sonate kan vanskelig forstås som refererende. Den referensielle dimensjonen synes her å være helt fraværende.» (Taylor, 2007, s. 181)

erkjennelse.[272] I forlengelsen av den romantiske tradisjonen fra filosofer som Herder og Humboldt, åpner han for tanken om at «Språket virkeliggjør menneskets humanitet» (Taylor, 2007, s. 196), og det forekommer meg at en slik tanke, til tross for enkelte tilsynelatende motsetninger på overflaten, i høy grad resonnerer med Harnoncourts språkbegrep.[273] Spørsmålet blir riktignok hvordan dette kan påvises mer konkret, med henvisning til Harnoncourts fremføringer.

La meg vende tilbake til Taylors spørsmål om balansen mellom den referensielle og den ekspressive dimensjonen: Er det slik at den ekspressive dimensjon, eksempelvis ved at setningen om boken på bordet kan utløse lettelse, forutsetter en referensiell dimensjon som knytter ordet «bok» til tingen bok? Eller er dette snarere en omgåelse av spørsmålet om hvordan noe overhodet oppfattes som tegn med referanse? Der Wellmer viste til Rousseau, viser Taylor på sin side til Herder, som igjen viser til Condillac.[274]

Taylor nevner Herders avhandling *Über den Ursprung der Sprache* fra 1772 hvor Herder refererer til Condillacs teori om språkets opphav, eksemplifisert gjennom en fortelling om to barn i ørkenen som utvikler et språk ved å knytte bestemte gester og utrop til bestemte følelsesuttrykk. Eksempelvis vil det ene barnet rope av fortvilelse ved synet av det andre, og etter hvert vil de oppfatte ropet «som et tegn på noe (for eksempel det som forårsaker fortvilelsen) (...) Ordforrådet vil deretter utvides gradvis, gjenstand for gjenstand.» (Taylor, 2007, s. 189) Herders innvending mot Condillac er, ifølge Taylor, at Condillacs forklaring av språkets opphav forutsetter det den vil forklare: «Problemet er at Condillac forutsetter at barna allerede forstår hva det vil si at et ord står for noe (...) Men *dette* er nettopp det gåtefulle.» (Taylor, 2007, s. 190, utheving original) Det handler med andre ord ikke bare om å forklare *at* tegn a refererer til objekt b, men om å forklare den evnen hos mennesket som språkbruker som gjør det i stand til overhodet å forstå noe som tegn med en referanse (Taylor, 2007, s. 190). Det vil her føre for langt å gå inn på detaljene i Herders argument, og Taylors diskusjon, men kort fortalt hevder Herder at denne evnen kan beskrives som en refleksiv bevissthet hos mennesket (Taylor, 2007, s. 191). Taylor skriver:

272 Dette er svært omfattende, Taylor viser til Aristoteles av mennesket som «et rasjonelt dyr», dvs. «'zoon logon echon', hvilket betyr 'dyr som har logos'.» Taylor utdyper logos-begrepet slik: «I sitt meningsomfang rommer det en forståelse av forholdet mellom tale og tenkning.» (Taylor, 2007, s. 178) Se også avhandlingen *Musikkens Logos: Et hermeneutisk forsøk over Wilhelm Furtwänglers interpretasjonskunst* av Henrik Holm (Holm, 2017).

273 Her tenker jeg snevert på Harnoncourts begrep om forståelse, som riktignok må leses kritisk, og mer omfattende på Taylors tese om den moderne interessen for språk, som på et vis kommer i strid med Harnoncourts beklagelse over bortfallet av «kunnskap». Denne studiens rammer gir ikke mulighet til å gå dypere inn i dette.

274 Herder skriver «Abbé *Condillac*», se Forster (2002, s. 75).

> Herder bruker uttrykket 'refleksjon' (*Besonnenheit*) om denne bevisstheten. Hans poeng mot Condillac er at denne typen refleksjon ikke kan skilles fra språket selv, den kan ikke gå forut for læringen av det første ordet, men dette er nettopp hva Condillac implisitt antar. At det forholder seg slik, skyldes at det strengt tatt bare er de som er i stand til å bruke språket til å beskrive noe, som er i stand til å peke ut ting som noe eller erkjenne ting som noe. / Dette betyr imidlertid at språket er mer enn en mengde ord som refererer til ting; det er også et redskap for denne typen refleksiv bevissthet. Denne refleksjonen er en evne vi bare virkeliggjør i talen. Å snakke er ikke bare et uttrykk for denne evnen, men også en virkeliggjørelse av den. (Taylor, 2007, s. 191)

Særlig tre punkter er interessante her: Det første angår refleksjonsbegrepet, det andre den ekspressive dimensjonen og dens forbindelse til musikken, og det tredje selve *det å snakke* som uttrykk for og virkeliggjørelse av det Herder kaller en refleksiv bevissthet.

I forbindelse med historismen, og særlig knyttet til Dahlhaus' diskusjon av forholdet mellom historisme og tradisjon, fikk begrepet om refleksjon, forstått som en «Anstrengung des Begriffs» (Dahlhaus, 2017, s. 81), en tvetydig status: Riktignok fremsto refleksjonen rundt den historiske distansens betydning som nødvendig, samtidig kunne man si at refleksjonen også til en viss grad *skapte* distansen. Motsatt ville en levende tradisjon være kjennetegnet av en pre-refleksiv selvfølgelighet,[275] som riktignok ikke uten videre ville være mulig å holde ved like, for ikke å si gjenskape. Det refleksjonsbegrepet som fremheves i Herders tanke om en refleksiv bevissthet, er derimot av en annen karakter. Her dreier det seg ikke først og fremst om en «begrepslig anstrengelse», eller aktiv tenkeimpuls, forstått som noe som må til for å gjøre et fenomen nærværende, eller «reflektert», om enn til prisen av en nødvendig distanse. Refleksjonen er her heller noe som skaper et rom og en mulighet for å bruke språklige tegn og referanser overhodet. Det interessante er videre at denne muligheten, dette refleksjonsrommet, oppstår *i og med* bruken av språket, ev. den aktiviteten som består i å la tegn vise til referanser, i vid forstand. Som også Taylor vektlegger: «Vi ser at språket ikke lenger er en ansamling av ord, men en evne til å utsi (uttrykke/virkeliggjøre) den ekspressive bevisstheten som er implisitt når vi bruker ord til å si noe.» (Taylor, 2007, s. 192) Ikke så overraskende, blir Herder for Taylor en representant for ideen om at det er den ekspressive, og ikke den referensielle, dimensjonen ved språket som er primær. Dette spørsmålet skal ikke forfølges videre her. Likevel er det interessant å påpeke parallellen mellom språkets ekspressive dimensjon og musikk, ettersom det i begge tilfeller er snakk om uttrykk som legger vekt på seg selv, og ikke viser til noe annet, ut over seg selv. Hva betyr så dette med hensyn til spørsmålet om musikkens språklighet? Det betyr i alle fall ikke at

275 Jf. Dahlhaus (2017, s. 77).

musikk blir å forstå som et slags opprinnelig og/eller universelt språk,[276] ev. en eksplikasjon av verbalspråkets mulighetsbetingelse, for ikke å snakke om et slags overordnet tegn som viser til Herders refleksive bevissthet. For selv om både musikken og språkets ekspressive dimensjon kan forstås som uttrykk som legger vekt på seg selv, følger det ikke av dette at det også for musikkens del impliseres en referensiell dimensjon, slik tilfelle er i verbalspråket. Likevel, og dette er det avgjørende: Når Herder vektlegger språkbruken, selve den aktive uttalen og artikulasjonen av ordene som en virkeliggjøring av språkets grunnleggende betingelse, kan dette sies å utdype det jeg over kalte det mimetiske språkbegrepet i musikkens tilfelle. Etterligningen av ord og ordlyder i artikulasjon av motiver, temaer, fraser osv., fremstår nå ikke bare som en uforpliktende og utvendig mimelek, men snarere som en musikalsk, språklig og meningsdannende aktivitet i dyp forstand. Kanskje kunne man si at musikkens språklighet særlig kommer til uttrykk idet den fremhever og understreker betydningen av selve uttalelsesgesten, selve artikulasjonens nærvær og språkets performativitet? Nå begynner jeg å nærme meg et språkbegrep som kan fange inn det språklige elementet i Harnoncourts fremføringer.

7.3 *«Redende kunst», Klangrede* og reflektert artikulasjon

Det er med andre ord nødvendig å gå tilbake til det jeg kalte det mimetiske språkbegrepet og se nærmere på hva som ligger i uttalens og artikulasjonens dype forbindelse til språket og det språklige i musikken. Som nevnt kunne *Klangrede*-begrepet forankres i to retninger, dels mot hva klangen kunne sies å tale *om*, og dels at det var en tale *i klang.* Når vekten legges på talens medium, klangen, blir forbindelsen til den ekspressive dimensjonen tydelig; det dreier seg om et uttrykk som legger vekt på seg selv og sitt eget uttrykksmedium, det viser til, eller refererer, til seg selv. Men hvordan blir denne selvreferensialiteten tydelig? To begreper er sentrale: Tiden, eller tempo, og artikulasjon. Om vi tar åpningen av *Allegro*-delen i Mozart-eksempelet, finnes det her en rekke ulike artikulasjoner, fra den myke bass-impulsen i t 26, over melodien i 1. fiolin som er påfallende fri for skarpe aksenter, til den fallende sekunden i t 29, som kontrasteres mot etterslagene i 2. fiolin/bratsj som har en lett, noe skarpere, ansats. Skillet mellom myke ansatser – tonen kommer nærmest fra ingenting – og skarpere, mer rytmisk profilerte ansatser (som i fioliner i t 51-52), er i det hele tatt påfallende, særlig ettersom

276 I artikkelen «Die Prioritäten – Stellenwert der verschiedenen Aspekte» snakker Harnoncourt om «dem unseligen Begriff der 'Weltsprache Musik'» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 143) og kan slik sies å antyde en skepsis mot ideer om musikk som en form for universelt (kontekstløst) språk. Vektleggingen av forståelse og forståelsens historiske betingelser kan sies å underbygge skepsisen.

fraværet av ansats ikke gjør sentrale enkelttoner mindre viktige.[277] Noe tilsvarende skjer i åpningen av Beethoven-satsen: Åpningen kommer fra ingenting, og aksentueringen av tyngdepunkter (som i t 2, 4, 5 og 7) skjer gjennom en slags klanglig vekt, snarere enn gjennom aksent. I begge eksemplene er i tillegg forbindelsen av artikulasjoner av enkelttoner til motiver eller gester viktig; eksempelvis kommer opptakten i Beethoven-satsen fra ingenting, men leder frem til en lett ener i t 1, som får sin betydning i kraft av å være konsekvens av den forsiktige opptakten. Sammenkjedingen av motiver og gester, som i seg selv er bevisst artikulert, leder til spørsmålet om tempo, som igjen leder til tidsaspektet – det faktum at den særskilte vekten på uttalen, sammenfaller med en tilsvarende følsomhet for tiden og tidens flyt. Som vist er Harnoncourt helt eksplisitt på dette når han snakker om at «Die musikalischen ‚Figuren' sind kurze Tonfolgen, gleichsam musikalische Baustein, oder ‚Tonwörter', die einen bestimmten zusammenhängenden Ablauf erzwingen, wenn sie verständlich artikuliert werden; dies ergibt ein bestimmtes Tempo» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 80f), jf. over.

Det dreier seg altså om en særlig omhyggelig pleie av uttalen eller selve artikulasjonen, en varsomhet som tidvis kan grense til det omstendelige, noe som tidvis slår ut i påfallende langsomme tempi i hurtige satser.[278] Samtidig vil jeg mene at Harnoncourt aldri overdriver eller blir maniert, noe som igjen forhindrer at fremføringenes artikulasjon blir ensidig, overflatisk eller mer nyansert formulert: den emfatiske ut-talen mister ikke forbindelsen til sin motivasjon om også å være en uttale av noe, en betydning som i en viss forstand kan forstås. Det er med andre ord snakk om en *Klangrede* – ev. en «*redende*» kunst (Dahlhaus, 1987, s. 100) – som primært kommer til uttrykk gjennom en vekt på sin egen uttale, samtidig som denne konsentrasjonen om seg selv, som *ut*-tale, i et bredere språkfilosofisk perspektiv er noe mer enn bare en ren lydlig utside.

I omtalen av Herders begrep om en refleksiv bevissthet, foreslo jeg at refleksjonsbegrepet, heller enn å skape en avstand eller distanse, åpnet et mulighetsrom for språkets referensielle betydningsspill. Med hensyn til den emfatiske ut-talen som blir sentral for musikkens *Klangrede*, kan det derimot virke som om refleksjonsbegrepet igjen får en slags distanserende konsekvens: Når uttalen legger vekt på seg selv, kunne man også si at den blir reflektert *som* uttale. Den er ikke primært en uttale av en betydning, men en reflektert utgave av seg selv *som* uttale, og dermed underforstått som distansert fra sin funksjon som uttale-*av-noe*. Det er dette refleksjonselementet som også kommer til uttrykk i den omhyggelige, nærmest omstendelige oppmerksomheten som kjennetegner Harnoncourts måte å artikulere på. Artikulasjonen er slik forbundet med en refleksjon, men som jeg har forsøkt å vise, er ikke dette utelukkende en refleksjon som skaper

277 Her tenker jeg særlig på åpningsimpulsene (bass t 26 og 30) og målpunktene i fioliner i t 48 og 50.
278 To eksempler er åpningssatsen i Brahms' Symfoni nr. 1 med Berliner Philharmoniker og Figaro-ouverturen med Wiener Philharmoniker fra Salzburg (W. A. Mozart, 2010).

distanse og avstand, eksempelvis ved å gi fremføringene en ensidig, ytre, kald og rent dokumentarisk eller demonstrativ utside. Argumentet kunne videre hente støtte i det tidligere diskuterte forholdet til historie, som tilsvarende ikke bare går opp i en ambisjon om å gjengi eller rekonstruere de fortidige hendelsene korrekt, eller et ønske om å bevise at de historiske påstandene holder vann. Snarere må begrepene «refleksjon» og «artikulasjon» – slik de her er utviklet og forsøkt presisert – ses i en større sammenheng. Denne sammenhengen er videre preget av en særegen transparens, et sentralt begrep jeg skal komme tilbake til i neste kapittel. Som avslutning på dette, skal jeg imidlertid utdype hvordan et musikalsk språkbegrep ikke kommer forbi et element av motstand.

7.4 Språklighet som motstand

Gjennom henvisningen til Herders refleksive bevissthet og hvordan den ble virkeliggjort i den språklige uttalen, kunne det jeg kalte et mimetisk språkbegrep i musikk presiseres og utdypes. Rammen for Taylors diskusjon var riktignok hele tiden verbalspråket, og selv om Herders argument ble brukt som støtte for synet på den ekspressive dimensjon som den primære, medførte ikke dette at den referensielle dimensjon ble satt ut av spill. Snarere kunne man si at den ekspressive dimensjon ble et fundament for den referensielle. Noe tilsvarende vil imidlertid aldri være tilfelle i musikk. Selv om et skjerpet fokus på uttalen i den musikalske fortolkningen aktiverer en språklighet i musikken, vil dette aldri lede frem til en referensiell dimensjon, tilsvarende verbalspråket, i musikk. Også Taylor er helt eksplisitt på dette (se note 271), og denne oppfatningen er sannsynligvis nokså ukontroversiell. Er det semantiske språkbegrepet for musikk dermed overflødig?

Gjennom historien har musikalske elementer, som bestemte figurer, tonearter, instrumenter, former osv. blitt tilskrevet ulike betydninger. På betingelse av at man godtar det konvensjonalistiske, arbitrære og historiske i det referensielle forholdet mellom musikalsk utsagn og betydning, er det derfor mulig å operere med et semantisk språkbegrep, også i musikk. Mer fleksibelt formulert: Betydninger er i spill også i det musikalske fortolkningsarbeidet og kan til en viss grad sies å påvirke dette. Likevel vil jeg holde fast ved kontrasten til verbalspråket. Dette betyr på den ene siden at det alltid vil være en motstand i påstander om at visse musikalske utsagn betyr det ene eller det andre; å forsøke å etablere en referensialitet i musikk vil aldri skje uten motstand. Men på den annen side kan man også si at denne motstanden åpner for et estetisk spill i musikkens språkforhold, ettersom det musikalske utsagnet aldri vil gå opp i sin betydning, men snarere vil måtte stå i et spenn mellom klang og betydning, et spenn som den språkorienterte fortolkningen til Harnoncourt også holder åpent.

Hvordan kan så dette spennet, og denne åpenheten, beskrives nærmere? Som antydet, vil begrepet om transparens bli sentralt her, og jeg skal komme tilbake til dette i neste kapittel. Som avslutning på dette, er det på sin plass å vende tilbake til begrepet om forståelse, som er sentralt for Harnoncourt. For – gitt dels den musikalske vekten på uttalen, dels kontrasten til verbalspråket hva angår den referensielle dimensjonen, og betydningen – hva innebærer det da å forstå i en musikalsk sammenheng som vi snakker om her? Som vist legger Harnoncourt selv et begrep om forståelse til grunn som ofte minner om en type slutning fra tegn til betydning. Dette er til en viss grad rimelig, særlig sammenholdt med kravet til historisk informasjon: Denne kunne gi kunnskap om historisk etablerte referanser, som eksempelvis at trompeter og pauker har vært oppfattet som tegn på glans, respekt osv.

Vet man dette, vil man nettopp forstå disse instrumentenes funksjon på en bestemt måte. Dette kunne videre tenkes som et utlagt eksempel på en hermeneutisk sirkel, der forkunnskapen nødvendigvis spiller inn, og forståelsen i høyeste grad finner sted innenfor en kontekst av forutsetninger. På den annen side er det etter mitt skjønn avgjørende å legge vekt på at en slik form for slutning, eller sirkel, uansett hvor berikende, mangfoldig, historisk fascinerende og dynamisk ekspanderende den måtte være (den historiske kunnskapen suppleres, nye betydninger kommer til og reagerer med annen kunnskap osv.), aldri vil kunne erstatte, eller uttømme innebyrden av en estetisk erfaring. Og tilsvarende diskusjonen av det historiske, hvor den estetiske erfaringen ikke sto og falt med hvorvidt kunnskapen var korrekt, kunne belegges, var sannsynlig osv., er det heller ikke slik at det språklige momentet i musikk, gitt at denne erfares estetisk, står og faller med en forståelse av hva de musikalske elementene ev. måtte bety. Langt mer avgjørende og interessant, i et estetisk perspektiv, er det å se på hvordan muligheten for at betydning er i spill overhodet påvirker det som blir gjenstanden for den estetiske erfaringen. Forståelsen må med andre ord utvides til å bli en forståelse, ikke *av* de musikalske tegnene som sådan, men *for* at det at noe overhodet kan ha betydning inngår som et element i den musikalske fortolkningen. Forståelsen gjelder med andre ord en forståelse av at musikalsk fortolkning inkluderer (men ikke går opp i) et arbeid med mening og meningsdannelse; i Harnoncourts tilfelle et tenkende og refleksivt arbeid med historie og språk.

Gitt at det også er snakk om musikalsk fortolkning og fremføring, skal det også understrekes at tanken om musikk som tegn og betydning, i et performativt perspektiv kan være gyldig som en motivasjon. Igjen er parallellen til historiebegrepet tydelig: Den estetiske suksessen var ikke primært avhengig av den historiske informasjonen *som* korrekt, like fullt var forholdet til historisk informasjon som noe forpliktende avgjørende som motivasjon i fortolkningsarbeidet – og i tråd med studiens terminologi: helt fra fortolkning$_1$ til fortolkning$_2$. Tilsvarende vil det være med språkbegrepet: Fortolkningens estetiske

suksess er ikke først og fremst avhengig av at Harnoncourts forståelse av en referanse mellom en gitt figur og dens «betydning» er korrekt. Samtidig kan en oppfatning om denne referansen, og videre overbevisningen om dens korrekthet, vise seg som en effektiv motivasjon i fortolkningsarbeidet. Når det så kommer til den estetiske erfaringen hos lytteren, vil det etter mitt skjønn alltid gjøre seg gjeldene et element av motstand, mer konkret: Det vil alltid være forbundet med motstand å insistere på at tegn a refererer til betydning b i en musikalsk sammenheng. Samtidig kan denne insisteringen skape en friksjon som er estetisk relevant, i den forstand at det ikke bare er snakk om å la den emfatiske artikulasjonen ende opp som en rent klanglig egenskap, men snarere *i* artikulasjonen å insistere på at det er en artikulasjon av *noe*, av en betydning. Slik får refleksjonen om grunnspørsmålet i forholdet mellom musikk og språk – spørsmålet om forholdet mellom tegn, referanser, betydning, uttale og forståelse – i seg selv en ekspressiv kvalitet som blir estetisk relevant.

8 Transparensbegrepet

Historie- og språkbegrepet viser til to sentrale aspekter ved Harnoncourts fortolknings- og fremføringspraksis. Begge begrepene står i et intimt, men likevel spenningsfylt forhold til musikken som medium og fremføringens natur: Dels hviler fremføringens estetiske suksess hverken på den historiske informasjonens (om mulig) objektive sannhet, eller på det språklige utsagnets objektive betydning (ev. referensielle dimensjon); dels vil det musikalske fremføringsøyeblikkets estetiske nærvær overskride det historiske blikkets distanse, mens ideen om musikkens språklighet på sin side alltid vil kreve en form for refleksiv forklaring. Historie- og språkbegrepet viser slik til en avgjørende refleksjonsimpuls og utgjør det jeg har kalt et diskursivt element i Harnoncourts fortolkningspraksis. Imidlertid gjenstår det å vise hvordan denne impulsen konkret kommer til uttrykk i klangen; hvordan det som står i et spenningsfylt forhold til den konkrete musikalske og klingende praksisen likevel preger den på en særegen måte – hvordan det diskursive elementet blir til en diskursiv akse. Jeg skal i dette kapittelet innføre et tredje begrep som kommer denne utfordringen i møte, nemlig begrepet «transparens». Det er viktig for Harnoncourt, og forekommer ofte i hans tekster.[279]

Som vist er Harnoncourt inspirert av oljemaleriet, hvilket vitner om transparensbegrepets røtter i optikken; det dreier seg om å kunne se gjennom ulike lag i en tekstur som er transparent, i motsetning til opak.[280] Samtidig fremgår det at begrepet kan overføres til musikk og lytting; Harnoncourt snakker f.eks. om «gjennomhørbarhet» (*Durchhörbarkeit*).[281] Begrepet betegner altså en bestemt struktur i det klingende, og det er nærliggende å tenke på supplerende termer som polyfoni, kontrapunkt, forgrunn, bakgrunn, hovedstemme og akkompagnerende, ev. obligatstemme osv. Ettersom det videre dreier seg om et transparens*ideal*, blir det et mål for Harnoncourt å fremføre musikken på en slik måte at lytteren kan skjelne de enkelte stemmene i teksturen fra hverandre; høre ikke bare hoved-, men også mellom- og understemmer, motstemmene i en kontrapunktisk sats eller et polyfont vev. Dette kunne kalles transparens i teknisk forstand, og en slik teknisk transparens preger utvilsomt Harnoncourts fremføringer. Jeg skal imidlertid argumentere for at transparensen i Harnoncourts tilfelle også har videre implikasjoner. I åpningstalen ved Festspillene i Salzburg i juli 1995, som jeg allerede har sitert fra, sier han eksempelvis: «Ich bin glücklich, als Musiker beheimatet zu sein in einer wunderbaren wortlosen Sprache. Ich liebe die Transparenz, und ich liebe das Geheimnis in der Kunst. Alles, was ich als schön und beglückend empfinde,

279 I et intervju med bladet «Musik und Theater» fra 1992, understreker Harnoncourt at «Transparenz war in der Tat eines meiner Hauptanliegen» (Fürstauer, 2005, s. 84).
280 Se N. Harnoncourt (1982/2004, s. 62), jf. over.
281 Se N. Harnoncourt (1982/2004, s. 41) og N. Harnoncourt (1984/2001, s. 107, 122).

ist geheimnisvoll und zugleich ganz deutlich.» (Fürstauer, 2005, s. 23f) Utsagnet er interessant, både fordi språkbegrepet utdypes og relaters til transparensbegrepet, og fordi det antydes en videre horisont for sistnevnte. I tillegg kan det virke som om transparensbegrepet samler viktige aspekter ved Harnoncourts praksis, trekk som gjennom transparensbegrepet dermed inngår i en syntese.

Jeg skal se nærmere på et slikt utvidet og syntetiserende transparensbegrep senere i dette kapittelet. Først skal jeg vise hvordan begrepet brukes i Harnoncourts tekster samt se nærmere på hvordan transparensen kommer til uttrykk i de omtalte eksemplene.

8.1 Teknisk transparens og transparensens teknikk

Harnoncourt utdyper sitt konkrete forhold til idealet om transparens en rekke steder. Eksempelet med maleriet er nevnt, et annet finnes i diskusjonen av *Matteuspasjonen*, som i artikkelen «Die Matthäus-Passion – Geschichte und Tradition» fra boken *Der musikalische Dialog* (N. Harnoncourt, 1984/2001). Harnoncourt tar utgangspunkt i Mendelssohns berømte rekonstruksjon fra 1829, som han, tydelig nyansert, omtaler som «eine Transposition dieses größten Werkes des Spätbarock in die Klangwelt der Romantik.» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 104) Et spørsmål er hvordan det er mulig å bevare storheten i dette verket når det fremføres av færre musikere: «Es ist nicht leicht zu verstehen, daß nichts weggenommen wird von der Größe dieses Werkes, wenn es von nur wenigen musiziert wird, daß seine Vielfalt und sein Reichtum gerade in der kleineren Besetzung viel stärker hervortreten.» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 107) Harnoncourt skriver at «Es mag schon sein, daß bei einem Rückgriff auf die Mittel der Bach-Zeit der Hörer anfangs durch mangelnde 'Monumentalität' enttäuscht wird. Aber muß denn die Größe eines solchen Werkes mit Hilfe von Klangmassen aufgedrückt werden?» Svaret kommer i form av et retorisk motspørsmål: «Ist es nicht möglich, daß die klare Druchhörbarkeit, die bessere Balance der vokalen und instrumentalen Mittel die in dieser Komposition liegende Größe noch viel besser, weil adaequat zum Ausdruck bringt?» (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 107) Det impliserte svaret er selvsagt «jo», og det er fristende å tenke – apropos det språklige som jeg var inne på i forrige kapittel – at «storheten» for Harnoncourt ligger i den emfatiske uttalen, heller enn i en klanglig fylde eller mettet, opak tekstur.

Gitt en analytisk tilnærming til Harnoncourts fremføringer, blir spørsmålet nå hvordan denne «gjennomhørbarheten», balansen og transparensen oppnås i praksis. I artikkelen «Probleme der Notation», i en diskusjon som riktignok kretser om kildebruk, får vi et hint når Harnoncourt skriver: «Wenn zum Beispiel in den Quellen steht, daß jeder Ton

um die Hälfte kürzer zu spielen ist, als sein geschriebener Wert angibt, dann kann man das buchstäblich verstehen» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 40f). Det handler altså om å tynne ut tykke teksturer, ved å dempe, ev. forkorte lange toner. Harnoncourt presiserer videre (igjen via diskusjonen om kilder): «Man könnte es aber auch anders verstehen; es gibt nämlich eine alte Regel, die besagt, daß jeder Ton ins Nichts verklingen muß. Der Ton entsteht und verklingt – etwa wie der Ton einer Glocke –, er endet 'sich verlierend'». (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 41)[282] Jeg var allerede inne på Leopold Mozarts beskrivelse av en slik «klokke-artikulasjon» i forbindelse med Mozart-eksempelet over. Det dreier seg om en start eller ansats som på en eller annen måte er markert, som slaget mot en klokke,[283] og hvor klangen som forløses ved ansatsen deretter svinner hen. Et tilbakevendende bilde i denne sammenhengen er også fjæren som fjærer (*federn*), og i en diskusjon om utviklingen av fiolinbuer påpeker Harnoncourt at «Es ist sehr schwer, mit so einem Bogen [wie ihn Tourte Ende des 18. Jahrhunderts geschaffen hat (dvs. en moderne fiolinbue)] einen federnden, glockenförmigen Ton zu bilden». (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 141f) Interessant nok dukker dette uttrykket også opp i et intervju fra 1994, nå i forbindelse med arbeidet med moderne orkestre. Harnoncourt utdyper: «Ich versuche (...) eine große Transparenz zu bekommen. Da brauche ich eigentlich nur die Selbstverständlichkeiten der frühen Aufführungspraxis wieder zu mobilisieren, z. B. das starke Zurückfedern bei langen Tönen.» (Fürstauer, 2007, s. 105)[284]

Uttynningen av tykke teksturer, først og fremst gjennom å forkorte eller dempe lange toner, er altså et viktig teknisk grep for å oppnå den transparensen Harnoncourt er ute etter.[285] Imidlertid har denne dempingen ikke bare en praktisk betydning gjennom å gi plass til viktigere og mer profilert materiale. Den fjæraktige tilbaketrekningen (*das Zurückfedern*) har også i seg selv en estetisk implikasjon ved at den spiller med hva som er sanselig tilgjengelig, eller reelt hørbart. I forlengelsen av klokke-tonen, som «endet 'sich verlierend'», utdyper Harnoncourt med at «man kann das präzise Ende nicht hören, weil die Illusion, die Phantasie des Hörers, die den Ton fortspinnt, nicht von der realen Hörerfahrng zu trennen ist.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 41) En overordnet lytteerfaring inkluderer med andre ord også materiale som ikke nødvendigvis svarer til den reelt fysiske klangeksistensen. Eksempelet suppleres med henvisning til notasjonskonvensjoner, som f.eks. når det noteres en helnote for cembalo: «da hört man nur

282 Hvor denne «alte Regel» kommer fra, oppgis ikke.

283 Dette trenger ikke nødvendigvis være en skarp atakk. Ansatsen kan også være myk, eller dump, men med en hendøende etterklang.

284 Her antydes også at denne artikulasjonsmåten er historisk, noe henvisningen til L. Mozart også understreker.

285 Da jeg overvar prøver, var det også påfallende hvordan Harnoncourt nesten konsekvent startet instruksjoner med ordene «viel zu laut», som om orkesterklangen først måtte dempes, før de viktige stemmene kunne hentes ut av helheten.

den Eintritt des Tones, der dann verklingt – den Rest ergänzt die Phantasie; der reale Ton verschwindet.» Harnoncourt presierer at

> Dieses Verschwinden [des Tones] heißt nicht, daß er aufhört, sondern vielmehr, daß er vom 'inneren Ohr' weitergehört und erst beim Eintritt der nächsten Note aufgehoben wird. Würde dieser Ton etwa in voller Stärke weiterklingen, würde er die Durchhörbarkeit der Komposition stören und überdies den Eintritt des nächsten Tones undeutlich erscheinen lassen. (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 41)

Igjen er det slående hvordan Harnoncourt, gjennom en enkel og likefrem tilnærming, omgås det som ved den estetiske erfaringens gjenstand faller utenfor det fysisk reelle. Gitt de optiske metaforene, kunne fenomenet sies å være beslektet med synsbedraget. Samtidig har vi å gjøre med et konkret eksempel på hvordan noe som reelt sett ikke kan påvises fysisk, like fullt har en avgjørende, om ikke essensiell rolle i det som blir gjenstanden for min estetiske erfaring. Jeg sier ikke at fraværet av utholdte toner i Harnoncourts transparente orkestervev i en naiv forstand skulle vise til et ikke-empirisk, diskursivt nivå i Harnoncourts fremføringer. Ikke desto mindre er det interessant når eksempelet viser hvordan også fraværet av klang har en nærmest selvfølgelig funksjon i helheten, en selvfølgelighet som Harnoncourts enkle forklaring vitner om.

Som jeg skal komme tilbake til mot slutten av kapittelet, kan man si at transparensen på denne måten åpner et rom i klangen, og at dette rommet på et vis åpner for det elementet av refleksjon og diskurs som preger Harnoncourts fremføringer. Man kan også legge merke til forbindelsen til det sentrale begrepet om forståelse, som jeg var inne på i forrige kapittel. Dels vil valget av hvilke elementer som skal tones ned, og hvilke som skal hentes frem, fordre en forståelse av partituret på nivået av fortolkning$_1$, dels vil slik forståelse fra utøverens side med hensyn til artikulasjon og balanse være det som i sin tur muliggjør en forståelse hos lytteren av musikken, verkets struktur og *Klangrede,* på nivået av fortolkning$_2$. Forbindelsen mellom transparensidealet og språkelementet, her i form av omhyggelig artikulasjon, blir dermed tydelig:[286] Den emfatiske artikulasjonen, forstått som det punktet hvor det jeg kalte det mimetiske språkbegrepet tilspisset seg, er avhengig av den transparente teksturen for å kunne stå frem og bli oppfattet.

286 Man kunne også si at transparensidealet, og grepet med å forkorte lange toner, er forankret i en historisk kunnskap. Om Karajan, en sentral dirigent utenfor HIP-bevegelsen som Harnoncourt spilte under som cellist i Wiener Symphoniker, sier han «Er hat größten Wert drauf gelegt, daß eine Note ausgehalten wird zum letzten Moment.» (Fürstauer, 2014, s. 83)

8.2 Klang og eksempler

Transparensbegrepet kan dermed sies å bringe oss nærmere et mulig svar på hvordan historie- og språkbegrepets refleksjon og diskursivitet blir hørbar og tilgjengelig i klangen (selv om dette ikke nødvendigvis betyr at disse begrepene kan gjenfinnes i fysisk eksisterende og empirisk tilgjengelige klangegenskaper). Av den grunn vil det være særlig interessant å gå nærmere inn på de omtalte eksemplene i arbeidet med dette begrepet.

Jeg skal begynne litt generelt: Umiddelbart har klangen av Harnoncourts Concentus Musicus Wien en sitrende, sprø, men ikke desto mindre intens kvalitet. Det er som om klangen resonnerer med noe under sin egen overflate, en overflate som langt fra alltid er så polert og veltrimmet som tilfellet er med moderne symfoniorkestre. Allerede denne særegne, ikke-perfekte (eller ikke-perfeksjonerte) klangen er transparent; det er som om den er gjennomtrukket av en tanke som gir dens umiddelbart empiriske overflate en foreløpig, uavsluttet kvalitet. Tanken som nærmest skimrer i klangflaten er knyttet til begrepene historie og språk, begreper som delvis manifesterer seg konkret, og delvis skaper en friksjon ettersom hverken det historiske eller det språklige går opp i musikken forstått som summen av bestemte empirisk tilgjengelige, dvs. konkret klingende, egenskaper. Harnoncourts klang må derfor sies å være summen av en klang *og* et arbeid, hvor hans særmerke som dirigent består i hvordan det tenkende arbeidet og visjonen om musikken som en historisk situert og språklig orientert ytringsform trenger gjennom og preger det klingende resultatet. Det oppsiktsvekkende og interessante er at dette skjer på en måte som viser seg forenlig med det jeg har kalt fremføringens estetiske suksess.

En slik påstand kan muligens gi assosiasjoner til en fortolkningspraksis som lider under vekten av sine egne, diskursivt formulerte om ikke intellektualistiske ideer, i verste fall som om klangen ikke tjente til noe annet enn en demonstrasjon av slike. Allerede denne mistanken hinter om det man kunne kalle historie- og språkbegrepets fremmedhet i møte med den klingende musikken, en fremmedhet som nærmest uvegerlig skaper en friksjon eller motstand, straks det blir spørsmål om konkret realisering av slike begreper i en klingende fortolkning. Alternativet til en slik intellektualistisk eller demonstrativ fremføring,[287] er på den annen side et resultat som fremstår som avklart eller forløst, om enn reflektert og gjennomarbeidet, så likevel frigjort fra et tankens åk og forhåpentlig gjenfødt i en form for andre, eller reflektert, umiddelbarhet.[288] Ankepunktet her ville muligens være en følelse av glatt perfeksjon, direkte oversatt og forstått som «avsluttethet», en slags selvtilstrekkelighet som, til tross for umiddelbar eleganse, heller ufrivillig

287 Som nevnt ville det være vanskelig, om ikke umulig, å påvise at en fremføring *de facto* ikke er noe mer enn en demonstrasjon. Imidlertid er det argument godt nok at fremføringen *virker demonstrativ*. Jf. note 83.
288 Jf. Schiller (2002).

mislykkes i å peke ut over seg selv. Når Harnoncourt er særegen som fortolker, er det ikke fordi han er alene om å investere en diskursiv kunnskap i fortolkningsarbeidet. Etter min mening er det heller ikke fordi han, med utpreget demonstrative fortolkninger, så å si blir sittende fast i den motstanden som det diskursive elementet medfører. Det er snarere fordi han på en særegen måte lykkes med å bringe denne motstanden til overflaten på en måte som også gjør den estetisk relevant. Alternativt formulert kunne man si at han som dirigent ikke bare blir stående i en teoretisk interessant spenning mellom diskursiv investering og musikalsk umiddelbarhet, men også – og dette er det avgjørende – at han evner å slå estetisk mynt på denne spenningen og brette den ut i det som blir fremføringenes eget prekære, sårbart dirrende og samtidig intense spill. Og i dette spillet er det altså at begrepet om transparens har en avgjørende rolle.

I de enkelte eksemplene kan dette høres på flere steder og på ulike måter. I introduksjonen i Mozart-symfonien blir det særlig tydelig i overledningspartiet fra t 9. Her høres orgelpunktet i bratsj og cello/bass med sin punkterte rytme mot en ulmende virvel i pauke og de liggende tonene i messing- og treblåsere. Sistnevnte tekstur består av en tilbakeholdt liggende tone i horn, forsiktig markerte ansatser på hver ener i trompet, og en forholdningssekvens i klarinett og fagott. Over dette høres fløytens treklangsfigurer og de fallende løpene som veksler mellom fiolinstemmene. Hvert løp leder frem til en halvnote. Men der trompetstemmens impulser betones med markert aksent, ev. såkalt «klokke-artikulasjon», om enn i svak dynamikk, fremstår halvnotene i fiolinene mer som akkordiske farger; heller enn å bli betont gjennom markert aksent, fremheves tonenes klang. Uttynningen av lange toner gjennomføres altså konsekvent og gir rom for det mer aktive materialet – den punkterte figuren, fløyte-tersene, de fallende løpene i fioliner, og til en viss grad forholdningssekvensen i fagott og klarinett. Samtidig blir dette aldri forsert eller påtrengende.

Uttynningen av lange toner er gjennomgående også i resten av satsen. Særlig tydelig er det i overledningspartiet fra t 70f. De lange tonene i vekselvis bratsj, cello/bass og blåsere (t 72, 74, 76, 78, 80), og fioliner (t 73, 75 osv.) er åpenbart sterkest i starten (om enn ikke alltid med markert aksent), for så å svinne hen. Dette gir rom for motstemmer – løp i fioliner (t 72, 74 osv.), fjerdedeler i blåsere m.m. (t 73, 75 osv.) – samtidig som det profilerer den metriske figuren (se over), som er særlig tydelig her. En ytterligere konsekvens av denne artikulasjonen, som generelt sett kan sies å være inspirert av «klokke-artikulasjon», er en tydelig differensiering, ettersom de utholdte lange tonene markert med «ten.» (*tenuto*) (eksempelvis t 62 og 66/67) står tydelig frem.

I Beethoven-eksempelet, som er særlig preget av den særegne fraseringen og artikulasjonen av enkeltmotiver, kommer transparensen til uttrykk på en litt annen måte. For ikke bare handler det her om å tynne ut og balansere akkorder og teksturer vertikalt.

Den emfatiske artikulasjonen av motivene trenger også et rom i tidslig, eller horisontal, forstand. Jeg har ikke kommet over at Harnoncourt selv bruker transparensbegrepet om det horisontale planet, altså om det rommet som skapes, så å si rundt det enkelte uttalte motiv. Antagelig vil det i hans terminologi snarere være snakk om spørsmål knyttet til tempo og puls.[289] Det kan også innvendes at begrepet her muligens strekkes vel langt, noe jeg skal komme tilbake til mot slutten av kapittelet. Begrepet i sin mer tradisjonelle, vertikale betydning, blir imidlertid nyttig i den store koral-aktige, kanon-inspirerte gjennomføringen fra t 185. Her kan man tydelig skjelne det melodiske materialet, dels i fioliner, dels i fløyte, klarinett og fagott, fra et mer langstrakt materiale i obo og horn. Den tremolerte teksturen i bratsj og cello/bass fyller ut bakgrunnen og bidrar til den mektige *tutti*-klangen i *ff*, men uten å overdøve hverken det kanon-aktige i hovedtemamaterialet mellom fioliner og blåsere, eller balansen mellom dette og det mer langstrakte koral-materialet.

Schubert-eksempelet rommer på sin side noen ytterst raffinerte eksempler på hvordan transparensen blir vesentlig i den særegne dialektikken mellom melodikk og rytmikk som er karakteristisk i den aktuelle fremføringen. Berliner Philharmoniker er som moderne symfoniorkester i utgangspunktet mer homogent og slepent enn Concentus i det klanglige uttrykket, men som Harnoncourt understreket i det siterte intervjuet (se over), ligger det et potensial i arbeidet med å trenge forbi den innarbeidede disiplinen og møysommelig hente ut partiturets detaljer i artikulasjon og frasering av den såkalte wiener-dialekten.[290]

Det er fem steder i Schubert-satsen hvor dette blir spesielt tydelig: Det første er det svakt duvende A-dur-partiet som kommer første gang fra t 24. For det første består det akkompagnerende materialet i strykere av tre sjikt; et jevnt, bølgende mellomsjikt i 2. fiolin og bratsj i dypt leie, et sjikt i 1. fiolin bestående at en oktav-figur, ledende til eneren i hver takt, og et bass-sjikt bestående av et orgelpunkt hvor opptakten til annenhver takt (hhv. t 26 og 28) består av 4 trettitodeler, hver markert med *staccato*-prikk. Det øvre, og særlig bass-sjiktet har dermed en utpreget rytmisk funksjon, selv om karakteren er dempet. For det andre legger den førende melodistemmen i obo og klarinett seg over strykerne, men uten på noen måte hverken å måtte forsere, eller å skjule spillet av sjikt i akkompagnementet. Transparensen sørger med andre ord for både å la melodimaterialet fremstå uanstrengt og dynamisk naturlig dempet, og muligheten for å skjelne, både mellom melodi og akkompagnement, og innad i akkompagnementet. Det siste skaper også en balanse mellom melodi og rytmikk.

289 Jf. diskusjonen om tempo i gjennomgangen av Mozart-eksempelet over.
290 Harnoncourts beskrivelse her er et konkret eksempel på dialektikken mellom umiddelbart levende og selvfølgelig tradisjon på den ene siden, og det refleksive arbeidet arbeidet på den andre. Refleksjonen skaper riktignok en distanse, men den skaper også nytt liv.

Det andre stedet befinner seg på den motsatte enden av den dynamiske skalaen; vi snakker om de store *tutti*-partiene først fra t 38 og særlig fra t 67. Det fascinerende her er hvordan det sentrale Alpha-motivet (to aksentuerte fjerdedeler), i trompeter i t 69 og 71, får skinne gjennom som et tydelig strukturerende element, men uten å overdøve det mer melodiske stoffet i fioliner, klarinett, fagott og horn. (Det samme er tilfelle i t 221 og 223).

Det tredje stedet viser en mer lokal form for transparens, nå i forbindelse med den sangbare og svake (*pp*) B-delens melodiske høydepunkt i t 101-102. Det melodiske materialet er her forberedt, først i 2. fiolin (t 93f), siden i 1. fiolin/klarinett (t 97f), med kontrapunktisk motstemme i cello/bass/fagott. Fra t 101 dobles melodistemmen med 2. fiolin og fløyte, mens kontrapunktet suppleres med bratsj. Det slående er hvordan det melodiske høydepunktet ikke primært skapes dynamisk gjennom (den noterte) svellen,[291] men snarere gjennom å åpne det polyfone rommet mellom stemmene. Dette medfører ikke bare muligheten for å høre motstemmene, men også for at den førende melodistemmen, heller enn å forsere svellen dynamisk, så å si kan la seg løfte frem av motstemmenes gjennomskinn. Høydepunktet fremstilles som summen av stemmer i spill, heller enn gjennom profileringen av én sentral stemme.

Det fjerde stedet, fra t 137, er beslektet med det første og består av et melodisjikt i klarinett og fagott, senere obo, understøttet av et differensiert akkompagnerende materiale i strykere. Her er igjen tre sjikt; et synkopert, drivende sjikt i fioliner, et rytmisk sjikt i cello/bass der cello-figuren fremhever andre åttendel (med trille) som leder til tredje åttendel, og et tredje sjikt i bratsj hvor den karakteristiske punkterte figuren fungerer som opptakt til enerne (i t 138 osv., jf. kontrabassens funksjon i t 25). Igjen høres både spillet mellom melodi og akkompagnement, og differensieringen innad i sistnevnte.

Det femte og siste stedet er fra t 160, dvs. der A-delen kommer tilbake og hovedtemaet er supplert med svake fanfare-aktige figurer i trompet og horn (samt til dels 1. fiolin). Igjen er det slående hvordan transparensen sikrer at fanfare-motivet skinner gjennom først og fremst i kraft av sin ranke karakter uten å måtte forsere dynamisk, samtidig som dette også sikrer tilstrekkelig rom for hovedtema i obo, senere klarinett (fra t 169).

Til tross for sine forskjeller, har alle disse eksemplene det til felles at transparensen – ut over bare å sørge for muligheten til å skjelne stemmer og motiver fra hverandre – får en form for ekspressivitet. Skjønt, det ekspressive er i denne sammenhengen ikke primært utadvendt, ev. knyttet til én profilert stemme som er meislet ut med særlig omsorg. Ekspressiviteten oppstår snarere gjennom det rommet stemmene gir hverandre, riktignok

291 Notert med crescendo- og diminuendo-tegn, ofte omtalt som *hairpins* (< >). For nærmere om dette, se Kim (2012).

uten at de utvisker seg selv. Tydeligst er dette de stedene hvor dynamiske høydepunkt, heller enn å betones ensidig gjennom dynamiske kontraster, oppstår som et resultat, eller sum, av det polyfone spillet. Men også i eksemplene hvor forholdet mellom melodi og akkompagnement blir tydelig, bidrar transparensen med en ekspressiv kvalitet. Som jeg skal komme tilbake til mot slutten av kapittelet, antyder dette hvordan transparensen åpner for en samling eller syntese av flere sentrale elementer i Harnoncourts fortolkningspraksis. Først skal jeg imidlertid se nærmere og mer nøyaktig på hvordan transparensens spill åpnes.

8.3 Hierarki, dialektikk og rom

Transparensen åpner for muligheten til å høre de ulike stemmene i en tekstur samtidig. Men den åpner også for å høre stemmenes funksjon i forhold til hverandre. Termer som hoved- og mellomstemme, melodi og akkompagnement, forgrunn og bakgrunn osv. angir ulike funksjoner, og gitt deres relasjoner, oppstår det et hierarki: En hovedstemme følges av et akkompagnement, til sammen utgjør de en forgrunn, som igjen høres mot en bakgrunn osv. Som følge av det jeg har kalt en teknisk transparens, kunne man tenke seg at dette hierarkiet ble utfordret, om ikke oppløst, ved at samtlige stemmer – som likeverdige – ble hørbare, ev. motsatt: at stemmene, idet de ble hørbare, også ble likeverdige. Men blant annet gjennom uttynning av bakgrunnsstemmer, som dermed bekrefter bakgrunnsfunksjonen, er det mye som tyder på at Harnoncourts transparensideal ikke nødvendigvis sikter mot en slik opphevelse av hierarkiet.[292] Tvert imot kan transparensidealets tydeliggjøring av stemmenes funksjoner fremheve hierarkiet, om enn på en reflektert måte. For hierarkiet blir ikke bare bekreftet ved at de ulike stemmene går opp i sine funksjoner – eksempelvis ved at bakgrunnsmaterialet nettopp forblir i bakgrunnen, understemmen faktisk ligger under, også dynamisk osv. Hierarkiet blir også bekreftet, refleksivt, ved at bakgrunnen trekkes frem gjennom artikulasjon, til dels også dynamisk, riktignok uten å overdøve forgrunnen, noe nettopp transparensen bokstavelig talt åpner for. Bakgrunnen blir dermed reflektert *som* bakgrunn, ved å tre frem *i relasjon til* en forgrunn. Heller enn å snakke om et funksjonelt hierarki, kunne man derfor snakke om en dialektikk, ettersom et bakgrunnsmateriale kan tre frem (også auditivt) *som* bakgrunnsmateriale, om enn bare for å understreke sin funksjon som bakgrunn, og

292 I artikkelen «Das Concerto», om forholdet mellom solo- og *ripieno*-gruppen i barokke solokonserter, kan det følgende tolkes som en nyansering av transparensidealet, riktignok uten at begrepet nevnes eksplisitt: «In diesem Zusammenhang möge daran erinnert werden, daß musikalische Interpretation, die alle Details einer Partitur klar hörbar macht, in vielen Fällen fragwürdig ist. Ein Ton muß durchaus nicht aus dem Gesamtgefüge herauszuhören sein, um einen Sinn zu haben: Sein Klang kann eine Nuance hinzufügen, die nicht konkret gehört werden kann, deren Fehlen allerdings ein Verlust wäre». (N. Harnoncourt, 1984/2001, s. 63)

slik, nærmest paradoksalt, nettopp fremheve forgrunnen – vel å merke *som* forgrunn, dvs. i relasjon til bakgrunnen.[293] Noe tilsvarende kunne sies å være tilfelle i forholdet mellom rytmikk og melodikk: I høydepunktene i Schubert-satsen (f.eks. t 38f) får det rytmisk karakteristiske Alpha-motivet stå frem *som* rytmisk, noe som også blir tydelig idet det står *i relasjon til* det melodiske materialet, og vice versa.

Dette dialektiske spillet gir assosiasjoner til tre begreper Theodor W. Adorno skisserer i den nevnte boken *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, utgitt posthumt som en samling fragmenter i 2001. I et perspektiv som riktignok er langt mer omfattende enn forholdet mellom stemmer, innfører Adorno tre begreper, eller elementer. Disse er tenkt å inngå i en presisering av det Adorno kaller «[die] Aufgabe der musikalischen Interpretation» (Adorno, 2001, s. 88) og hva denne går ut på: For det første snakker han om «das mensurale», som viser til måten en musikalsk idé er fiksert og gjort tilgjengelig på gjennom skriftlige, standardiserte tegn. Det mensurale innebærer på den ene siden en «målbar» objektivering som, gjennom sin standardisering, innskrenker og disiplinerer. På den annen side blir skriften samtidig forutsetningen for musikkverkets manifestasjon, i første rekke i en skrift, som igjen blir gjenstand for fortolkning.[294] For det andre etablerer Adorno begrepet om «das neumische», som med henvisning til neumenes konkrete avbildning av fysiske gester, kan sies å (re)presentere den musikalske ideen direkte (i motsetning til via tegn), gjennom etterligning (*mimesis*). Det neumiske kan slik sies å vise til en imaginær skriftens motpol, en antatt opprinnelig impuls eller det som skriften objektiverer og gjør manifest. For det tredje lanserer Adorno begrepet om «das idiomatische», som viser til den konkrete musikalske praksis, utøvelsen av musikken og forståelsen av den som en faktisk, levende og til dels språklig ytring i vid forstand.[295] Selv om disse begrepene utvilsomt kan diskuteres, er det interessante i denne sammenhengen hvordan Adorno ser for seg forholdet mellom de tre elementene som dialektisk.[296] Han skriver: «Thema der Arbeit ist eigentlich die Dialektik dieser Elemente.» Og videre: «Aufgabe der musikalischen Interpretation ist es, das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen. 'Ursprung ist das Ziel'. These meines Buches.» (Adorno, 2001, s. 88)[297]

Hva betyr så det dialektiske her, og hva har denne dialektikken med Harnoncourts transparensideal å gjøre? Det praktiske utgangspunktet for Adorno, ev. den reelle musikalske

293 Et tydelig eksempel på dette, som jeg analyserer grundig i min artikkel «Tilbake til det neumiske: Fortolkning og dialektikk hos Adorno og Harnoncourt» (under utgivelse), er behandlingen av sidetemaet i første sats av Beethovens 1. symfoni i den sene utgvelsen med Wiener Philharmoniker (Beethoven, 2016a).
294 Dette gjelder både fortolkning$_1$ og fortolkning$_2$.
295 Se Adorno (2001, s. 88).
296 Adorno lyktes aldri med å få boken ferdig, selv om arbeidet med manuskriptet gikk over mange år. Se utgiverens etterord (Adorno, 2001, s. 381f).
297 Adorno siterer her Karl Kraus, fra diktet «Der sterbende Mensch», se bokens note 79, (Adorno, 2001, s. 347).

virkeligheten, betegnes gjennom begrepet om det idiomatiske. Litt fritt kunne vi tolke dette som en musikkpraksis som forstår de til enhver tid gjeldende musikalske kodene, slike som funksjoner som hoved- og understemme, forgrunn, bakgrunn osv., og som i tråd med denne forståelsen artikulerer dem på en måte som oppfyller disse funksjonenes krav; et typisk bakgrunnsmateriale kommer nettopp i bakgrunnen osv. For Adorno vil en slik bekreftelse av det idiomatiske imidlertid ikke være tilfredsstillende som musikalsk fortolkning. Hva så med det mensurale? Enhver musikkpraksis, om vi ser bort fra ren improvisasjon,[298] vil være avhengig av en disiplinering gjennom et eller annet notasjonsmedium. Men en fortolker som bare bekrefter dette mediet ved å underlegge seg dets disiplinering, er svak eller rett og slett dårlig, ifølge Adorno: «schlecht ist sowohl die [Interpretation] welche beim idiomatischen wie beim mensuralen stehenbleibt.» (Adorno, 2001, s. 89) Mediet er med andre ord et medium for noe, og dette kan ikke bare være den til enhver tid gjeldende musikalske doxa. Det fortolkningen sikter mot å uttrykke gjennom notasjonens medium, er for Adorno snarere det neumiske, som enkelt sagt kan forstås som en slags grunnleggende, prerefleksiv musikalsk opphavsimpuls (om enn med en kompleks forbindelse til det Adorno også kaller *mimesis*).[299] Denne impulsen er imidlertid per definisjon uartikulert og dermed ikke mulig å tenke seg som gjenstand for fortolkning. Snarere er den opphavet til det som fortolkes. Men for at en slik fortolkning skal være mulig, må det neumiske gjøres til gjenstand for fortolkning eller artikuleres, noe som skjer gjennom skriften, eller det mensurale.

Den dialektikken som nå følger, og som for Adorno er forutsetningen for en vellykket fortolkning, har to steg: For det første innebærer det mensurale på den ene siden en innsnevrende disiplinering av den neumiske impulsen, samtidig som det neumiske på den annen side er avhengig av det mensurale elementet for overhodet å manifestere seg. Denne manifestasjonen, i det mensurale, er riktignok innsnevret gjennom notasjonens standard, men standardiseringen åpner samtidig for et prinsipielt sett uendelig antall fortolkninger. Hver og en av disse vil, som én blant uendelig mange mulige, være ufullstendig. For det andre vil en vellykket fortolkning – som dermed skiller seg ut fra den imaginære uendeligheten av muligheter – på den ene siden være kjennetegnet av en åpning tilbake mot det neumiske; den vil altså i en viss forstand overskride det mensurale som innsnevrende instans. På den annen side er dette bare mulig idet fortolkningen også reflekterer hvordan denne åpningen, som fortolkning, er avhengig av det mensurale, eller skriftens manifestasjon.[300]

298 Jeg legger her til grunn at konteksten er den vestlige, noterte kunstmusikken.

299 Dette er komplisert, og jeg skal ikke diskutere det her. Det skal imidlertid nevnes at Adorno, i den skisseaktige definisjonen av det neumiske, opererer med «(bisher: mimisch, mimetisch oder gestisch genannt (...))» (Adorno, 2001, s. 88).

300 Jeg diskuterer dette nærmere i artikkelen, se note 293.

Går vi tilbake til diskusjonen av funksjonene i det teksturelle hierarkiet jeg var inne på over, kunne vi si at en fortolkning som ikke «beim idiomatischen (...) stehenbleibt», er nødt til ikke bare å bekrefte stemmenes funksjoner i hierarkiet, men snarere reflektere dem *som* funksjoner. Adorno sier lite eller ingenting om hvordan hans fortolkningsideal kunne tenkes å klinge i praksis. Likevel tenker jeg meg at transparensens åpning mot en refleksjon av de ulike stemmenes funksjon i en tekstur, forutsatt at denne refleksjonen lykkes med å bli noe mer enn en ren demonstrasjon, kan være et interessant forslag. Det demonstrative kan eksempelvis overskrides idet åpningen ikke bare blir å regne som teknisk, men snarere danner et ekspressivt rom i den klanglige teksturen. Vi snakker da om en åpning som både rommer den refleksive impulsen, ev. en funksjonenes dialektikk, og er det umiddelbare uttrykket for denne dialektikkens gyldighet som estetisk parameter. Transparensen, forstått som rommet i klangen, er med andre ord både betingelsen for at det refleksive elementet får mulighet til så å si å flytte inn i klangens substans, og det refleksive elementets, ev. den diskursive aksens ekspressive utside.

8.4 Transparens og syntese – foreløpig oppsummering

Dersom transparensen i Harnoncourts fremføringer åpner for den diskursive aksen jeg mener kjennetegner dem, ev. at det refleksive elementet kommer til uttrykk gjennom den transparensen som kjennetegner hans fremføringer, blir det åpenbart at transparensbegrepet får en viktig rolle i denne studien. Som nevnt vil arbeidet med transparensbegrepet innebære å utvikle det til å omfatte noe mer enn det jeg har kalt teknisk transparens. Jeg har nå beskrevet en transparensens dialektikk, en videre utvikling vil foregå gjennom å presisere det jeg vil kalle transparensens syntetiserende egenskaper. Transparensen er nemlig også kjennetegnet ved at den danner synteser, nærmere bestemt ved at den åpner for å kombinere sentrale elementer som gjennom transparensen får virke sammen og tre frem i en større helhet. Det er også denne syntetiserende egenskapen som bidrar til å gjøre transparensen ekspressiv, noe som igjen er avgjørende for et transparensbegrep som viser ut over den rent tekniske. Som avslutning på dette kapittelet, skal jeg vise til disse syntesene, noe som også vil innebære en foreløpig sammenfatning av studiens resultater så langt.

I gjennomgangen av språkbegrepet viste jeg til to mulige måter å tenke seg dette på i forhold til musikk: et semantisk språkbegrep som vektla det musikalske utsagnets betydning, og et mimetisk språkbegrep som vektla hvordan den musikalske motiv-, tema- og frasestrukturen etterlignet de språklige artikulasjons- og setningsformene. Som vist endte jeg med å legge avgjørende vekt på den konkrete artikulasjonen eller uttalen

av de musikalske motivene. Bakgrunnen var tanken – inspirert av Taylors diskusjon av Herder – om at selve følsomheten og taktiliteten i uttalen var grunnlaget for formidling av betydning. Dette må ikke misforstås dithen at en møysommelig artikulasjon av musikalske motiver og fraser, f.eks. gjennom en form for tydelighet, skulle ha som mål, eller ev. etter hvert automatisk nå frem til, en etablering av en musikalsk semantikk, ev. det Taylor kalte en referensiell dimensjon. Musikk vil aldri motstandsløst kunne oppfattes diskursivt, som inneholdende ord og begreper, og noe slikt vil heller aldri være et mål. Musikalsk betydning vil følgelig alltid være resultatet av en kunnskap og en refleksjon, og selv om denne refleksjonen utvilsomt kan være fruktbar som motivasjon i en innstudering (fortolkning$_1$), er det på ingen måte gitt at refleksjonen er relevant med tanke på en fremførings estetiske suksess. Enklere formulert: Det er på ingen måte åpenbart at denne suksessen står og faller med den refleksivt etablerte forståelsen av et musikalsk utsagns betydning. Derimot kan selve refleksjonen, som vist, også over selve spørsmålet om betydningsdannelse (i musikk) som sådan, komme til uttrykk gjennom en konsentrasjon om artikulasjon. Samtidig er en slik konsentrasjon bare mulig såfremt den musikalske teksturen gir rom for den. Den konsentrasjonen det her er snakk om, består nemlig ikke primært i en dynamisk fremhevet og utadvendt insistering på visse motivers viktighet, langt mindre er den noe som først og fremst, eller bare, kommer til overflaten i store dynamiske høydepunkt. Snarere er den avhengig av en transparens i teksturen, et rom som gjør det mulig å være både lavmælt, ja til dels innadvendt (jf. diskusjonen om transparensens dialektikk over) og tydelig på samme tid. Transparensens ekspressivitet blir dermed på et vis paradoksal, for den er uttrykksfull først og fremst gjennom å åpne opp for og gi plass til andre elementer, her den språklige artikulasjonen.

Et første nivå av en syntese kommer dermed til syne idet transparensen knytter seg til språkbegrepet ved å legge til rette for dets uttrykksdimensjon. Som et presisert spesialtilfelle av en musikalsk artikulasjonsmåte som preger mange av Harnoncourts fremføringer, og som blant denne studiens eksempler særlig blir tydelig i Schubert-satsen, er forholdet mellom rytmikk og melodikk, puls og linje, ev. en dialektikk mellom punktuell aksentuering (jf. den såkalte «klokke-artikulasjonen») og en mer lineær kantabilitet. Det er fristende å snakke om en rytmisk *cantabile*, ettersom både det dialektiske og transparensens syntese dermed blir ekstra tydelig. Den sangbare B-delen i Schubert-satsen (t 93f) er et godt eksempel. For det er ikke bare, og muligens ikke engang primært, de melodiske linjene i fagott, 2. fiolin og bass som skaper den sangbare linjen. Snarere er det denne *i relasjon til* den rytmisk synkoperte motstemmen i cello; sangbarheten oppstår som resultat av en syntese mellom lineartitet og rytmikk som transparensen åpner for. Noe tilsvarende skjer i det polyfone spillet som siden utvikler seg og inkluderer flere instrumenter (t 95f). Vi snakker her om et bredt anlagt sangbart parti hvor det sangbare i Harnoncourts fremføring snarere er knyttet til syntesen av

rytmiske og melodiske elementer samlet i et transparent vev, enn til det å bære frem én bestemt, fortrinnsvis melodisk primær, linje. Det polyfone spillets sangbare kvalitet hadde ikke vært mulig å realisere uten gjennom en bevissthet om transparensen, som dermed også i seg selv blir ekspressiv.

Samtidig kan vi si at denne ekspressiviteten ikke bare er knyttet til det kantable eller for den saks skyld det rytmisk uttrykksfulle, ev. til en ny måte å uttrykke disse aspektene på. Transparensen har også en egen ekspressivitet idet den skaper et rom i klangen, eller nærmere bestemt en åpning for et gjennomskinn av noe som ligger utenfor den reelle, empirisk tilgjengelige klangsubstansen. Det rommet som transparensen åpner er slik sett ikke bare et artikulasjonsrom, men også et tanke- og refleksjonsrom. Det er ikke bare snakk om et rom for en tanke som er formulert på forhånd, i det jeg har kalt fortolkning$_1$, som så kan slippes til i fremføringen. Det er også et rom hvor denne tenkningen, som hos Harnoncourt særlig er språklig og historisk orientert, kan finne sted i klangens aktuelle gestaltning, dvs. i det jeg kalte fortolkning$_2$. Som jeg skal komme tilbake til, må ikke dette misforstås som at Harnoncourt har en særlig evne til å tenke i fremføringsøyeblikket; som om dette øyeblikket i hans tilfelle skulle være preget av en særlig opphøyet bevissthet forstått som kontroll og oversikt over det han til enhver tid gjør. Tvert imot vil det nemlig være nødvendig for det jeg har kalt fremføringens estetiske suksess, at denne tenkningen ikke bare er noe Harnoncourt *gjør*, men at den også er noe som *skjer*, i en viss forstand frigjort fra Harnoncourts personlige formålsrasjonalitet som fortolker. Det som derimot er gjenstand for denne formålsrasjonaliteten, og som slik sett blir den tekniske forutsetningen for utfoldelsen av det refleksive elementet i klangen, er nettopp begrepet om transparens. Og som vist, er det da heller ingen tvil om at Harnoncourt har helt konkrete teknikker for å oppnå en slik, og nå også utvidet transparens i klangen.

Et endelig nivå for den syntesen transparensen muliggjør, omhandler naturligvis historiebegrepet. Her er det ikke transparensidealets røtter i en historisk orientert fremføringspraksis jeg primært har i tankene, selv om denne forbindelsen også kunne påvises hos Harnoncourt.[301] Snarere handler det om hvordan den historiske bevisstheten, og da både bevisstheten forstått som kunnskapen om de historiske forutsetningene, her kalt historisk bevissthet$_1$, og bevisstheten om denne kunnskapens aktualisering i en fremføring som setter sin egen tid, her kalt historisk bevissthet$_2$, inngår i det jeg har kalt Harnoncourts diskursive akse. Den historiske bevisstheten inngår dermed i den refleksive impulsen som transparensen åpner for. Og når transparensen åpner for et refleksivt element i det klingende, åpner den samtidig for at den historiske bevisstheten kommer til uttrykk. Man kan videre si at transparensen åpner for en syntese av språk- og historiebegrepet,

301 Se Fürstauer (2007, s. 105).

ettersom den språklige bevisstheten også er historisk fundert. I det hele tatt åpner transparensen for å la den historiske kunnskapen komme til uttrykk som tankeimpuls i klangen, en tankeimpuls som altså omfatter både det historiske og det språklige, i tillegg til bevisstheten om det språklige *som* historisk. Men der det språklige også fikk sitt konkrete uttrykk gjennom den emfatiske artikulasjonen, forblir det historiske og den historiske bevisstheten mer knyttet til en tenkning og en refleksjon. Den historiske bevisstheten kommer selvsagt også til uttrykk gjennom eksempelvis spilleteknikker som er historisk forankret, men som vist, vil ikke den eventuelle holdbarheten i de implisitte påstandene som en slik bevissthet hviler på, være tilstrekkelig som grunnlag for fremføringenes estetiske suksess. Den historiske bevisstheten impliserer dermed et element av refleksjon, og som sådan representerer den også en fremmedhet som slik utgjør en motstand eller friksjon i klangen. Fremføringens estetiske suksess hviler ikke på i hvilken grad refleksjonen har et gyldig grunnlag. Snarere må en estetisk suksess basere seg på i hvilken grad fremføringen viser seg i stand til å trekke estetiske veksler på den motstanden refleksjonen medfører, enklere formulert: i hvilken grad den klarer å vise at den historiske refleksjonen også innebærer et livgivende potensiale for fremføringen, estetisk sett. Og her kommer transparensen igjen til unnsetning: Ved å åpne for en historisk tankeimpuls, som i utgangspunktet står i et spenningsfylt, ja fremmed forhold til fremføringens eget øyeblikk, og så å si innlemme denne tankeimpulsen i klangen gjennom det jeg har kalt transparensens refleksjonsrom, får den historiske bevisstheten en uttrykksmessig, ekspressiv utside. Dens spenning blir så å si nærværende som et element som skinner gjennom i klangen, muliggjort av transparensen.

Foreløpig oppsummert synes det altså som om «transparens» er et nøkkelbegrep i beskrivelsen av det konkrete klanglige uttrykket for det jeg har kalt den diskursive aksen i Harnoncourts fremføringer. Når det er snakk om en akse, er grunnen for det første at diskursiviteten bare utgjør ett aspekt; den danner en dimensjon ved disse fortolkningene, riktignok vesentlig, men uten dermed å være en altoverskyggende egenskap. Om den hadde vært det, ville fremføringene stått i fare for å ende opp som demonstrasjoner, eller som fremføringer med et tydelig demonstrativt preg. For det andre er diskursiviteten en akse som skjærer gjennom det fortolkende arbeidet – fra forberedelse til prøveprosess og helt ut til det aktuelle fremføringsøyeblikket ytterste utside – som noe som også er dette øyeblikket fremmed. Det skaper en friksjon i fremføringsøyeblikket. Men som jeg har forsøkt å vise, lykkes det Harnoncourt å la denne friksjonen slå om i noe som blir musikalsk og estetisk fruktbart.

Jeg har til nå forsøkt å presentere en utdypende fortolkning av studiens eksempler på Harnoncourts fremføringer, først og fremst gjennom å utvikle og diskutere tre begreper jeg mener er sentrale for dem. Og som vist kan disse begrepene også gjenfinnes i Harnoncourts egne tekster. I de følgende tre kapitlene skal jeg se på fortolkningspraksisen

i et mer overordnet perspektiv. Jeg skal forfølge noen egne begreper, som går ut over dem vi finner eksplisitt hos Harnoncourt selv, men som likevel springer ut av og slik knytter an til disse. Som avslutning skal jeg vende tilbake til de aktuelle eksemplene, og da gjøre bruk av hele begrepsapparatet i en samlet oppsummering.

9 Verk og fortolkning

Ved hjelp av de sentrale begrepene «historie», «språk» og «transparens», har jeg nå undersøkt de tre eksemplene på Harnoncourts fremføringer som ligger til grunn for denne studien. De tre begrepene forekommer alle i Harnoncourts egne tekster, og jeg har referert til hvordan han bruker dem. I forlengelsen har jeg forsøkt å utvikle begrepene for å utdype forståelsen av og skjerpe blikket for hva som er på ferde i fremføringene, helt ned på detaljnivå. Tiden er nå inne for å ta et skritt tilbake og se mer overordnet på den *estetiske* konteksten Harnoncourts fortolkningsarbeid utspiller seg i.

Med «kontekst» mener jeg nå ikke den historiske og musikksosiologiske bakgrunnen for HIP som ble beskrevet i kapittel 1. Snarere sikter jeg til det man i strengere forstand kunne kalle et *estetisk apparat* for fortolkning, fremføring og erfaring av musikk. Utgangspunktet er en kjede av begreper fra «verk» og «fortolkning» – som kan sies å betegne utøverens medium; over «performativitet» – som dels handler om hva utøveren gjør, og dels om hva som skjer som resultat av utøverens handlinger; til «estetisk erfaring» – som omhandler det lytteren mottar og hvordan. Dette apparatet kan med fordel tenkes parallelt med den kompleksiteten som kjennetegner studiens gjenstand (jf. kapittel 3), selv om perspektivet nå er mer overordnet. Ut over verk- og fortolkningsbegrepet, som også finnes hos Harnoncourt, skal jeg i de følgende kapitlene i tillegg innføre begreper som Harnoncourt ikke selv bruker. Her tenker jeg først og fremst på begrepene «performativitet» og «estetisk erfaring» (som på mange måter er intimt forbundet), begreper som etter min mening likevel er vesentlige for en utdypet forståelse av hva som settes i spill i hans fortolkningspraksis.

Som jeg skal vise, er alle de aktuelle begrepene dessuten beslektet ved å implisere en særegen prosessualitet. Med dette sikter jeg til den bevegelsen som preger disse begrepenes gjensidig konstitutive forhold til hverandre: Fortolkningen er fortolkningen og fremføringen av et verk, verket (og fremføringen) er gjenstanden for den estetiske erfaring. Den estetiske erfaringen er ikke bare et resultat av noe Harnoncourt gjør, den er også noe som skjer. Det prosessuelle angir det stadig pågående og uavsluttbare ved bevegelsen, som igjen innebærer en forskjell, i det aktuelle tilfellet mellom verk og fremføring, rasjonelt formål og estetisk suksess. For verket går ikke opp i fremføringen (slik erfaringen heller ikke *er* verket). Snarere er forholdet mellom verk og fortolkning (og erfaring) preget av en viss spenning, en motstand i forholdet til hverandre. Dette skal jeg komme tilbake til. I dette kapittelet skal jeg særlig se på verkbegrepet, hvordan Harnoncourt bruker det, hvilke problemer det medfører, men også hvordan det kan forstås på en fruktbar måte i Harnoncourts fortolkningspraksis.

9.1 Harnoncourt og verkbegrepet

Når gjenstanden for denne studien kunne kalles omfattende og kompleks, var det blant annet fordi den besto av elementer som alle var nødvendige, samtidig som ingen av dem, isolert sett, var tilstrekkelige som beskrivelser av gjenstanden. Harnoncourts fortolkninger er også fremføringer av verk, verk er også artikulert gjennom noteskrift og partitur, partiturer inneholder skrift som må tolkes, og rekken av fortolkninger viser igjen, og nødvendigvis, tilbake til verket. Musikalske fremføringer – som fortolkninger – er ikke mulige uten verket. Samtidig er begrepet om en fremføring (som alltid vil være én av mange mulige) ikke dekkende for begrepet om et verk. En musikalsk fortolkning er heller ikke mulig uten gjennom skriften,[302] samtidig som heller ikke partituret, som et konkret objekt, kan dekke det som forblir abstrakt ved verket.[303]

Det er ingen overraskelse at omfanget av slike komplekse sammenhenger har medført atskillig hodebry for musikkvitenskapen. Ikke minst har en mulig definisjon av det tilsynelatende selvsagte, men like fullt problematiske verkbegrepet, vist seg vanskelig, noe jeg straks skal komme tilbake til. Imidlertid er det for en musikalsk fortolker som Harnoncourt naturlig, ja selvfølgelig å forholde seg til verk, og dermed til verkbegrepet, på en eller annen måte. Dette fremgår av en rekke ytringer. Eksempelvis sier han i et intervju om Schubert-resepsjonen fra 1997, som blant annet inneholder en diskusjon om kvaliteten til mindre spilte verk, at «Man muß die Ansprüche am Werk orientieren und nicht das Werk an den Ansprüchen. *Das Werk ist ja da*.» (Fürstauer, 2007, s. 191, min utheving) I en annen sammenheng (1990), hvor han kommer inn på de tidlige årene som cellist, fremholder han at «Ich habe nie versucht, nur Cello zu spielen, sondern behielt immer auch die Interpretation des Werkes im Auge.» (Fürstauer, 2005, s. 167) I et intervju fra 1982, om Mozarts instrumentalmusikk, som også berører spørsmålet om perfeksjon, understreker han at «Die Perfektion der Ausführung kann nie Selbstzweck sein. Ich suche die notwendige Qualität, aber nur, um das darzustellen, was ich in dem Werk sehe.» (Fürstauer, 2005, s. 350)

Allerede disse sitatene antyder imidlertid at verkbegrepet ikke tenkes isolert, men snarere inngår i sammenhenger – det være seg om krav til kvalitet, utøveren, eller spørsmål om perfeksjon – noe som igjen kan gi en første pekepinn på den prosessualiteten verkbegrepet impliserer. Tydeligst er dette i det faktum at det musikalske verket nødvendigvis må fortolkes og fremføres av en utøver.[304] Disse begrepene er derfor ikke

302 Skriftbegrepet kan tenkes vidt, som et notasjonsverktøy i prinsipiell forstand. For diskusjonen i denne studien er det likevel primært tradisjonell noteskrift og partiturer det siktes til.
303 Adorno skriver uttrykkelig at «Das Werk 'an sich' ist eine Abstraktion.» (Adorno, 2001, s. 14)
304 I boken *Musikästhetik* skriver Carl Dahlhaus: «Die Komposition bedarf, um musikalisch real zu werden, der klanglichen Interpretation» (Dahlhaus, 1967, s. 23).

tilfeldig koblet, snarere står de – og ganske særlig i musikalsk sammenheng – i en nødvendig relasjon til hverandre. Harnoncourt gir da også flere steder tydelig uttrykk for at han oppfatter seg selv som fortolker, og i et intervju i anledning tildelingen av Ernst von Siemens-prisen i 2002, sier han rett ut at «Ich bin ja nur ein Interpret». (Fürstauer, 2014, s. 110) Forbeholdet er påfallende, og i et tidligere intervju, fra 1995, utdyper han med å understreke at «(...) ich bin kein Künstler, ich schaffe nichts.» (Fürstauer, 2014, s. 128) På oppfølgingsspørsmål om hva han da egentlig er («Was sind Sie denn?»), kommer et svar som rommer flere interessante nyanser:

> Ich bin eine Art Erklärer der Kunst, Interpret ist ein guter Ausdruck. Die Musik kann ja nicht nur gelesen werden, sie muß gespielt werden. Der Interpret ist in der Musik sehr wichtig, aber er soll sich nicht überschätzen. Nicht als den aufspielen, der das überhaupt gemacht hat. (Fürstauer, 2014, s. 129)

Ved første øyekast kan det her virke som om Harnoncourt befester et etablert, hierarkisk mønster, hvor utøveren eller fortolkeren stiller seg underdanig i forhold til en autoritativ komponist- og verkinstans, gjerne diskutert i forbindelse med begrepet om *Werktreue* (troskap til verket).[305] Det er imidlertid mye som tyder på at Harnoncourt har et mer nyansert og sammensatt forhold til dette begrepet, som han også viser til ved flere anledninger, enn sitatet over kan gi inntrykk av. I artikkelen «Über Authentizität und Werktreue» nevner han for det første flere mulige måter å forholde seg til og tolke verk på: «Heute findet man von modernistischer Aktualisierung bis zu scheinbarer Authentizität eine reiche Palette vieler Möglichkeiten.» (Fürstauer, 2005, s. 27) Han understreker også, med henvisning til teateret, at «Man könnte seine Bewunderung für Meisterwerke der Vergangenheit ohne weiteres dadurch ausdrücken, daß man sie in ganz persönlichen Lesarten wiedergibt.» (Fürstauer, 2005, s. 26) For det andre utyper han sin egen posisjon på en måte som igjen antyder prosessualiteten mellom verk og utøver: «Ich fühle mich dem Komponisten verpflichtet, daher versuche ich auf jede mir mögliche Weise an sein Werk heranzukommen, es zu verstehen.» (Fürstauer, 2005, s. 28) Dette kan igjen gi inntrykk av en bekreftelse av den underdanige utøverposisjonen, men – og for det tredje – Harnoncourt nyanserer som nevnt selve *Werktreue*-begrepet flere steder. I den nevnte artikkelen er han for det første nøye med å understreke at det ikke må forveksles med streng bokstavtrohet: «Buchstabentreue ist nicht Werktreue» (Fürstauer, 2005, s. 27f). For det andre trekker han inn begrepet om mening (*Sinn*) som et dypere element ved verket enn det som, mer overflatisk og utilstrekkelig kan gjengis gjennom noteskriftens konvensjoner. Han understreker at det er viktigere å forstå denne meningen, enn blindt å følge et sett med regler: «(...) die Frage nach dem Sinn

305 Dette hierarkiet undersøkes kritisk av blant andre Lydia Goehr i boken *The Imaginary Museum of Musical Works* (Goehr, 2007).

muß vor der Exekution von Vorschriften stehen.» (Fürstauer, 2005, s. 28) I et tidligere intervju, fra 1982, om Schubert, svarer han igjen problematiserende på spørsmål om *Werktreue*-begrepet:

> (...) die Werktreue ist ein ganz katastrophales Zerstörungselement, das das Wissen des Musikers um Aufführungspraktiken durch den reinen Notentext zerstört. Der Buchstabe, den ich natürlich neu erlernen muß, um die Sprache der damaligen Zeit neu sprechen zu können, darf nicht vor den Sinn gestellt werden. Oft denkt man, das, was dasteht, nämlich die Noten, sei das Werk. Das ist aber ein Irrtum. Was hinter den Noten steht, der Sinn, ist das Werk. (Fürstauer, 2007, s. 180)

Harnoncourts posisjon kjennetegnes altså på den ene siden av et anerkjennende forhold til verket som instans og begrep, et forhold som også står i en prosessuell relasjon til hans rolle som utøvende fortolker. På den annen side har han et differensiert syn på *Werktreue*-begrepet idet han tydelig problematiserer forpliktelsen på bokstaven, men derimot insisterer på forpliktelsen på komponistens og verkets mening. Hvordan denne posisjonen mer nøyaktig kan forstås, skal jeg komme tilbake til mot slutten av kapittelet. Først skal jeg gå den utbredte problematiseringen av verk- og *Werktreue*-begrepet som har kommet til uttrykk i nyere musikkvitenskap noe nærmere etter i sømmene.

9.2 Diskusjoner om verkbegrepets problematikk

Som allerede diskusjonen om denne studiens gjenstand viste, inngår verkbegrepet i en omfattende og kompleks sammenheng der en rekke elementer er i spill. De er alle nødvendige, samtidig som ingen av dem, isolert sett, er tilstrekkelige som definisjoner av verket. I kapittelet «Musik als Text und Werk» i den lille boken *Musikästhetik*, skriver Carl Dahlhaus utvetydig at «Ihr [dvs. musikkens] Werkcharakter ist problematisch.» (Dahlhaus, 1967, s. 21) Som Dahlhaus også er inne på, er den umiddelbare grunnen at musikk først og fremst er en kunstart som finner sted i og gjennom tiden. Dersom verkbegrepet først og fremst impliserer en gjenstandsmessighet, et objekt vi står overfor, vil verkbegrepet for musikkens del forutsette en bestemt distanserende formidling, et grep som i en viss forstand går ut av den tiden som utgjør musikkens eget medium. Eller som Dahlhaus skriver: «Das Hörbare wird nicht als Gegenüber, sondern als Geschehen empfunden» (Dahlhaus, 1967, s. 21). Imidlertid er det viktig å legge merke til at Dahlhaus riktignok problematiserer, men ikke kategorisk avviser, et musikalsk verkbegrep, i alle

fall ikke når dette betegner en *estetisk* gjenstand:[306] «Andererseits wäre es verfehlt, ihr eine 'für sich seiende Objektivität' rigoros abzusprechen. Auch Musik ist, analog einem Werk der bildenden Kunst, ästhetischer Gegenstand, Objekt ästhetischer Kontemplation.» (Dahlhaus, 1967, s. 21f) Problematiseringens åpning for tvisyn er essensiell, også fordi den viser til verkets egen prosessualitet, som jeg skal komme til.

Til tross for sine åpenbare utfordringer, må den kritiske diskusjonen av verkbegrepet like fullt sies å ha vært omfattende innenfor nyere musikkvitenskap. Representanter for såkalt analytisk musikkfilosofi har blant annet vært opptatt av spørsmål rundt musikkverkets ontologi, eller hva slags objekt- og værensstatus musikkverket har.[307] Mer kontinentalt forankret musikkvitenskap har på sin side viet seg til spørsmål om fortolkning og erfaring, gjerne innenfor kontekstuelle, historiske og/eller ideologiske rammer (Goehr, 2007, s. 4). Om kontinental musikkvitenskapelig forskning tradisjonelt har konsentrert seg om historie og historiografi, har det gjennom de siste tiårene, også gjennom den såkalte performative vendingen (Fischer-Lichte, 2004), vokst frem en stadig økende interesse for å la den musikalske fortolkningen, forstått som *fremføringen* av verket få definere fagets gjenstand (jf. kapittel 3). Hans-Joachim Hinrichsen skriver eksempelvis i artikkelen «Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft» at

> Fast alle inhaltlichen, methodischen und organisatorischen Ausweitungen, die sie [die Musikwissenschaft] seit ihrer Installierung als universitäre Disziplin erfahren hat, sind (...) berechtigte Reaktionen auf die Enge der Gegenstandsdefinition, von der das Fach seinen Ausgang genommen hat: die Konzentration der Methodik auf die Historiographie, der 'Geschichte' wiederum auf das Kunstverstehen und der 'Kunst' schließlich auf das musikalische 'Werk'. (Hinrichsen, 2000, s. 78)

Hinrichsen ser det imidlertid som nødvendig å bringe inn et nytt perspektiv, nemlig

> (...) der Blickwinkel desjenigen, der die Geschichte musikalischer Werke auch als die Geschichte ihrer Interpretation und ihrer Interpreten zu verstehen versucht – aus einer Perspektive also, aus der heraus Musikgeschichte nicht *a priori* (...) als Geschichte von Texten greifbar wird. (Hinrichsen, 2000, s. 79)

Nicholas Cook er inne på noe tilsvarende når han skriver at

306 Dahlhaus går ikke nærmere inn på selve estetikkbegrepet her. Men jeg vil mene det er rimelig å anta at begrepet om en estetisk gjenstand viser til noe vi står overfor, et «Gegenüber», og at den estetiske erfaringen har form av et møte.

307 Nevnte Daniel Leech-Wilkinson henviser også til Roman Ingarden, se Leech-Wilkinson (2009, chapter 2, paragraph 11).

> Musicological and music-theoretical approaches to performance grew out of traditional analytical practices and consequently revolved around the individual musical work, though in practice that usually meant the score (Cook, 2013, s. 224)

Selve boken *Beyond the Score: Music as performance*, som dette sitatet er hentet fra, omtaler Cook som «(...) an attempt to change the musical object», og han hevder at «The experience of live or recorded performance is a primary form of music's existence». Cook skriver videre at

> (…) in order to think of music *as perforamance* – we need to think differently about what sort of an object music is, and indeed how far it is appropriate to think of it as an object at all. (Cook, 2013, s. 1)

Om Hinrichsen og Cook er opptatt av hhv. inkludering av fortolkning og prioritering av fremføring, tar Lydia Goehr på sin side et oppgjør med verkbegrepet og det hun mener er dets ideologi, forstått som kritikkverdig tankemønster:

> Given developments more or less around 1800 in musical practice (...) the work-concept emerged as the dominant concept by which all activities would be arranged. Henceforth, there would be composeres of works, commissisons of works, performances of works, experiences of works, reveiws of works, copyright laws introduced to protect the works, and halls built to house the concert of works. (Goehr, 2007, s. xviii)

Ifølge Goehr bør begreper som på denne måten dominerer en praksis, underlegges (ideologi)kritikk:

> If the concept of a work has special historical and ideological origins, this fact and those origins should be made explicit. To render the content of a concept explicit (as one does under the guise of *Begriffsgeschichte* and *Ideologiekritik*) contributes to knowledge and, when desirable, social change. (s. 4)

Denne kritikken blir i Goehrs tilfelle særlig konsentrert rundt begrepet om *Werktreue*:

> Though performance was never to be just a matter of playing the notes right, even the additional demand for interpretation was severly constrained by the ideal of fidelity to the work. Performers should interpret the works in order to present the work as it truly is with regard to both its structural and expressive

> aspects. Room was to be left for multiple interpretations, but not so much room that interpretation would or could ever be freed of its obligation to disclose the real meaning of the work. A performance met the *Werktreue* ideal most satisfactorily, it was finally decided, when it achieved complete transparency. For transparency allowed the work to 'shine' through and be heard in and for itself. (Goehr, 2007, s. 231f)

I parentes bemerket er det interessant å merke seg at flere av Goehrs punkter er treffende med tanke på Harnoncourts uttalelser. Idealet om transparens kan virke som et åpenbart eksempel, selv om Goehr ikke synes å ta inn over seg muligheten av en transparensens ekspressivitet, som, som vist, er avgjørende for Harnoncourt.[308] Koblingen til Harnoncourts uttalte forpliktelse på verket og ikke minst verkets mening (*Sinn / meaning of the work*) er derimot tilsynelatende mindre tvetydig.

Nå kan både vendingen mot fremføringen og den ideologikritiske gjennomgangen av verk- og *Werktreue*-begrepet utvilsomt ha mye for seg. Likevel gir Goehrs ideologikritiske blikk tilnærmingen en historisk og kontekstuell vekt som – paradoksalt nok gitt Goehrs bakgrunn fra analytisk filosofi – synes å overkjøre en mer systematisk og estetisk orientert undersøkelse av verkbegrepets logiske funksjon.[309] Cooks aksentuering av fremføringen har på sin side i det minste en estetisk relevans, dels ved å presisere det musikalske verkets egne og, for Cook, primære fremtredelsesform, dels ved å involvere erfaringsdimensjonen, om enn implisitt. Et felles problem er imidlertid at både Goehr og Cook, om enn på ulike måter, blir ensidige og slik synes å gå glipp av den prosessualiteten som verkbegrepet impliserer. Det er uheldig ikke bare ut fra et systematisk argument for denne prosessualitetens sentrale beydning, men også fordi en slik prosessualitet ikke kommer i konflikt, men tvert imot er forenlig med så vel en kritikk av verkbegrepet som et styrket fokus på fremføringen. I stedet for ensidig å forkaste verkbegrepet, er utfordringen med andre ord å nyansere forståelsen med henblikk på begrepets funksjon innenfor det jeg kaller et estetisk apparat. Hinrichsen kan igjen tjene som støtte. Heller enn kategorisk å avvise musikkvitenskapens tradisjonelle gjenstandsdefinisjon, tenker han seg en kritisk utvidelse:

> Es sollte (...) weder möglich sein, die Konstellation aus 'Geschichte', 'Kunst' und 'Werk' weiterhin als zentrales Untersuchungsfeld lediglich mit dem Hinweis auf die Tradition des Fachs zu behandeln, noch sollte sie aber einfach mit derselben Begründung umstandslos verworfen werden. (Hinrichsen, 2000, s. 78)

308 Det skal riktignok sies at bruken av transparensbegrepet er noe ulik.
309 Her følger jeg Wellmers kritikk av Goehr idet han problematiserer den historiske og ideologiske situeringen av verkbegrepet som utgangspunkt, se Wellmer (2002, s. 140).

Det avgjørende spørsmålet blir dermed hvordan den prosessualiteten som verkbegrepet åpner for og inngår i skal forstås. Som det vil fremgå av de følgende kapitlene, har denne flere dimensjoner, og begrepspar som «verk og skrift», «verk og fremføring» og «verk og erfaring» antyder omfanget. Utgangspunktet er imidlertid på den ene siden at det synes umulig å operere med noen objektiv, definitiv og uttømmende referanse for verket, samtidig som dette på den annen side ikke må forstås som en avvisning av verk*begrepet*, eksempelvis ved å oppløse det i tom abstraksjon eller ensidig ideologikritikk.[310] Etter mitt syn er det tvert imot nødvendig å ta fornemmelsen av å *stå overfor noe* på alvor – en fornemmelse som riktignok kan arte seg ulikt for komponister, lyttere, utøvere og kritikere – uten av den grunn hverken å postulere en objektiv referanse for verket, eller å redusere verkserfaringen til noe rent subjektivt. Om objektsbestemmelsen er ontologisk problematisk, vil en ensidig subjektivering på sin side undervurdere verkbegrepets funksjon i en intersubjektiv samtale om musikalsk fortolkning. Som filosofen Albrecht Wellmer skriver, gir det seg dermed nærmest selv at «der Ort des Kunstwerks (...) – wenn wir es in der Subjekt-Objekt-Terminologie ausdrücken wollen – irgendwie zwischen einem 'Subjekt' und seinem 'Objekt' liegen muß.» Og han føyer straks til: «In dem 'irgendwie' steckt natürlich das Problem, das zu klären ist.» (Wellmer, 2009, s. 125)

Denne studien tar ikke mål av seg å utvikle alle sidene ved Wellmers spørsmål. Poenget her er snarere å vise hvordan verkbegrepet er en nødvendig bestanddel i den prosessualiteten som fortolkningen utspiller seg i. Både verkbegrepet og begrepet om *Werktreue* er relevante her, og selv om de selvsagt henger sammen, skal jeg begynne med det første.

Et uomgjengelig utgangspunkt, som også Wellmer utvikler, er den musikalske skriften, eller noteskriften, som utvilsomt er en sentral forutsetning for å kunne snakke om musikkverk. I artikkelen «Das musikalische Kunstwerk», skriver Wellmer:

> Unser Begriff eines musikalischen Kunstwerks ('opus') ist geprägt durch das in Europa seit dem Mittelalter entwickelte Notationssystem (...). Das europäische Notationssystem war nicht nur eine ingeniöse Erfindung zur Verschriftlichung vorhandener Musik, sie hatte vielmehr eine fundamentale Bedeutung für die Konstitution einer spezifisch europäischen Musiktradition. Und zwar nicht nur deshalb, weil sie überhaupt erst die Komposition komplexer Musikwerke in dem uns geläufigen Sinne ermöglichte, also von Musikwerken, die in der Form von Partituren als dauerhaufte Objekte vorliegen und als solche vom Komponisten, unabhängig von der Flüchtigkeit klanglicher Ereignisse, ästhetisch durchkonstruiert werden konnten wie Bilder oder literarische

310 Goehr er selv inne på dette når hun skriver at «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.» (Goehr, 2007, s. 90, utheving original)

> Kunstwerke; sondern vor allem auch deshalb, weil die Verschriftlichung der Musik zugleich eine konstitutive Bedeutung für die Richtung der musikalischen Entwicklung hatte. (Wellmer, 2002, s. 133)

Overflatisk betraktet kan noteskriften sies å representere verket som gjenstand – det konkrete partituret har åpenbart gjenstandskarakter. Men like åpenbart er det at denne gjenstanden ikke kan være det musikalske verkbegrepets referanse, som nødvendigvis er noe mer enn skriften på papir. Samtidig er partituret knyttet til verket, og som noe bestemt, er verket avhengig av skriften og skriftens fiksering. Partituret er altså både nødvendig og utilstrekkelig, og skriftens utilstrekkelighet – eksempelvis som noe som ikke klinger – skulle være åpenbar. Spørsmålet er imidlertid hvorfor skriften også er nødvendig og hva denne nødvendigheten består i. Wellmer nevner skriftens mulighet for å konstruere og strukturere komplekse strukturer, samt for å fiksere det flyktige forløpet, noe som igjen medfører muligheten for en reproduksjon og videre distribusjon av det samme forløpet. Og når forløpet nettopp i en viss forstand er det samme, er det mulig å snakke om et verk.

Når Wellmer snakker om en skriftens konstitutive betydning for den europeiske musikkens utvikling, er det blant annet denne strukturerings-, reproduksjons- og distribusjonsmuligheten han har i tankene. Samtidig kan vi med Adorno, som Wellmer for øvrig gjerne refererer til, si at skriftens betydning stikker dypere. I den nevnte, posthumt utgitte boken *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* går han så langt som hevde at de trekkene Wellmer i utgangspunktet trekker frem som sentrale, ikke utgjør skriftens primære funksjoner. I en litt ufullstendig form (som naturlig nok preger de uferdige notatene) skriver Adorno:

> Ausgehen von der Frage: was ist ein musikalischer Text. Keine Anweisung zur Aufführung, keine Fixierung der Vorstellung, sondern die notwendig fragmentarische, lückenhafte, der Interpretation bis zur endlichen Konvergenz *bedürftige* Notation eines Objektiven. (Adorno, 2001, s. 11)

Som jeg var inne på i diskusjonen av det dialektiske i forholdet mellom det mensurale, det idiomatiske og det neumiske hos Adorno i forrige kapittel, er skriften, eller det mensurale hos Adorno, ikke først og fremst å forstå som en registrering eller fiksering av noe allerede eksisterende i den hensikt å gjøre dette reproduser- og distribuerbart. Skriften er dermed ikke et medium som fikserer og gjengir verket, forstått som noe som eksisterer forut for skriften. Skriften er snarere det medium gjennom hvilket verket overhodet blir mulig. Samtidig innebærer skriftens artikulasjon en objektivering. Dette betyr dels en fiksering av verket til en gjenstand (objekt), dels at denne gjenstanden

blir objektivt, eller intersubjektivt, tilgjengelig. En slik objektivering er imidlertid ikke mulig uten at noe går tapt. Tapet skjer gjennom skriftens standardisering av det Adorno kaller det neumiske og inntreffer ikke bare idet skriften gjør det musikalske forløpet til gjenstand (objekt), men også idet det neumiske, som kan forstås som en grunnleggende og opphavelig, subjektiv, men uartikulert musikalsk impuls, underlegges objektivt standardiserte og standardiserende skriftformler. På den annen side vil denne impulsen bare kunne gjøres intersubjektivt tilgjengelig gjennom skriftens standardisering. Slik er skriften også det som muliggjør en fortolkende gjengivelse av den neumiske impulsen, en artikulasjon som igjen kan romme et subjektivt element. Men altså: Den neumiske impulsen kan ikke gjøres tilgjengelig uavhengig av et standardiserende medium, og den må langt mindre forstås som identisk med verket – som hos Adorno forblir en abstraksjon. Eller med Adorno selv: «Die wahre Reproduktion ist die Nachahmung eines nicht vorhandenen Originals» (Adorno, 2001, s. 269).

Fortolkningen, forstått som den subjektive fortolkningen av et verk, er bare mulig gjennom en skrift som fortolkningen både må konfrontere som objektiv standardisering av verket, og løpe gjennom som både sin egen, dvs. fortolkningens, og verkets mulighetsbetingelse. Når de musikalske fortolkningene, forstått som klingende og til dels subjektive realiseringer, er noe mer enn skriften, kan de vise til dette tapet, men bare gjennom en konfrontasjon med skriftens standardisering. Skriften er dermed både den eneste muligheten for å realisere verket, og eneste mulighet for å vise til det tapet som den samme skriften medfører. Skriften både artikulerer verket og muliggjør dets realisering forstått som fortolkning. Den klingende fortolkningen viser ut over skriftens standardisering, men er, som fortolkning av verket, bare mulig gjennom skriften.

Det avtegner seg her en prosessualitet mellom instansene verk, skrift og fortolkning (fremføring) som viser at disse begrepene både er avhengig av hverandre på en måte som gjensidig gir mening, og samtidig er forskjellige, adskilt fra hverandre på en måte som innebærer en, riktignok produktiv, spenning. På en slik bakgrunn vil jeg mene at det er problematisk, både å snakke om fortolkningen isolert, mer eller mindre løsrevet fra begreper som verk og skrift, og å diskutere verkbegrepet utelukkende i form av en ideologikritikk. Verkbegrepet har utvilsomt hatt en fremtredende rolle i diskursen rundt den vestlige klassiske kunstmusikken, men det har samtidig vært avgjørende for overhodet å strukturere og muliggjøre denne kunstformen. I tråd med Hinrichsens nyansering over, slutter jeg meg til at det er interessant også å rette oppmerksomheten mot fortolkninger og fremføringer, men føyer til at dette hverken trenger eller bør innebære at man mister den tradisjonelle orienteringen mot skriften og verket av syne. Å innlemme prosessualiteten i diskusjonen av verkbegrepet, utelukker heller ikke et kritisk blikk, og kanskje særlig i forbindelse med den ambivalensen som skriftens standardisering impliserer. Idet fremføringen som fortolkning nødvendigvis må gå

veien om en konfrontasjon med skriften, er det nærliggende å se for seg et element av motstand i forholdet mellom verk og fortolkning, noe som også ligger implisitt i tanken om en prosessualitet. For nettopp denne ville også utebli, dersom begrepene «verk», «skrift» og «fortolkning» bare gikk opp i sine funksjoner innenfor et gitt hierarki, ev. ble deaktivert i ensidige prioriteringer av de enkelte begrepene hver for seg.

I essayet «The Future of Music»[311] mer enn antyder Charles Rosen en tenkemåte som er oppmerksom på verkets motstand. Rosen skriver om «the resistance of the work to interpretation» og omtaler denne som «one of the most profound aspects of the experience of art music.» Rosen skriver videre at «I have spoken of the relation of score to realization as an opposition. The work does not hand itself over easily to interpretation; it does not surrender without fight; it puts obstacles in the way of the executant.» (Rosen, 2012, s. 12) Her kan det innvendes, dels at Rosens utøver blir «the executant», noe som delvis trivialiserer fortolkningens utfordring – selvsagt medfører det hardt arbeid å øve inn, beherske og faktisk fremføre et verk. Dels kunne man si at Rosen ikke eksplisitt utfordrer verkbegrepet, men derimot synes å ta det for gitt, noe som igjen gjør tanken om motstand (*resistance*) mer umiddelbart plausibel enn den kanskje er. Ikke desto mindre vil jeg mene at det med Rosen gir mening å snakke om en motstand i selve den fortolkende aktiviteten, en motstand som forutsetter en *relasjon* til verket, eller begrepet om *Werktreue*.

Om vi anser Rosens tanke om at verket gjør motstand mot fortolkning («the resistance of the work to interpretation») som gyldig, ev. at den fortolkende virksomheten møter motstand i verket, medfører dette en tanke om verket som en instans fortolkeren er stilt overfor på en bestemt måte. Det er ikke tilfeldig hvordan fortolkeren forholder seg til denne instansen, snarere kan det sies at verkinstansen i en viss forstand gir påbud, og videre at det blir fortolkerens oppgave å adlyde, eller være tro mot, dette påbudet. Dette kan synes tvilsomt, gitt de problemene jeg har vært inne på knyttet til en objektiv bestemmelse for verket. På den annen side kan Rosens opplevelse av motstand virke gjenkjennelig i et pragmatisk perspektiv. For det at flere, ja et utall, fortolkninger er mulig, medfører ikke at fortolkningsarbeidet blir selvfølgelig eller gir seg selv, som om det ikke spilte noen rolle hvilken mulighet fortolkeren velger å forfølge. Det er med andre ord en forskjell på den logiske muligheten for et mangfold av fortolkninger, og dette mangfoldets normative implikasjon, dvs. at enkelte av mulighetene fremstår som mer interessante, ja, kanskje til og med bedre enn andre. Dette medfører igjen at det på en eller annen måte må gi mening å snakke om et ideal som det igjen blir meningsfylt at fortolkeren stadig arbeider mot, men ikke uten videre kan nå. Eller som Hans-Joachim Hinrichsen formulerer det i en artikkel om Adornos reproduksjonsteori:

311 Gjengitt som kapittel 3 i boken *Freedom of the Arts, Essays on Music and Literature* (Rosen, 2012).

> Gäbe es aber den Begriff einer wahren Interpretation [dvs. en sann gjengivelse av verket] nicht – im Sinne einer regulativen Idee –, dann wäre jegliche Bemühung um eine angemessene Auffürhung von Musik müßig. (Hinrichsen, 2004, s. 205)

To kommentarer skal knyttes til dette: For det første kunne vi igjen reise spørsmålet om verkets eksistens og eksistensform. Jeg følger Adorno i oppfatningen om at verket, forstått som et objektivt bestembart eksisterende objekt, er en abstraksjon (jf. note 303). Men ikke desto mindre virker det meningsfullt å operere med et verkbegrep i en diskusjon av musikalsk fortolkning, slik Adorno gjør, og Hinrichsen støtter. Videre er det interessant når denne tilsynelatende motsetningen blir løst idet Hinrichsen – inspirert av Kant – etablerer verket (om enn i form av begrepet om en sann fortolkning) som en såkalt regulativ idé. En regulativ idé innebærer hos Kant, forenklet sagt, noe vi må forestille oss eksistensen av, men som ikke av den grunn behøver en konkret referanse. Når vi snakker om en fortolkning, og underforstått på en måte som nødvendigvis må gi dette begrepet mening, både logisk og normativt, vil vi måtte forutsette et begrep om verket; vi snakker *som om* det finnes noe reelt og konkret kalt verket. Ikke bare fortolkningen som sådan (logisk), men også fortolkningens kvalitet, eller vellykkethet (normativt), synes å være avhengig av dette.

For det andre kunne vi si at å oppfatte verket som en regulativ idé, er det samme som å tillegge verkbegrepet en funksjon. Denne funksjonen kunne muligens sies å etablere en form for eksistens for verket, men like mye består funksjonen i en bestemt type *forhold til* verket, et forhold som strukturerer både fortolkerens arbeid og kritikerens vurdering. Dette forholdet kunne mer presist defineres som en form for troskap; verkbegrepets funksjon består i å strukturere et troskapsforhold – og her er vi naturligvis tilbake til begrepet om *Werktreue*.

Om troskapen kan sies å karakterisere forholdet til verket forstått som en regulativ idé, blir det nå interessant å legge merke til en subtil forskyvning: For der det først kunne se ut som om *Werktreue*-begrepet forutsatte et objektivt verkbegrep, kan det nå se ut som om det snarere er selve troskapen – altså forholdet eller relasjonen – til verket som er det sentrale. Som nevnt opererer Harnoncourt også med begrepet om *Sinntreue*, dvs. troskap til meningen (som må søkes ut over det som gis gjennom en bokstavtro lesning av noteteksten.) Nå er det neppe noe enklere å objektivere meningssammenhengene rundt et verk enn det er å objektivere verket selv. På den annen side styrker begrepet om meningstroskap tanken om at det å bruke disse begrepene ikke først og fremst innebærer objektivt å befeste det troskapen retter seg mot, henholdsvis verket og meningen, men like mye å presisere at disse begrepene angir en relasjon; de handler altså om troskapen i seg selv. Dette vil videre kunne utdype fortolkerens opplevelse av

å kjempe med noe som kan realiseres på flere, mer eller mindre interessante måter. Samtidig vil forskyvningen av oppmerksomhet – fra problemene rundt definisjonen av en mulig eksistens for verket, til hvordan både fortolkeren og lytteren står overfor noe i en troskapsrelasjon – sette oss på sporet av at verkbegrepets bruk i en diskusjon av musikalsk fortolkning også har en erfaringsdimensjon. Sagt på en annen måte: Når vi, det være seg som fortolkere eller lyttere, fornemmer et påbud om troskap til noe, ev. presiserer en relasjon til noe, innebærer det samtidig at det er noe vi står overfor. Dette skal jeg komme tilbake til i det avsluttende kapittelet.

9.3 Fortolkningens prosessualitet som intensitet

Det interessante spørsmålet for denne studiens del blir nå hvordan denne prosessualiteten mellom verk og fortolkning, ev. verkbegrepets funksjon som strukturerende for en troskapsrelasjon eller forpliktelse på verkets mening, slår ut i Harnoncourts tilfelle. Som vist tar han som fortolker åpenbart utgangspunkt i verket og gjør slik også bruk av verkbegrepet uten nærmere problematisering. Derimot er han mer tvetydig og kritisk overfor begrepet om *Werktreue*, som han til dels mener har ødelagt utøvende musikeres kunnskapsbaserte forhold til egen virksomhet ved å redusere fortolkning til en form for bokstavtro gjengivelse. Samtidig omtaler han seg som en fortolker, til dels i vendinger som i tråd med en tradisjonell tenkemåte (om ikke ideologi) synes å repetere fortolkerens underdanige posisjon. Som en tilsynelatende logisk følge understreker han da også sin forpliktelse på verkets mening, men er samtidig nyansert med tanke på troskapsrelasjonen: Meningen er ikke å finne i den bokstavelige overflaten, men derimot bakenfor det som står skrevet.

Som sagt kan det ved første øyekast virke som om Harnoncourt med sine uttalelser bare befester en tradisjonell rolle for utøveren, hvor han nærmest utsletter seg selv i den autoritative verkinstansens tjeneste. Imidlertid skal man ikke høre lenge på Harnoncourts fremføringer for å oppdage at man her har å gjøre med noe mer og noe annet enn en servil og utelukkende pliktoppfyllende fortolker. Som jeg også har forsøkt å vise i gjennomgangen av eksemplene, er fremføringene preget av en særegen og dirrende intensitet, en individualitet som ikke uten videre lar seg kopiere, med andre ord et særpreg som både er umiskjennelig tydelig og krevende å bringe på et allment begrep. Gitt perspektivet i dette kapittelet vil jeg påstå at den intensiteten som kjennetegner Harnoncourts fortolkninger også kan knyttes til den prosessuliteten som utspiller seg mellom verk og fortolkning, ev. i den motstanden som vi med Charles Rosen kunne hevde eksisterer i dette forholdet. Om vi ser bort fra enkelte, utvilsomt retorisk ladede formuleringer hos

Harnoncourt,[312] mener jeg at det han sier om verk og fortolkning, også kan tolkes som en finstilt oppmerksomhet og følsomhet overfor den prosessualiteten jeg har forsøkt å gjøre rede for. Nærmere bestemt kunne vi si at Harnoncourt ikke bare er oppmerksom på dynamikken i motstanden mellom verk og fortolkning, han har også et øre for den intensiteten som denne dynamikken tilfører fortolkningen som fremføring.

Og her er vi ved det avgjørende: For den forpliktelsen og troskapsrelasjonen som strukturerer forholdet mellom verk og fortolkning er ikke først og fremst en sementering av utøverens underdanige posisjon i et hierarki der verket, i sin uangripelige abstraksjon, utgjør en altoverskyggende autoritet. Snarere vil jeg hevde at denne troskapsrelasjonen er med på å gi fremføringen en særegen intensitet, og da primært fordi den drives av den omtalte proesssualiteten i møtet med verket. Den motstanden fortolkningen møter i konfrontasjonen med verket, forstått som noe som overskrider fortolkningen selv, gir samtidig fortolkningen og fremføringen en særegen intensitet. I Harnoncourts tilfelle er intensiteten også særegen ettersom den ikke utelukkende (men selvsagt i stor grad) kan knyttes til ham som enkeltstående, individuell utøver, men også til verket, eller den utøvende fortolkerens relasjon til verket. Jeg vil derfor hevde at Harnoncourts differensierte forhold til *Werktreue*-begrepet, som for ham både betegner en relasjon av forpliktelse til verkets mening og et kritisk arbeid med verkets nødvendige manifestasjon i en standardisert skrift, er musikalsk fruktbart. Hans begrep om *Werktreue* resulterer i en intensitet i fortolkningen som både involverer og overskrider ham selv.

Om så denne intensiteten skulle beskrives nærmere, vil jeg vende tilbake til skillet mellom det jeg har kalt fortolkning$_1$ og fortolkning$_2$. Førstnevnte omfatter alt som kan knyttes til det forberedende arbeidet i forkant av fremføringen, langt på vei tilsvarende et fortolkende arbeid med tekst. Sistnevnte betegner på sin side fortolkningen som fremføring, som er særegen for musikk. Det er imidlertid rimelig å anta en overgang fra fortolkning$_1$ til fortolkning$_2$, dvs. at det arbeidet og de valgene man treffer under forberedelsen slår ut i og preger fremføringen. Som jeg skal diskutere mer i detalj i neste kapittel, er det på den annen side ikke nødvendigvis slik, og det er heller ikke nødvendigvis slik at høy grad av konsekvens mellom valg i fortolkning$_1$ og utførelse i fortolkning$_2$ øker kvaliteten på fremføringen. Snarere kan en fremføring som i for stor grad insisterer på å gjennomføre de valgene som ble truffet under forberedelsene, ende med å bli det jeg over har omtalt som demonstrativ, rigid intellektualistisk eller uforløst.

For Harnoncourts vedkommende vil jeg likevel hevde, for det første, at et kjennetegn ved hans fortolkningspraksis er at forarbeidet eller fortolkning$_1$ – den historiske orienteringen, refleksjonen omkring språk, artikulasjon, frasering, instrumentarium osv.,

312 Her tenker jeg særlig på den litt overdrevne underdanigheten og påstanden om at han «ikke skaper noe» (se over).

samt i tillegg et insisterende arbeid med å komme på sporet av verkets mening – i stor grad slår ut i og preger fremføringen eller fortolkning$_2$. For det andre vil jeg hevde at det som gjør denne overgangen interessant, og relevant i en undersøkelse av hans fremføringspraksis, ikke har å gjøre med graden av konsekvens, altså med spørsmålet om hvorvidt han *de facto* gjør det han sier at han skal gjøre, men snarere med måten den spenningen som potensielt ligger i overgangen fra fortolkning$_1$ til fortolkning$_2$ blir estetisk relevant. For dette kapittelets del, hvor jeg har konsentrert meg om forholdet mellom verk og fortolkning, kan vi si at en tilsvarende spenning gjør seg gjeldende i forholdet mellom arbeidet med verkets mening og realiseringen av det Harnoncourt mener er denne meningen i fremføringen. Igjen er ikke det avgjørende i hvilken grad hans resultat er treffende eller plausibelt med henblikk på et svar på hva som skulle være verkets mening. Det avgjørende er snarere hvordan den spenningen og den motstanden som nødvendigvis gjør seg gjeldende i dette arbeidet, slår ut og blir relevant med tanke på fremføringens estetiske suksess.

Spørsmålet som fremfor alt trenger seg på i forlengelsen av dette, er hva Harnoncourt mer konkret kan sies å gjøre for å oppnå en slik estetisk suksess. Jeg har til nå konsentrert meg om de begrepene og de rammene han selv setter, innenfor det vi kunne kalle hans eget arbeidsmedium. Samtidig er en beskrivelse av hva Harnoncourt selv gjør, hva han sier han skal gjøre, og ev. sammenhengen mellom det han sier han skal gjøre, og det han faktisk gjør, ikke tilstrekkelig for å trenge gjennom det som estetisk står på spill her. For vi er ikke bare vitne til at det er noe Harnoncourt selv gjør. Vi er også vitne til at det er noe som skjer. Alternativt kunne vi si at det estetisk avgjørende spørsmålet ikke bare dreier seg om hva Harnoncourt gjør, men også, på et vis, hva fremføringene hans selv «gjør», nødvendigvis ut over det som er – og kan være – Harnoncourts egen intensjonsramme. For å nærme meg dette, er det følgelig rimelig at jeg også forlater Harnoncourts egne begreper, og innfører et eget som ikke forekommer i hans tekster. Jeg snakker om begrepet «performativitet», og dette er tema for neste kapittel.

10 Performativitet

Harnoncourts fortolkningspraksis kan sies å utspille seg innenfor det jeg i forrige kapittel kalte et estetisk apparat. Dette omfatter hans forberedende arbeid med fortolkningen av verket, hva han gjør i arbeidet med orkesteret og under konserten, og hva som skjer som resultat av dette, ev. hvordan arbeidet og fremføringen blir gjenstand for min estetiske erfaring. Når jeg kaller dette et estetisk apparat, er det fordi alle disse nivåene har estetiske implikasjoner. Nærmere bestemt er de beslektet gjennom en prosessualitet som på ulike måter involverer min estetiske erfaring. Denne erfaringens struktur skal utlegges mer i detalj i neste kapittel, og da vil også forbindelsen mellom nivåene bli tydeligere.

I forrige kapittel så jeg på verk- og fortolkningsbegrepet, og særlig det prosessuelle forholdet mellom dem. I dette kapittelet skal jeg se nærmere på det estetiske apparatets praktiske dimensjon. Nærmere bestemt skal jeg forsøke å presisere hva det særegent praktiske i denne sammenhengen består i ved å innføre begrepet om performativitet. Selve termen kan knyttes til det å fremføre (engelsk *to perform*),[313] og følgelig er det nærliggende å tenke seg at oppmerksomheten, med dette begrepet, primært retter seg mot Harnoncourts fremføringspraksis i emfatisk forstand, dvs. hva han helt spesifikt gjør når han fremfører verk. Til nå har jeg da også langt på vei konsentrert meg om dette, både ved å diskutere de aktuelle eksemplene, og ved å vise til Harnoncourts tekster og ta utgangspunkt i de begrepene han selv bruker i dem.[314] Imidlertid omfatter gjenstanden for denne studien, som nevnt, også min estetiske erfaring, ettersom denne delvis konstituerer de aktuelle fremføringene som vellykket (jf. kapittel 3). Jeg er med andre ord ikke bare interessert i å forstå Harnoncourts eget perspektiv, f.eks. ved å rekonstruere hva han gjør, helt konkret, for å oppnå sine musikalske resultater. Jeg er snarere opptatt av å forstå hvordan det han gjør henger sammen med det som blir gjenstanden for min erfaring. Et slikt perspektiv overskrider nødvendigvis det som kan være gjenstand for Harnoncourts egne intensjoner, ev. kunne man si at slik jeg aldri vil kunne få noen direkte tilgang til disse, vil han som utøver heller aldri kunne overskue hva som blir gjenstanden for min erfaring. Metodologisk vil det dermed heller ikke være tilstrekkelig utelukkende å benytte Harnoncourts egne begreper; disse må både utvikles og utdypes, og i tillegg suppleres med mine.

Peformativitetsbegrepet er sentralt i denne sammenhengen. Grunnen er delvis at det går ut over Harnoncourts eget vokabular, men særlig at det artikulerer selve overgangen

313 Idéhistorisk er det vanlig å vise til språkfilosofen J. L. Austin som i 1955 holdt en foredragsrekke ved Harvard University. I 1962 ble den utgitt i bokform under tittelen *How To Do Things With Words,* se Loxley (2007, s. 6-7). Se også Fischer-Lichte (2004, s. 31).

314 Jeg har riktignok ikke studert Harnoncourts konkrete gester og fysiske fremtreden, og det faller utenfor denne studiens rammer å gå nærmere inn på dette.

fra hans perspektiv til mitt. Slik får performativitetsbegrepet også frem hvordan denne overgangen er nødvendig i diskusjonen av Harnoncourts fremføringer som estetisk vellykket. For det som gjør fortolkningene estetisk vellykket, dvs. til gjenstand for min estetiske erfaring, kan ikke reduseres til et overskuelig formål for Harnoncourts egen rasjonelle prosedyre. Spørsmålet er med andre ord ikke bare hva Harnoncourt *gjør*, men vel så mye hva *som skjer* idet han gjør det han gjør. Alternativt kunne spørsmålet formuleres slik: Hva er det hans fremføringer selv «gjør», ut over det Harnoncourt selv kan overskue innenfor sin egen formålshorisont og intensjonsramme? Igjen kommer det til syne en prosessualitet, nå mellom det Harnoncourt gjør, og det hans fremføringer «gjør». Det siste er naturligvis avhengig av det første, samtidig som det første ikke vil være tilstrekkelig for å forklare det andre, som igjen er avgjørende for det jeg har kalt fremføringenes estetiske suksess. Før jeg kommer til en nærmere drøfting av det jeg vil kalle en performativ logikk og videre et fremføringens performative aspekt, skal jeg kort nevne noen eksempler på hvordan spørsmål rundt performativitet er blitt diskutert i musikkvitenskapen, samt presisere det jeg selv oppfatter som dette begrepets ressurs.

10.1 Performativitet som begrep og ressurs

Musikkvitenskapen (og humanistiske disipliner generelt) har de siste tiårene blant annet vært preget av en såkalt performativ vending.[315] I tråd med denne vendingen har det, som vist ved flere anledninger, vært en tendens til å forlate den stabile noteteksten, og i økende grad vende seg mot fremføringen som gjenstand for analyse og diskusjon. Det virker umiddelbart plausibelt å innrømme den klingende realiseringen eller fremføringen en fremtredende, om ikke primær posisjon innenfor det gjenstandskomplekset som den musikkvitenskapelige analysen må forholde seg til. Samtidig er det uunngåelig at den nødvendige fikseringen av fremføringen *som et objekt* også skaper problemer, noe jeg var inne på i kapittel 4. Helt generelt kan disse utfordringene sies å aktualisere spørsmålet om forholdet mellom teori og praksis, nærmere bestemt om hvordan en praksis kan forstås, så å si på sine egne premisser, uten automatisk å bli fanget og stivne i teoriens grep.

I artikkelen «Analysing Performance and Performing Analysis», tar Nicholas Cook utgangspunkt i fremveksten av begrepsparet «'analysis and performance'» som en «recognized subdiscipline within music theory» (Cook, 1999, s. 239). I tråd med skillet mellom teori og praksis beskriver han videre analyse og fremføring som «two fundamentally different activities» (Cook, 1999, s. 239), og gjentar dualismen i begrepsparet «abstract conception»

315 Teaterteoretikeren Erika Fischer-Lichte snakker om en tendens som har gjort seg gjeldende siden 1960-årene. Se Fischer-Lichte (2004, s. 22, 29).

og «concrete realization» (Cook, 1999, s. 248). Cook diskuterer også inngående det man kunne kalle epistemologiske hierarkier som tradisjonelt følger med slike dualismer. Han viser eksempelvis at man, til tross for inkluderingen av det performative perspektivet gjennom økt interesse for fremføringer, like fullt står fast i en struktur hvor «the direction is always *from* analysis *to* performance» (Cook, 1999, s. 239, utheving original).[316] Cooks intensjon i artikkelen går derimot motsatt vei, i første omgang ved å konfrontere det teoretisk-analytiske arbeidet med dets egen performative karakter. Heller enn å teoretisere over selve det performative, åpner Cook performativitetsbegrepet ved å trekke det inn på teoriens område. Han hevder at «we need to think about what our theory *does* as much as about what it *represents*.» (Cook, 1999, s. 242, utheving original)

Når Cook påpeker det performative i teoretisk virksomhet, ev. teoriens egen praksis, er det rettmessig og viktig nok. Men vel så interessant er det at han, om enn indirekte, får frem en logikk som må kunne sies å gjelde også for den klingende realiseringen selv. For som antydet i diskusjonen om verk- og fortolkningsbegrepet, er det ikke entydig slik at en fremføring *re-presenterer* verket, som om det var noe på forhånd gitt. Snarere må vi si at fremføringen *presenterer* verket, og med Cook kunne vi dermed si at fremføringen nettopp *gjør* noe. Spørsmålet er bare hva som ligger i dette «å gjøre» på denne måten.

Cooks grep med å undersøke teoriens egen praksis kan som sagt ha mye for seg. Men heller enn å la teorien selv bli en «fremføring», og slik, nærmest ureflektert, underlegge teorien den logikken som preger overgangen fra «å representere» til «å gjøre», vil jeg påstå at det er vel så fruktbart å undersøke denne logikken selv. En slik undersøkelse vil nødvendigvis være teoretisk, men teoriens gjenstand – den logiske overgangen fra å representere til å gjøre – vil samtidig romme teoretiseringens egen utfordring, artikulert gjennom begrepet om performativitet. Gitt en slik ambisjon vil teorien og dens implisitte distanse til praksis heller ikke være et problem, men derimot en ressurs. Performativitetsbegrepets ressurs ligger med andre ord i at det som teoretisk begrep, nødvendigvis løsrevet fra praksis, kan artikulere og presisere den særskilte formen av «å gjøre» som blir tydelig f.eks. i en fremføring, dvs. i overgangen fra en utøvers intensjon til en mottakers erfaring. Forstått som en slags praksisens spydspiss, skal jeg som sagt kalle denne overgangen en performativ logikk, og den skal ganske straks beskrives nærmere. Nå ville det også være mulig å knytte en slik performativ logikk til den teoretiske virksomheten, slik Cook antyder. Men bare å fordoble og dermed bekrefte logikken selv, om enn på et uvant område (teoriens egen performativitet), fremstår mindre fruktbart hvis målet er å komme på sporet av hva dette performative «å gjøre» er.

Musikkforskeren Carolyn Abbate angriper utfordringene i forholdet mellom teori og praksis på en annen måte. I artikkelen «Music – Drastic or Gnostic?» oppfordrer hun til å

316 Cook referer også her til en form for strukturalisme, se Cook (1999, s. 241).

stoppe opp («give pause», (Abbate, 2004, s. 512)) ved erfaringen av hvordan en fremføring innebærer noe fundamentalt annet enn en diskursiv tilnærming.[317] Innledningsvis følger hun Cooks terminologiske fremheving av «*doing*», riktignok ved å sitere Vladimir Jankélévitch, som også står bak artikkelens tittel: «'composing music, playing it, and singing it; or even hearing it in recreating it – are this not *modes of doing,* three attitudes that are drastic, not gnostic, not of the hermeneutic order of knowledge?'» (Abbate, 2004, s. 505, min utheving) Der Cook trekker mot en idé om performativ analyse, går Abbate i første omgang mer radikalt til verks, først gjennom begrepsparet «*drastic*» vs. «*gnostic*», og ikke minst gjennom artikkelens eksempel: Abbate spør seg i hvilken grad typisk musikkvitenskapelige, eller «gnostiske» – her særlig kultur- og mentalitetshistoriske – spørsmål er i stand til å opplyse et musikkverk slik det fremtrer i en typisk drastisk form, dvs. i en fremføring, og for den som selv fremfører det:

> While playing [Mozarts arie «Non temer, amato bene» fra Idomeneo], however, I decided to ask myself some distracting questions. They were along these lines: Where exactly is the Enlightenment subjectively in these notes? Is the regime of absolute monarchy reflected exactly there, in this phrase? Does this arpeggio represent Idamante's sexual agitation, and exactly how? (Abbate, 2004, s. 510)

Observasjonene underveis er imidlertid nedslående:

> Clearing my mind, I realized that words connected to what was going on did flow in, albeit rarely, but these words had nothing to do with signification, being instead *doing this really fast is fun* or *here comes a big jump*. (Abbate, 2004, s. 511, utheving original)

Abbate må dermed konkludere med at

> While musicology's business involves reflecting upon musical works, describing their configurations either in technical terms or as signs, this is, I decided, almost impossible and generally uninteresting as long as real music is present – while one is caught up in its temporal wake and its physical demands or effects. (Abbate, 2004, s. 511)

Kjernen i problematikken formulerer Abbate i følgende grunnleggende spørsmål: «to reflect, must one in some sense depart? Split a drastic self from a gnostic self?» (Abbate, 2004, s. 511)

317 Jf. Cooks «two fundamentally different activities».

Umiddelbart er det interessant å se hvordan Abbate, gjennom termer som «*doing*», «*represent*», og fjernere «*reflect*» og «*split*», synes å etablere den samme dikotomien som Cook omtalte. Men ut over å lodde dybden i dette skillet – hos Abbate særlig gjennom det tilspissede eksempelet, men også gjennom avgrensninger mot hermeneutikken[318] – gir den for øvrig omfangsrike artikkelen strengt tatt få ansatser til noen videre løsning av problemet. Skjønt, i den grad det er snakk om et problem, og ikke snarere to vesensforskjellige epistemologiske tilnærminger, allerede antydet i begrepsparet teori og praksis.

Hensikten i det følgende er først og fremst å komme på sporet av hva som ligger i dette «å gjøre», ev. at noe skjer i en musikalsk fremføring. Og for begrepslig å presisere hva dette spesifikke «å gjøre» innebærer, vil jeg snakke om en performativ logikk. Jeg vil altså snarere ta utgangspunkt i dikotomien teori og praksis – ev. «abstract conception» og «concrete realization» (Cook) eller «drastic» og «gnostic» (Abbate) – som et grunnleggende premiss, heller enn å anse denne dikotomien som et problem som skal løses. Tanken er at begrepet om performativitet og den, nødvendigvis distanserte, teorien som følger av dette, utgjør en ressurs, og desto mer ettersom teorien kan ta opp i seg de problemene som følger av denne distansen.

10.2 Performativ logikk og fremføringens performative aspekt

Ettersom performativitetsbegrepet kan sies å handle om fremføringen, eller det å fremføre, ville det være naturlig at begrepet i denne studien ble brukt for å klargjøre fremføringens natur. En slik klargjøring kunne ta utgangspunkt i følgende spørsmål: Hva gjør Harnoncourt, hva sier han at han gjør, hva sier han at han *skal* gjøre, og hvordan slår dette ut i det han *rent faktisk* gjør i sine fremføringer? Felles for disse spørsmålene er imidlertid at de alle legger til grunn det vi kunne kalle Harnoncourts egen intensjonsramme. Når jeg overhodet omtaler Harnoncourts egne intensjoner på denne måten, påstår jeg ikke å kjenne disse til bunns, langt mindre at jeg skulle ha noen privilegert tilgang til dem.[319] Hensikten er snarere å markere en logisk grense for hva Harnoncourt *kan* gjøre ved å trekke et prinsipielt skille mellom hva som kan være gjenstand for hans intensjon på den ene siden, og hva som nødvendigvis, og gjennom fremføringen, faller

318 Spørsmålene hun stiller, etablerer klart en hermeneutisk ramme. Kritikken av hermeneutikken finnes også hos en annen performativitetsteoretiker, nemlig Erika Fischer-Lichte, se Fischer-Lichte (2004, s. 17).

319 Jeg mener heller ikke at de, dersom de skulle være kjent, skulle ha noen privilegert rolle for analysen. Mitt poeng er snarere tvert imot, og jeg mener dermed å gå fri av det såkalte *intentional fallacy*-problemet, se Wimsatt & Beardsley (1946). Jeg mener likevel at det er et interessant poeng ved HIP at intensjonene er så vidt eksponert.

utenfor hans kontroll, ev. ikke kan være gjenstand for hans intensjon, på den andre. Jeg mener ikke dermed at spørsmålene er uten interesse, bare at de i studiet av en musikalsk fremføringspraksis griper for kort ved bare å dekke et første, om enn nødvendig, nivå, nemlig det som kan omfattes av utøverens egen formålsrasjonelle prosedyre eller intensjon. Ettersom omfanget og kompleksiteten ved denne studiens gjenstand går ut over Harnoncourts intensjonsramme, kan disse spørsmålene derimot sies å antyde noen avgrensninger, særlig på to punkter: For det første er jeg som nevnt ikke ute etter å finne ut av bare hva Harnoncourt gjør – og helt spesifikt gjelder dette hans bevegelser og gester samt hans rent tekniske tilnærming. Målet er med andre ord ikke å rekonstruere hvordan Harnoncourt oppnår sine musikalske resultater, hans særegne prøveteknikk osv., i den grad en slik prosedyre eller teknikk overhodet lar seg definere og rekonstruere.[320] For det andre er det heller ikke noe mål å undersøke om det finnes en overenstemmelse mellom det Harnoncourt sier at han gjør på den ene siden, og det han faktisk gjør på den andre. Jeg er altså ikke ute etter å avdekke hverken konsekvens eller inkonsekvens mellom intensjon og handling. Grunnen er at spørsmålet om slik konsekvens rett og slett er irrelevant med tanke på fortolkningenes estetiske suksess. Når de oppleves som estetisk vellykket, kan ikke grunnen være at det er en særlig konsistens i forholdet mellom intensjon og handling. Det er heller ikke slik at et brudd i denne forbindelsen garanterer for suksess, snarere er hele spørsmålet irrelevant. Grunnen til dette vil fremgå av neste kapittel.

Hvorfor er det da interessant å ta opp spørsmålet om Harnoncourts intensjon, prinsipielt betraktet; hvorfor er det i det hele tatt nødvendig å se på hva han gjør? Et selvsagt svar er at fremføringene åpenbart springer ut av det han gjør, og ettersom fremføringene danner den selvfølgelige inngangen til studiet av hva som er på ferde i hans fortolkningspraksis, vil det også være nødvendig å se på hva han gjør. En vel så viktig grunn, og særlig innenfor det argumentet jeg her forsøker å utvikle, er imidlertid at Harnoncourt som utøver står i en tradisjon (som pioner innenfor HIP) hvor utøveren – om man kan si det litt løst – gjør veldig mye. Teknisk uttrykt er den såkalte fortolkning$_1$ svært omfattende, noe som igjen kommer til uttrykk i det jeg har kalt den diskursive aksen som preger Harnoncourts fortolkningspraksis. Han er ikke en utøver som holder sine tanker om verkene og deres historie, og videre refleksjoner om spilleteknikker, instrumenter osv. tett til brystet, for så å fremtre på podiet som et slags medium, utelukkende i musikkens tjeneste. Tvert imot er han, som vist, åpen og eksplisitt om en hel rekke sider ved sitt arbeid. Og som denne studien prøver å vise: Dette arbeidet, eller den såkalte fortolkning$_1$, som videre kommer til uttrykk gjennom en diskursiv akse i fremføringene, er ikke bare noe som i Harnoncourts tilfelle er avdekket, mer eller mindre tilfeldig. Snarere hevder denne studien at den diskursive aksen utgjør et vesentlig premiss, til en viss grad for

320 Det jeg over omtalte som en transparensens teknikk kan riktignok sies å berøre dette.

HIP-musikere generelt, men for Harnoncourt som fortolker spesielt, den inngår så å si i hans musikalske persona.

Imidlertid er det viktig å være nøyaktig med de prinsipielle skillelinjene. En betoning av Harnoncourts diskursive akse kan nemlig lett føre til to slutninger – som i mine øyne begge er feilaktige: For det første er det ikke slik at Harnoncourts brede utlegninger av sitt diskursive arbeid i tale og tekst, ev. hans egne formuleringer av sine intensjoner, automatisk åpner for en tilgang til disse. Uaktet hva utøveren selv måtte velge å si, vil hans eller hennes intensjoner like fullt være utilgjengelige for oss som lyttere, prinsipielt sett. For Harnoncourts del utgjør disse intensjonene utvilsomt en vesentlig motivasjon for arbeidet, men uavhengig av hva han selv måtte mene, har de også en annen funksjon, nemlig å utfylle, om ikke definere bildet av ham som utøver. Poenget er ikke å insinuere at Harnoncourt skjuler sine (egentlige) hensikter eller spekulerer i å fremstå på en bestemt måte ved å presentere et selektivt utvalg av sine motiver osv.[321] Snarere er det å understreke og nyansere den diskursive aksens subtile, men ikke desto mindre sentrale funksjon i grenselandet mellom det Harnoncourt sier at han gjør, og det som skjer – ev. det som er Harnoncourts personlige tilnærming, og opplysninger som også tilhører en intersubjektiv (objektiv) sfære. For det andre er det heller ikke slik at Harnoncourts diskursive utlegninger, og kanskje særlig når disse omhandler historiske spørsmål, gjør det særlig interessant å undersøke hvorvidt disse er holdbare eller ikke. Grunnen er igjen at en slik bekreftelse eller avkreftelse av historiefaglig holdbarhet (eller svikt) vil være irrelevant for fremføringenes estetiske suksess, som – igjen uavhengig av hva utøveren måtte si – forblir det avgjørende. For slik suksess lar seg hverken føre tilbake til, eller utvikle på grunnlag av sikring av bevis for historiefaglig holdbarhet alene. Bakgrunnen for dette skal jeg komme tilbake til i neste kapittel.

Samlet sett må vi dermed si at det Harnoncourt gjør, prinsipielt sett innenfor sin egen intensjonsramme, ikke vil være tilstrekkelig for å forklare fortolkningenes estetiske suksess. Dette gjelder selv når det han gjør på denne måten, som del av sin intensjon, både har et stort omfang, og i stor grad kan sies å være tilgjengelig for oss – om enn tilsynelatende. Pragmatisk forstått er det nå naturligvis grunn til å anta at Harnoncourt følger sine intensjoner, med andre ord at det ville være mulig å påpeke en sammenheng mellom det han sier at han gjør, og det han rent faktisk gjør – hvis dette var interessant. For ordens skyld skal jeg også legge til at jeg selvsagt ikke mener at han så å si kunne gjort hva som helst; når jeg finner hans fortolkningspraksis både interessant og estetisk vellykket, henger det etter all sannsynlighet sammen med det han gjør, på en eller annen måte. Samtidig er det slik at det han gjør og formulerer innenfor sin intensjonsramme, prinsipielt sett, ikke strekker til som forklaring for min erfaring.

321 Han er imidlertid åpenbart retorisk, men igjen: Hans intensjoner er prinsipielt utilgjengelige for oss.

For denne kan ikke forklares på basis av en forståelse av hva Harnoncourt gjør, ev. en forstående kombinasjon av intensjon og resultat osv. Snarere inntreffer min erfaring på basis av det *som skjer* idet Harnoncourt gjør det ene og det andre. Og her er vi tilbake til performativitetsbegrepet: Gitt at Harnoncourts fortolkninger er interessante for så vidt som de lykkes med å bli gjenstand for min estetiske erfaring, vil ikke begrepet om performativitet først og fremst være relevant som en beskrivelse, om enn aldri så nøyaktig og nitid, av hva Harnoncourt gjør. Snarere er performativitetsbegrepet interessant idet det kan begrepsfeste det avgjørende momentet, forstått som det denne handlingen – her Harnoncourts musikalsk fremføring – selv «gjør», ev. det som skjer som følge av denne fremføringen for en mottagende lytter, nødvendigvis ut over det utøveren selv kan overskue, og utenfor det som er utøverens intensjonsramme. Det som skjer her vil jeg kalle en performativ logikk. Videre vil jeg hevde at performativitetsbegrepets ressurs ligger i å betegne, og slik gjøre oppmerksom på, denne logikken.

Den performative logikken betegner ikke en handling i normal forstand, derav anførselstegnene rundt verbet «å gjøre». Den har på et vis heller ikke noe subjekt, om vi da ser bort fra handlingen selv. Den performative logikken finner sted i forholdet mellom et subjekts handling, og denne handlingens resultat eller virkning på den som erfarer handlingen. Den som utfører handlingen kan ikke kontrollere den performative logikken, og den performative logikken kan ikke gjøres til gjenstand for den handlendes formålsrasjonelle prosedyre. På den annen side er det naturligvis en form for sammenheng mellom det en utøver gjør og det som blir resultatet av hans fortolkningsmessige valg; min hensikt er ikke å argumentere for at utøveren er frarøvet enhver kontroll over sine fremføringer, og langt mindre å påstå at utøveren kan gjøre hva som helst, eller at det er likegyldig hva han eller hun gjør og ikke gjør. Samtidig er det en form for tvang i den performative logikken idet det resultatet som er relevant med henblikk på lytterens estetiske erfaring så å si skyter seg fri fra det utøveren gjør innenfor rammen av sine egne intensjoner.[322] Det er med andre ord en prosessualitet i forholdet mellom det en utøver gjør, og det hans eller hennes fremføringer selv «gjør», en prosessualitet som er drevet av den performative logikken. Som nevnt kan denne logikken ikke bli gjenstand for utøverens kontroll, snarere står den frem som en tvingende konsekvens. Samtidig skal vi se at den heller ikke for lytteren kan gjøres til gjenstand for kontroll, selv om lytteren altså har en privilegert tilgang til dens resultat.

Om vi nå igjen nærmer oss den type handling det dreier seg om i denne studien, blir spørsmålet hva som er resultatet av den performative logikken for en musikalsk fremføring. Å fremføre er i utgangspunktet noe utøveren gjør, og performativitetsbegrepet

322 Når jeg snakker om en performativ *logikk*, og ikke bare eksempelvis en dimensjon eller en mulighet, har det sammenheng med denne tvangen.

påpeker den performative logikken ifølge hvilken noe skyter seg fri fra det utøveren gjør innenfor rammen av sin intensjon. Samtidig blir resultatet, fra lytterens synspunkt, et uomgjengelig aspekt ved fremføringen. Resultatet av den performative logikkens virkemåte for fremføringen utgjør derfor det vi kunne kalle fremføringens performative aspekt. Dette betegner det aspektet ved fremføringen som riktignok springer ut av det utøveren gjør, men som like fullt frigjør seg fra dette, som noe utøveren ikke kan kontrollere. Derimot er fremføringens performative aspekt tilgjengelig for den lytteren som erfarer fremføringen. Fremføringens performative aspekt er så å si det som skjer i og med en fremføring, og som antydet er det dette som er avgjørende for lytterens estetiske erfaring.

Spørsmålet blir nå hvordan det performative aspektet, altså det som skjer, ved Harnoncourts fremføringer kan beskrives nærmere. Oppgaven er imidlertid krevende: Utgangspunktet er studiens tese (jf. kapittel 2) som hevder at Harnoncourts diskursive praksis ikke bare er lokalisert innenfor det jeg har kalt fortolkning$_1$, men snarere går som en akse fra fortolkning$_1$ til fortolkning$_2$; det diskursive ligger med andre ord ikke bare til grunn for fortolkningen, men følger med helt inn i fremføringen. Som del av fremføringen danner den diskursive aksen videre ikke bare et utgangspunkt som blir sekundært for den estetiske erfaringen, den kan snarere følges helt ut i det som kommer til å utgjøre fremføringens estetiske suksess. Gitt de premissene som refleksjonen rundt performativitetsbegrepet har medført så langt, leder dette til følgende problem: På den ene side knyttes Harnoncourts diskursive praksis til det han gjør og det han selv sier at han gjør, dvs. til hans handlinger innenfor rammen av hans intensjoner. Det han gjør her, tydeligst i arbeidet med det jeg har kalt fortolkning$_1$, er både omfattende og eksplisitt. På den annen side vil det han gjør på denne måten ikke være tilstrekkelig som forklaring på lytterens estetiske erfaring. Grunnen er dels at lytterens estetiske erfaring hverken skyldes konsekvens eller faglig holdbarhet i det Harnoncourt gjør, dels at lytteren nødvendigvis også tar i betraktning resultatet av den performative logikken, det fremføringene selv «gjør» eller det som skjer, som jeg har kalt fremføringens performative aspekt. Dersom det skal være mulig å holde fast ved at den diskursive aksen ikke bare ligger til grunn for, men faktisk også selv inngår som relevant del av lytterens estetiske erfaring, må den diskursive aksen derfor på en eller annen måte bli del av fremføringens performative aspekt. Alternativt formulert: Det Harnoncourt gjør og sier at han gjør, må, dersom det skal være relevant med tanke på lytterens estetiske erfaring, også bli en del av det som skjer, nødvendigvis utenfor hans intensjonsramme. Men hvordan er dette mulig?

10.3 Et tankemønster blant utøvere

Før jeg kommer tilbake til dette spørsmålet, skal jeg kort diskutere ytterligere ett moment som kan sies å supplere den refleksjonen jeg har lagt opp til så langt. Om forholdet mellom teori og praksis, analyse og fremføring osv. har opptatt teoretikere som Cook og Abbate, Goehr og Fischer-Lichte, kan man blant utøvere gjenfinne en tenkemåte som berører samme problematikk.[323] Utgangspunktet er igjen forholdet mellom forberedelse og realisering, ev. forholdet mellom fortolkning$_1$ og fortolkning$_2$, diskursiv innstudering og praktisk fremføring. Et nytt moment i utøvernes tenkemåte er imidlertid et visst normativt hierarki, ettersom den diskursive forberedelsen ikke bare normalt tilbakelegges, men ifølge denne tenkemåten også *bør* tilbakelegges idet utøveren entrer podiet og så å si gir seg over til fremføringen og fremføringens øyeblikk. Cook siterer eksempelvis Benjamin Britten, som sier at «'after the intellect has finished work, the instinct must take over. In performance the analysis must be forgotten'» (Cook, 1999, s. 248).[324] Mot slutten av artikkelen «Artikulation», skriver Harnoncourt noe bortimot identisk:

> (...) wenn wir Musik machen, dann müssen wir alles wieder vergessen, was wir gelesen haben. Der Zuhörer darf nicht den Eindruck bekommen, daß wir spielen, was wir gelernt haben. Es muß in unser Wesen eingegangen sein, es ist Teil unserer Persönlichkeit geworden. Wir wissen aber selbst nicht mehr, daß und wo wir etwas erfahren haben. Vielleicht werden wir nun wieder manches 'falsch' machen – dem Buchstaben nach. Ein 'Fehler', der aus meiner Überzeugung, aus meinem Geschmack und Empfinden kommt, der überzeugt mehr als klingende Gedanken. (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 71)[325]

Om enn heller implisitt, synes både Britten og Harnoncourt med disse uttalelsene å anerkjenne at noe skjer i fremføringen som overskrider det forberedende arbeidet; de synes med andre ord å anerkjenne en form for performativ logikk, selv om denne altså forblir uspesifisert. Vel så interessant er det imidlertid at de også gir denne logikken en slags normativ vekt, som ved nærmere ettersyn spiller seg ut på flere nivåer. I første omgang kan vi si at utøveren ifølge denne tenkemåten ikke bare kan, men snarere *bør* forlate, om ikke glemme, det analytiske og bokstavelige. Den normative vekten kommer her til syne mot en kontrast: For dersom utøveren ikke forlater, men blir hengende fast i det innlærte – analysen og teksten –, kan fremføringen ende opp som

323 Jeg er klar over at utvalget her er svært begrenset, og at det muligens kan virke forhastet å snakke generelt om utøvere i denne sammenhengen. Poenget her er imidlertid ikke utbredelsen av tenkemåten, men heller tenkemåten i seg selv, representert ved to eksempler.
324 Benjamin Britten omtales normalt og er kanskje best kjent som komponist, men han var også aktiv som pianist.
325 Jf. note 10, innledningsvis.

«klingende Gedanken», tilsvarende det jeg har kalt en demonstrasjon. Samtidig fremgår det at både Britten og Harnoncourt tar utgangspunkt i og forutsetter et forberedende arbeid, en fortolkning$_1$. For når fortolkning$_1$ bør glemmes, impliserer dette også at den, som forberedelse, er nødvendig. Følgelig kan vi si at den normative vekten som denne tenkemåten innfører, presiserer prosessualiteten i forholdet mellom det utøveren gjør, og det fremføringen selv «gjør», dvs. den performative logikken mellom fortolkning$_1$ og fortolkning$_2$. Alternativt blir fortolkning$_1$ et nødvendig, men ikke tilstrekkelig element på veien mot en vellykket fortolkning$_2$.

Om vi vender tilbake til tesen som ligger til grunn for denne studien, nemlig at fortolkning$_1$ blir et estetisk relevant element i fortolkning$_2$, er det nå interessant å legge merke til at denne tesens innhold på et vis står i motsetning til den omtalte tenkemåten blant utøvere, Harnoncourt selv inkludert. Og når det er snakk om en diskursivitetens motstand og fremmedhet i fortolkning$_2$, og særlig om fortolkning$_1$ som relevant faktor i det som blir bestemmende for den estetiske suksessen, kan dette forstås på bakgrunn av en slik tenkemåte. Imidlertid vil jeg hevde at når tesen i denne studien blir interessant, er det ikke fordi den påstår at Harnoncourt forblir værende i en fortolkning$_1$, ev. at hans fremføringer blir uforløste demonstrasjoner som ikke makter å frigjøre seg fra sine grundige forberedelser. Tvert imot er de interessante fordi det uvante, og tilsynelatende til dels umulige skaper en spenning eller friksjon i fremføringene idet de på et vis går imot den normative vekten som er innarbeidet i den skisserte tenkemåten. Som jeg skal komme nærmere tilbake til i neste kapittel, oppstår det etter mitt syn en motstand som ikke undergraver den performative logikken, men som tvert imot stadig blir forløst gjennom den, om enn på en uvant måte. Annerledes formulert er det Harnoncourts særmerke å slå estetisk mynt på den motstanden som, delvis illustrert gjennom den beskrevne tenkemåten, oppstår mellom fortolkning$_1$ og fortolkning$_2$. Motstanden oppstår idet den performative logikken ligger utenfor utøverens kontroll, samtidig som den er en forutsetning for fremføringens estetiske suksess.

Imidlertid må vi si at det normative i forholdet mellom disse to stadiene spiller seg ut på enda et nivå, et nivå som viser seg å være vel så avgjørende med tanke på fremføringens estetiske suksess. Det er nemlig ikke bare slik at en utøver *bør* forlate analysen og det bokstavelige idet han eller hun entrer podiet. I en viss forstand, og nå med tanke på tvangen i den performative logikken som beskrevet over, er det også slik at utøveren *må* forlate nivået av fortolkning$_1$. Ev. mer dramatisk uttrykt: Den performative logikken setter seg gjennom enten utøveren vil eller ikke; fremføringen vil alltid ha en overskytende dimensjon, ut over det utøveren selv kan overskue og kontrollere. Å snakke om en normativitet her er muligens misvisende ettersom den ikke primært knyttes til noe som *bør gjøres*, dvs. av et bevisst handlende subjekt, men snarere til noe som *bør skje*, og da fortrinnsvis på en bestemt måte som medfører estetisk suksess. Harnoncourts

henvisning til lytteren – «Der Zuhörer darf nicht den Eindruck bekommen, daß wir spielen, was wir gelernt haben» (se over) – er interessant her. Spørsmålet er så igjen i hvilken grad utøveren er i stand til å påvirke dette, i hvilken grad det overhodet ligger innenfor utøverens intensjonsramme, prinsipielt sett, å overskue og kontrollere hvorvidt fortolkning$_1$ også får prege fortolkning$_2$, uten at fremføringen reduseres til demonstrasjon. Dermed er vi tilbake ved spørsmålet jeg stilte over, om hvordan det er mulig at det diskursive elementet hos Harnoncourt også blir del av min estetiske erfaring.

10.4 Mulige overganger

Gitt argumentet så langt, er det nærliggende å tenke at svaret på dette spørsmålet må bli nedslående, nemlig at en slik overgang rett og slett ikke er mulig. Ikke bare vil det som skjer i en fremføring, forstått som det som blir gjenstand for lytterens erfaring, nødvendigvis være umulig å kontrollere for utøveren. Det er også slik at de svarene utøveren mener å finne på sine egne spørsmål (eksempelvis om historiske spillemåter, instrumenter osv.) i det forberedende arbeidet, ikke vil være tilstrekkelige som begrunnelse for lytterens estetiske erfaring, dersom den inntreffer. Selv om kunnskapen og refleksjonen som investeres i fortolkning$_1$ er dyp og omfattende, vil den aldri, gjennom sin kvantitet alene, kunne omfatte den performative logikken og slik kontrollere det som blir gjenstand for lytterens erfaring i fortolkning$_2$. Snarere vil det alltid være en grense, og slik nødvendigvis et kvalitativt brudd mellom det utøveren er herre over og kan kontrollere, og det lytteren har tilgang til gjennom sin erfaring. I parentes bemerket vil man kanskje til og med kunne tenke seg en utøver som lider under vekten av sin egen kunnskap, i alle fall om utøveren gjennom kunnskapstilegnelsen skulle se for seg muligheten av en sømløs overgang til en mer eller mindre total kontroll. En utøver som parallelt med akkumuleringen av kunnskap utvikler et tilsvarende kontrollbehov og manglende evne til å frigjøre seg på podiet, vil også havne i problemer. Men igjen, dette betyr på den annen side heller ikke at den forberedende fasen er unnværlig.

Nå finnes det imidlertid flere mulige tilganger til problemet, og jeg skal skissere to av dem. Den første forfølger spørsmålet om hva Harnoncourt konkret gjør, og dermed underforstått hva han *kan* gjøre. Den andre tar utgangspunkt i det diskursive elementet og ser nærmere på hvordan det faktisk fungerer i fortolknings- og fremføringspraksisen.

Mot slutten av et intervju fra 1992 uttaler Harnoncourt følgende: «Der Hörer muß das im Kopf fortsetzen, was der Musiker riskiert. Deswegen meine ich ja auch, daß die musikalische Schönheit (...) sich im Grenzbereich zur Katastrophe abspielt.» (Fürstauer,

2005, s. 46) Noen år senere, i et intervju fra 1994, sier han noe lignende: «Der Preis, den wir für Sicherheit bezahlen, ist Schönheit. Jeder Gewinn an Sicherheit, ist ein Verlust an Schönheit.» (Fürstauer, 2005, s. 300)[326] Enda noen år senere, i et intervju fra 1999 som opprinnelig hadde tittelen «Schönheit erfordert Risiko»,[327] gjentar han at «Routine und gute Musik sind absolut unvereinbar, denn Schönheit erfordert höchstes Risiko. Um eine Phrase schön zu spielen, wird jeder Musiker sehr viel riskieren.» (Fürstauer, 2007, s. 99–100)

Det finnes en rekke eksempler på lignende uttalelser fra Harnoncourts side.[328] De synes alle å avdekke et konsekvent tankemønster hos ham, sentrert rundt begrepene «skjønnhet» og «risiko». I diskusjonen om performativitet, og ikke minst hva gjelder forholdet mellom performativitet og estetisk erfaring, er dette tankemønsteret interessant, på flere nivåer. I første omgang er det interessant at den musikalske skjønnheten, heller enn å være en bestemt egenskap som kan beskrives, indirekte omtales som resultatet av handling. Dette skal jeg komme nærmere tilbake til i neste kapittel. Likevel er det relevant å nevne det allerede her ettersom det så klart viser forbindelsen mellom det skjønne og det performative, ev. prosessualiteten mellom det man gjør, og det som skjer eller oppstår. Videre er det interessant at Harnoncourt, slik jeg tolker ham, med disse uttalelsene, om enn igjen indirekte, synes å anerkjenne den mekanismen jeg har forsøkt å presisere med begrepet om en performativ logikk. Å ta en risiko er ikke en hvilken som helst handling, snarere er det en handling som i en grunnleggende forstand er forbundet med usikkerhet. Den som tar en risiko, vet ikke, og kan ikke vite, hva utfallet vil bli – hadde det ikke vært slik, ville det heller ikke gitt mening å beskrive handlingen som risikabel. Derimot er det sikkert at det vil ble et eller annet utfall, med andre ord at et eller annet vil skje. For den faren som utgjør risikoen, henger sammen med handlingens intensitet, som igjen garanterer for et eller annet utfall. Hva dette vil være, forblir grunnleggende usikkert.

Det interessante er imidlertid ikke bare at Harnoncourt slik anerkjenner den performative logikkens tvang. Vel så fascinerende er det at han også beskriver noe konkret som den utøvende musikeren både *kan* og *bør* gjøre, nemlig å ta risiko. Med tanke på mulige handlinger i henhold til en formålsrasjonell prosedyre, eller utøverens prinsipielle intensjonsramme, er det å *ta en risiko* riktignok en svært spesiell type handling. For heller enn å være rettet mot, og dermed regulert av et bestemt formål eller en avgrenset intensjon, må den – for overhodet å kunne kalles risikabel – være definert av en grunnleggende uvisshet i forholdet til dette formålet. Riktignok er handlingen rettet mot et formål, nemlig musikalsk skjønnhet, men samtidig må vi si at dette formålet er av en

326 Harnoncourt omtaler dette som en «Formel» (Fürstauer, 2005, s. 300).
327 Se Fürstauer (2007, s. 93).
328 Jf. også de nevnte filmene fra prøver.

slik art at det grunnleggende motsetter seg den type bestemmelse som i tilfelle skulle styre handlingen: Målet er x, men for å nå x, er frigjøringen fra x den eneste muligheten. Ikke desto mindre er det sentralt å holde fast ved at det her dreier seg om en handling, det er noe utøveren gjør. Samtidig kan denne handlingen bare stå i et indirekte forhold til sitt eget formål. Harnoncourts handlemåte står altså i et indirekte forhold til sitt eget resultat, noe som igjen kan sies å bekrefte, og forhåpentlig presisere, prosessualiteten mellom det han gjør og det som skjer, ev. det jeg har beskrevet som en performativ logikk. Utøveren *må* overlate til den performative logikken, som nødvendigvis ligger utenfor utøverens intensjonsramme, å oppnå det som like fullt forblir utøverens mål med handlingen.

Om oppgaven kan synes håpløs, ettersom bevisstheten om formålet også er dets hindring, er trøsten imidlertid at formålet, altså den musikalske skjønnheten, også synes å være implisert i den risikoen handlingen løper. Dette viser igjen tilbake til at skjønnheten er noe som skjer, som resultat av noe noen gjør. Og det Harnoncourt gjør, er igjen basert på hans diskursive element, som nærmere bestemt har rot i det forberedende arbeidet som utgjør fortolkning$_1$. Samtidig kan vi si at den usikkerheten som bygger seg opp i ønsket om å realisere verket på en bestemt måte, også skaper den usikkerheten som utgjør handlingens risiko. Den diskursive investeringen i fortolkning$_1$ blir altså på et vis, og i alle fall til en viss grad, sammenfallende med den risikoen som er forbundet med realiseringen av fortolkning$_2$. Kan man dermed si at den skjønnheten som man håper å realisere gjennom den risikable handlingen, på et eller annet vis er forbundet med det diskursive elementet som er investert i forberedelsene? I Harnoncourts tilfelle tror jeg at svaret på dette spørsmålet må bli ja; hos ham er skjønnheten en hendelse, den er så å si performativ, noe som vel og merke ikke medfører at den musikalske skjønnheten kan føres tilbake til og bestemmes gjennom diskursive elementer, begreper om historisk korrekthet, belegg, konsekvens, konsistens osv. Men investeringen i fortolkning$_1$ intensiverer og maksimerer den risikoen som, dersom utøveren våger spranget, bærer i seg potensialet for fremføringens performative skjønnhet.

Den første tilgangen til problemet forfulgte tanken om Harnoncourts særegne, utøvende handling som risikabel, dvs. som en handling som, ved å fremheve det risikable som rettesnor, grunnleggende sett undergraver den rasjonelle forbindelsen mellom formål, prosedyre og resultat. Jeg skal nå se litt nærmere på selve det diskursive elementet, kunnskapen og refleksjonen som gjerne knyttes til fortolkning$_1$, og mer konkret på hvordan denne fungerer. Her kunne det være nærliggende, om enn muligens noe spekulativt, å snakke om at dette elementet ikke bare ligger til grunn for handlinger, men også selv «gjør» noe, med andre ord at det gjør seg gjeldende en performativ logikk også for det diskursive elementets del. Nå ligger det åpenbart i den kunnskapsbaserte refleksjonens natur at dette er noe Harnoncourt gjør; han tenker og reflekterer, innhenter

kunnskap, eksperimenterer med instrumenter, påpeker sammenhenger osv. Samtidig har jeg gjennom hele studien holdt fast ved at den eventuelle holdbarheten i denne kunnskapen, Harnoncourts påstander om sammenhenger osv. ikke alene kan utgjøre grunnlaget for fremføringenes estetiske suksess. Poenget har i dette kapittelet blitt ytterligere understreket, særlig gjennom påstanden om at den diskursive praksisen, i kraft av å være noe Harnoncourt gjør innenfor sin intensjonsramme, ikke er tilstrekkelig som begrunnelse for min estetiske erfaring. En sammenfatning av argumentet kunne se slik ut: Gitt at det diskursive elementet, forstått som noe Harnoncourt gjør, ikke som sådan kan passere den performative logikken (det han gjør blir ikke automatisk det som skjer, ev. det blir nødvendivis noe annet), kan ikke det diskursive elementet samtidig inngå som begrunnelse for min estetiske erfaring, gitt at denne nødvendigvis blir foranlediget av det som skjer.

Som jeg også har påpekt ved flere anledninger fører dette til en viss spenning, sist vist gjennom den såkalte tenkemåten, her representert ved Benjamin Britten, foruten Harnoncourt selv. Jeg har også vært inne på, og vil holde fast ved, at denne spenningen preger Harnoncourts fremføringer, og da også for så vidt som de blir gjenstander for min estetiske erfaring. Jeg har presisert dette ved å påstå at Harnoncourt som utøver blant annet er kjennetegnet ved en evne til å utnytte denne spenningen i estetisk øyemed, mer presist; at spenningen i forholdet mellom fortolkning$_1$ og fortolkning$_2$, i Harnoncourts tilfelle slår om i en spenning eller friksjon som viser seg estetisk fruktbar. Spørsmålet er imidlertid om ikke et slikt omslag, ev. allerede forståelsen av forholdet mellom fortolkning$_1$ og fortolkning$_2$ som en spenning, vitner om en særegen omfunksjonering av det diskursive elementet. Denne omfunksjoneringen måtte i så fall bestå i at dette elementet ikke først og fremst fungerte ved så å si å mate fremføringen med diskursivt innhold, men snarere – og i egenskap og kraft av å være nettopp diskursivt – utgjorde en motstand i fremføringen, forstått som gjenstand for min estetiske erfaring. Det er viktig å legge merke til hvordan denne omfunksjoneringen ikke setter det diskursive innholdet ut av spill, omfunksjoneringen medfører altså ikke at det diskursive elementet tappes for innhold. Det er med andre ord ikke likegyldig hverken at Harnoncourt legger ned et arbeid, eller at dette arbeidet innebærer en historisk refleksjon i vid forstand. Snarere vil jeg si at dette arbeidet, og da i tråd med det diskursive innholdet det forholder seg til, fungerer som en motivasjon. Og denne motivasjonen vil også fungere ved at det diskursive innholdet høyner terskelen for risiko. Slik vil det diskursive innholdet være konkret, om enn indirekte forbundet med det Harnoncourt faktisk gjør som utøver.

En slik omfunksjonering er dessuten interessant ettersom den er forenlig både med den etablerte tenkemåten, som beskrevet over, og den performative logikken. Både Britten og Harnoncourt har slik sett rett i at det nødvendigvis skjer noe i overgangen fra fortolkning$_1$ til fortolkning$_2$, og at dette som skjer innebærer at utøveren må forlate, eller glemme,

det han eller hun har lært. Samtidig blir det nå tydelig at denne tenkemåten egentlig bare er et annet uttrykk for at det går en grense for hva utøverens intensjonsramme kan omfatte med henblikk på fremføringens performative element, slik jeg var inne på innledningsvis i dette kapittelet. Men det å innse at det går en slik grense behøver ikke å medføre, og i alle fall ikke i Harnoncourts tilfelle, at det diskursive innholdet oppløses. Omfunksjoneringen av dette innholdet til en estetisk relevant motstand, følger overgangen fra hva Harnoncourt gjør – som tilsvarer en akkumulasjon og anvendelse av diskursivt innhold, inkludert som motivasjon og intensivering av risiko, til det som skjer – som altså er dette innholdet i skikkelse av en spenning eller motstand som blir estetisk relevant i lytterens perspektiv. Når det diskursive elementet opprettholdes og blir til en akse som strekker seg fra forberedelse til fremføring, er det fordi den spesifikke motstanden, som først som sådan blir relevant med henblikk på lytterens estetiske erfaring, er betinget av forberedelsen som nettopp diskursiv.

Jeg har nå forsøkt å vise hvordan den praktiske dimensjonen i det estetiske apparatet kommer til uttrykk ikke bare i det Harnoncourt gjør, og selv sier at han gjør, men også i det fortolkningene selv «gjør», i det som skjer utenfor det utøveren selv kan overskue. Jeg har forsøkt å antyde at performativitetsbegrepets ressurs ligger i å begrepsfeste den særskilte formen av «å gjøre» som tildrar seg i overgangen fra det en fortolker gjør til det som skjer i fremføringen, og videre at begrepet har estetisk relevans ettersom hva som skjer i en fremføring er avgjørende for fremføringens estetiske suksess, altså i hvilken grad fremføringen lykkes med å bli gjenstand for lytterens estetiske erfaring. Som det har fremgått, henger performaitivetsbegrepet derfor intimt sammen med begrepet om den estetiske erfaring, og i det neste kapittelet skal jeg se nærmere på denne.

11 Estetisk erfaring

Harnoncourt fortolker verk. Det han gjør manifesterer seg performativt i fremføringer, og disse blir videre gjenstand for min estetiske erfaring. Denne kjeden av begreper refererer til det jeg har kalt et estetisk apparat, og dette apparatet er blant annet kjennetegnet av en prosessualitet som kommer til uttrykk på flere plan. Først er prosessualiteten knyttet til de enkelte begrepene: Verket står i et prosessuelt forhold til sine fortolkninger. Disse er alle fortolkninger av verket, selv om ingen av dem gjengir verket som sådan, komplett og definitivt. Fortolkningene blir på sin side til fremføringer; de springer ut av noe Harnoncourt gjør, men blir også noe som skjer, ut over det Harnoncourt selv kan overskue. Det som skjer blir videre vesentlig for min estetiske erfaring; som lytter forsøker jeg å forstå hva Harnoncourt gjør, samtidig som jeg erfarer den fortolkende handlingens og fremføringens resultat.

Prosessualiteten kommer imidlertid til uttrykk også på et mer overgripende plan. Den estetiske erfaringen omfatter nemlig både verket, fortolkningen og fremføringen, samtidig som den – som *min* erfaring – markerer skillet mellom hva Harnoncourt selv gjør og *kan* gjøre, og hva som skjer, ev. hva fremføringen selv «gjør». Det siste har jeg kalt fremføringens performative aspekt, og det oppstår som følge av en performativ logikk. Når det overhodet er relevant å snakke om en prosessualitet mellom verk og fortolkning, og fortolkning og fremføring, skyldes det at verket erfares gjennom det som skjer i en fremføring, og at denne erfaringen er estetisk. Dette er også forklaringen på hvorfor apparatet er et *estetisk* apparat. Heller enn bare å identifisere ulike begrepslige nivåer i et musikalsk arbeid, utgjør apparatet en helhet hvor forholdet mellom nivåene aktiveres og blir prosessuelt, i og med at det fortolkende arbeidets resultat erfares estetisk.[329]

Den estetiske erfaringen blir dermed sentral, og det blir nødvendig å se nærmere på dens struktur. Hva betyr det at en erfaring er estetisk, hvordan er den prosessuell og hvordan er forholdet mellom erfaringen og dens gjenstand? Nå kunne det være på sin plass å spørre hvorfor en redegjørelse for dette sentrale begrepet kommer først nå, ettersom den estetiske erfaringen, ev. det jeg har kalt fremføringenes estetiske suksess, har figurert som begrunnelse og bakgrunn gjennom hele studiens argumentasjon. Jeg har dermed forutsatt forståelsen av et sentralt begrep uten å forklare begrepet nærmere. Imidlertid kan man si at det å oppleve et kunstverk som vellykket, turde være en kjent sak. Men

329 I innledningen til boken *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, snakker redaktørene Joachim Küpper og Christoph Menke om en «Neufassung der Ästhetik als Reflexion auf die Erfahrung», og mener at denne «besteht in einer Hinwendung zu den Prozessen der Aufnahme und Aneignung von Gegenständen. Aber worum es dabei zunächst vor allem ging, war ein besseres Verständnis dieser Gegenstände selbst, und zwar vor allem derjenigen unter ihnen, die auch bereits zuvor im Zentrum der Ästhetik gestanden hatten: der Kunstgegenstände.» (Küpper & Menke, 2016, s. 7)

en slik antatt fortrolighet strekker ikke til som begrunnelse i denne sammenhengen. Viktigere er det at den estetiske erfaringen ikke bare gjerne er utgangspunktet, men også målet for et analytisk arbeid. Den analytiske refleksjonen og begrepsutviklingen er inspirert av et vellykket møte, selv om dette ikke trenger å være reflektert som sådan. Samtidig består det analytiske arbeidet på mange måter i å finne tilbake til og utdype dette møtet, nødvendigvis gjennom en refleksjon som også må reflektere over seg selv. Eller for å gjenta Adornos henvisning til Karl Kraus: «Der Ursprung ist das Ziel.» (Adorno, 2001, s. 88)[330] Det er med andre ord ikke selvsagt hvor i fremstillingen en redegjørelse skal komme, og det finnes argumenter både for og imot ulike løsninger. Eksempelvis ville en utgreiing om den estetiske erfaringens struktur forut for beskrivelsen av det som er dens gjenstand, stått i fare for å bli unødig formalistisk, omstendelig og abstrakt. Når jeg har valgt å la omtalen av den estetiske erfaringen avslutte studiens sentrale diskusjon, er det altså ikke fordi dette punktet er det minst viktige, snarere tvert imot; det er fordi den estetiske erfaringen er diskusjonens mål.

Viktigere enn spørsmålet om disposisjon, er imidlertid spørsmålet om hvorfor den estetiske erfaringen (og fremføringenes estetiske suksess) overhodet spiller en så sentral rolle som den gjør i denne studien. Her er svaret todelt, dels generelt, dels spesifikt. For det første utgjør den estetiske erfaringen utgangspunktet for et dypere arbeid med en kunstgjenstand; hadde ikke en slik erfaring inntruffet, ville heller ikke motivasjonen for det videre arbeidet med gjenstanden – her den musikalske fremføringen – vært til stede. Dels spiller den umiddelbare fascinasjonen, nærmest i banal forstand, en avgjørende, om enn ennå ikke reflektert, rolle. Dels er det, som vist, nettopp det faktum at fremføringen oppleves som estetisk vellykket, som får den flerdimensjonale prosessualiteten i det estetiske apparatet i gang. Riktignok kunne de ulike begrepslige nivåene betraktes isolert, delvis også med deres innbyrdes prosessuelle relasjoner. Virkelig omfattende, glødende og bevegelig på flere nivåer blir hele apparatet imidlertid først gjennom den estetiske erfaringens gnist. Supplerende kan det sies at den estetiske erfaringen er det som gjør gjenstanden til et kunstverk, samtidig som det prosessuelle forholdet mellom gjenstand og erfaring kompliserer kunstverket *som* gjenstand. Som vist i kapittel 3, dreier det seg i denne studiens tilfelle om en både omfattende og komplisert gjenstand, noe som skyldes både at den estetiske erfaringen til dels konstituerer kunstverket som kunstverk, og at denne erfaringen selv ikke uten videre kan gjøres til empirisk objekt for analyse. Vi kan dermed si at den estetiske erfaringen av fremføringen legitimerer fremføringen som kunstverk, og videre at fremføringens status som kunstverk legitimerer det analytiske og filosofiske arbeidet, både med fremføringen selv, og med det apparatet den inngår i.

330 Som vi skal se, viser denne bevegelsen også til den estetiske erfaringens egen prosessualitet.

Når studien fremhever den estetiske erfaringen og dens struktur som særlig viktig, har det for det andre å gjøre med Harnoncourts spesifikke tilfelle. For ikke bare er det slik at den estetiske erfaringen gir Harnonourts fremføringer en kunstnerisk verdi som gjør dem verd å undersøke. Vi må også si at den estetiske erfaringens struktur på et vis tilbyr et begrepslig og analytisk rammeverk for en interessant tilnærming til Harnoncourts fortolkningspraksis. Det er nemlig på ingen måte gitt, ja kanskje snarere mye som taler imot, at Harnoncourt ville lykkes med å skape fremføringer som også ble estetiske suksesser. Her tenker jeg ikke bare på at dette generelt sett er vanskelig og få forunt å få til, for ikke å snakke om at hvorvidt en fremføring faktisk lykkes, på en grunnleggende måte ligger utenfor utøverens rasjonelle kontroll. Nei, og igjen som et apropos til diskusjonen i forrige kapittel: Dette handler om at Harnoncourt tilhører en type utøvere som, litt løst formulert, gjør veldig mye. Han både eksplisitt oppretter og beveger seg i et diskursivt element som kunne få oss til å tro at han i utpreget grad visste hva han gjorde, og videre at det er hans omfattende kunnskap og bevissthet som er med på å sikre fremføringene en interesse, også estetisk. Dette blir ytterligere forsterket ettersom han selv så tydelig fremholder det diskursive gjennom tale og skrift. Imidlertid forholder det seg snarere motsatt. En omfattende utbygget kunnskaps- og bevissthetsdimensjon hos en utøver kan på ingen måte garantere for at vedkommendes fremføringer lykkes med å bli gjenstander for lytterens estetiske erfaring. Samtidig må vi si at når det forholder seg slik – eller mer presist: når det gir mening å betrakte Harnoncourts fortolkningspraksis i et slikt perspektiv –, skyldes det en struktur som går til kjernen av hva vi forstår med en slik erfaring. For som jeg skal forsøke å vise, er den estetiske erfaringen strukturert i et intrikat samspill mellom umiddelbarhet og diskursivitet, anskuelse og begrep, mimesis og konstruksjon.

Jeg skal i det følgende se nærmere på denne strukturen og begynne med å skissere hvordan den er utlagt hos to sentrale tenkere, Immanuel Kant og Theodor W. Adorno. Deretter skal jeg forsøke å knytte enkelte aspekter ved deres utlegninger til Harnoncourts praksis og vår erfaring av denne. Avslutningsvis skal jeg, som en foreløpig oppsummering, vende tilbake det estetiske apparatet og den prosessualiteten som preger dette.

11.1 Den estetiske erfaringens struktur – Kant og Adorno

Å redegjøre for begrepet «estetisk erfaring» i et kort avsnitt er en krevende øvelse. Og den blir ikke mindre utfordrende når jeg påkaller som referanser to helt sentrale tenkere, filosofer som begge er krevende både å lese og forstå. Denne studien er riktignok ikke strengt fagfilosofisk innrettet, og i så måte ikke ment å gi noen samlet eksegetisk fremstilling av de to filosofenes teorier. Snarere tillater jeg meg å gå selektivt til verks. Jeg vil

gjøre bruk av enkelte elementer hos dem, som bakgrunn for og opplysning av mitt eget bidrag. Det skal også nevnes at begrepet «estetisk erfaring» ikke forekommer hos Kant, til dels av en helt bestemt grunn.[331] Videre kan det nevnes at begrepet, ifølge Joachim Küpper og Christoph Menke, først fra slutten av 60-tallet utviklet seg til å bli det helt sentrale innenfor moderne estetikkteori (Küpper & Menke, 2016). Begrepet «estetisk erfaring» dukker derfor jevnlig opp, også i sekundærlitteraturen om Kant, noe som blant annet gjenspeiler hans aktualitet selv for et moderne kunst- og estetikkbegrep.[332] Idéhistorisk, og særlig innenfor kunstvitenskapene, har erfaringsbegrepet en lang og omfattende historie, med John Dewey og Hans-Georg Gadamer som sentrale navn.[333] Mer spesifikt blir begrepet om estetisk erfaring særlig utviklet av Hans Robert Jauß innenfor den såkalte Konstanz-skolens resepsjonsestetikk.[334] Hva gjelder den nyere filosofiske estetikken, har man ut fra problemstillinger som igjen kan føres tilbake til Kant, vært særlig opptatt av spørsmål rundt den estetiske (erfaringens) autonomi,[335] nærmere bestemt spørsmål om hvorvidt den estetiske erfaringen adskiller seg fra, eller på subtilt vis kan tenkes å forbinde, andre former for erfaring, særlig teoretisk og praktisk.[336]

Et sentralt poeng i Kants analyse av den rene smaksdommen er nemlig at denne hverken innebærer en begrepslig erkjennelse av et objekt (teoretisk erkjennelse), eller baserer seg på et begrep om hva som er rett (praktisk erkjennelse). Likevel blir det tydelig at våre erkjennelsesevner, grovt formulert vår sanse- og vår begrepsevne, inngår som sentrale elementer i den estetiske erfaringens struktur. Kants analyse av den estetiske dømmekraften, som innleder *Kritik der Urteilskraft*, åpner med følgende berømte setning:

> Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnisse, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. (Kant, 2009, s. 47f)

331 Med «erfaring» sikter Kant til såkalt emprisk erkjennelse, se eksempelvis (Kant, 1998, s. 43). Dette skjer idet den bestemmende dømmekraften (se under) subsumerer en anskuelse under et gitt begrep. Ettersom dømmekraften i smaksdommen brukes reflekterende, og begrepet ikke er gitt, blir begrepet «estetisk erfaring» umulig innefor et strengt kantiansk rammeverk.

332 Enkelte eksempler er Kern (2000), Bartuschat (1995), Bubner (1989), Menke (1991).

333 Se særlig Dewey (2005) og Gadamer (2010).

334 Se særlig Jauß (2015), Küpper og Menke nevner i tillegg Rüdiger Bubner, Max Imdahl og Wolfgang Iser (Küpper & Menke, 2016, s. 7).

335 Christoph Menke skriver eksempelvis at «Messen läßt sich jede Theorie der modernen Kunst jedoch nur daran, ob ihr eine Erfassung ihres autonomen Status gelingt.» (Menke, 1991, s. 19)

336 Andrea Kern og Ruth Sonderegger skriver klargjørende om dette i innledningen til boken *Falsche Gegensätze: Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik* (Kern & Sonderegger, 2002, s. 7–15). Se også Menke (1991) og Bernstein (1992).

Utsagnet er tett, forutsetter mye og krever derfor en viss utlegning: Innledningsvis kan vi si at evnen til å avgjøre om noe er skjønt eller ikke, tilsvarer det Kant kaller smak. Og å felle en smaksdom (*Geschmacksurteil*), tilsvarer det jeg kaller å gjøre en estetisk erfaring. Når vi feller dommer, også smaksdommer, gjør vi ifølge Kant bruk av dømmekraften (*die Urteilskraft*). Dømmekraft forstår han som «das Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken.» (Kant, 2009, s. 19) Å felle dommer involverer for Kant videre de to erkjennelsesevnene innbilningskraft og forstand, som hhv. samler mangfoldet i det som er gitt for sansene (anskuelsen – som er særskilt (*das Besondere*)), og gir begrepet (som er allment (*das Allgemeine*)). Forholdet mellom innbilningskraft og forstand, ev. anskuelse og begrep, er imidlertid ikke likegyldig. For enten kan det allmenne være gitt, og det særskilte subsumeres under dette, eller så kan det særskilte være gitt, og dømmekraften må søke etter et eller annet begrep. Når vi feller empiriske erkjennelsesdommer, er begrepet gitt, og dømmekraften subsumerer innbilningskraftens forestilling under begrepet, som videre utgjør dommens bestemmelsesgrunn og sikrer erkjennelsen objektivitet. I slik tilfeller brukes dømmekraften bestemmende, ifølge Kant. Men dersom bare det særskilte er gitt, brukes dømmekraften derimot reflekterende (Kant, 2009, s. 19), og dette er tilfellet når vi feller smaksdommer.

Å hevde at smaksdommen er en refleksjonsdom, dvs. at dømmekraften brukes reflekterende når vi feller smaksdommer, er en omfattende påstand. Her skal jeg bare nevne de viktigste følgene: For det første er smaksdommen subjektiv. Som sitatet over sier, bruker vi i samksdommen innbilningskraften for å relatere forestillingen til subjektet og dets følelse av lyst eller ulyst.[337] Og som Kant skriver: «Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders als subjektiv* sein kann.» (Kant, 2009, s. 48, utheving original) Smaksdommens bestemmelsesgrunn er altså ikke et allment begrep, derimot er det det enkelte subjektets følelse av lyst.[338] Dette kan forstås på to måter som er verd å fremheve i denne studiens sammenheng: Når smaksdommen ikke har et begrep som bestemmelsesgrunn, betyr det for det første at når vi feller en smaksdom om et objekt, kan det ikke være vår begrepslige erkjennelse av objektet som ligger til grunn for smaksdommen. Smaksdommen er det Kant kaller interesseløs; den retter seg ikke mot erkjennelse av gjenstandens eksistens.[339] For det andre må dette bety at predikatet «skjønnhet», som inngår i smaksdommens form «x er skjønn», ikke kan være en begrepslig bestembar egenskap ved objektet. Dette gjelder selv om det *ser slik ut* ut fra dommens form. (Kant, 2009, s. 58) Det er imidlertid viktig å legge merke

337 Ved parafrasering til norsk har jeg konferert med den norske oversettelsen ved Espen Hammer (Kant, 1995).

338 Hvordan smaksdommen da samtidig kan gjøre fordring på allmenngyldighet (Kant, 2009, s. 58f), forblir et kjernespørsmål i Kants estetikk som jeg ikke forfølger videre her.

339 En dom som «Dette maleriet er skjønt» er strengt tatt to dommer, «Dette er et maleri» og «Det er skjønt».

til at selv om smaksdommen er subjektiv og ikke kan ha et begrep (gitt av forstanden) som bestemmelsesgrunn, betyr ikke det at forstanden, som erkjennelsesevne, så å si er sjaltet ut av smaksdommens – og her den estetiske erfaringens – struktur.[340] Når dømmekraften dømmer reflekterende, betyr det nemlig at erkjennelsesevnene innbilningskraft og forstand blir *reflektert* med henblikk på sin virkemåte overhodet, det Kant kaller «*Erkenntnis überhaupt*» (Kant, 2009, s. 67). Heller enn å inngå i en bestemt (og bestemmende) relasjon der innbilningskraftens forestilling subsumeres under begrepet gitt av forstanden, inngår erkjennelsesevnene i den reflekterende smaksdommen snarere i det Kant kaller et fritt spill (Kant, 2009, s. 67), de er så å si frigjort fra sin funksjon i bestemmelsen. Videre er det bevisstheten om dette frie spillet mellom erkjennelsesevnene som utgjør følelsen av lyst, det som altså, heller enn begrepet, utgjør smaksdommens bestemmelsesgrunn.

Denne gjennomgangen av Kants analyse av smaksdommen er åpenbart både kort og selektiv. Det viktige i denne sammenhengen er imidlertid å understreke for det første at smaksdommen, og dermed den estetiske erfaringen, ikke kan ha et begrep som sin bestemmelsesgrunn. Derimot er smaksdommens bestemmelsesgrunn subjektets følelse av lyst, en følelse som videre kan forstås som bevisstheten om erkjennelsesevnenes frie spill. For det andre vil jeg understreke at selv om begrepet ikke kan være smaksdommens bestemmelsesgrunn, betyr det ikke at forstanden, som begrepsevne, er avskåret fra den estetiske erfaringens struktur. Snarere er den som evne reflektert med henblikk på erkjennelse overhodet. Det skal også kort nevnes at selv om det kan se slik ut, er ikke det å felle en smaksdom noe vi kan velge, som om vi nærmest kunne velge mellom å bruke dømmekraften bestemmende eller reflekterende. Dette berører skillet mellom å gjøre en erfaring og å felle en dom. Det vil føre for langt å utlegge hele den komplekse, og til dels kontroversielle bakgrunnen for dette her, derimot skal jeg fremholde at den estetiske erfaringen er noe som skjer, ev. at den er noe vi rammes av, snarere enn noe vi gjør og kan bestemme oss for.[341]

Om vi nå går videre til den estetiske erfaringens struktur slik den diskuteres hos Adorno, er det i første omgang nødvendig å være oppmerksom på enkelte ytre betingelser. For det første er begrepet «estetikk» for Kant hovedsakelig knyttet til et erkjennelsesteoretisk problemfelt og brukes strengt tatt ikke om forhold knyttet til kunst og kunsterfaring i moderne forstand.[342] Overgangen fra å betrakte estetikk som en sanselære til å la

340 Jf. parentesen «(vielleicht mit dem Verstande verbunden)» i sitatet over.

341 Dette er igjen et stort og omdiskutert tema i Kant-forskningen som jeg ikke skal forølge her. Sentrale navn er Dieter Henrich, Henry Allison og Paul Guyer. Andrea Kern gir etter mitt skjønn en god innføring, se Kern (2000).

342 Jf. avsnittet om den såkalte transcendentale estetikk i *Kritik der reinen Vernunft.* (Kant, 1998, s. 93f) Det skal sies at Kant også har en kunsteori, se Kant (2009, s. 187f), men det vil falle utenfor denne studiens rammer å komme nærmere inn på denne.

«estetikk» betegne en filosofi om kunst, kan observeres hos Hegel,[343] en filosof Adorno utvilsomt og i utpreget grad forholder seg til. For det andre kan vi si at mens Kants analyse i første rekke rettet seg mot subjektet og subjektets betingelser for domfellelse, har Adorno på sin side – i tråd med forståelsen av estetikk som kunstfilosofi – i tillegg blikket rettet mot kunstgjenstanden.[344] Overgangen fra Kant til Adorno dreier seg dermed ikke bare om en mer eller mindre tilfeldig utvidelse av synsfeltet, men snarere om en nødvendig utvikling av det som må bli den omfattende og komplekse gjenstanden for estetikkteoretiske refleksjoner i moderniteten. Albrecht Wellmer sammenfatter dette på en klargjørende måte:

> Indem das Spiel der ästhetischen Erfahrung als konstitutiv in den Begriff eines (gelungenen) Kunstwerks hineingenommen wird, wird das Kunstwerk gewissermaßen in sich verzeitlicht: Das Kunstwerk, auch das Bildwerk [...], ist nicht wirklich »gegenständlich«, sondern prozessual verfaßt. Kants Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung als eines freien Zusammenspiels unserer Erkenntnisvermögen reicht gewiß nicht aus, um diese doppelte Prozessualität des Kunstwerks und seiner Erfahrung wirklich verständlich zu machen. Erst Adorno hat versucht, diese doppelte Prozessualität genauer zu fassen. Seine diesbzüglichen Überlegungen muß man so lesen, daß in demjenigen, was er als die Prozessualität der Kunstwerke beschreibt, immer schon diejenige der ästhetischen Erfahrung mitgemeint ist, während die Prozessualität der ästhetischen Erfahrung, so wie er sie beschreibt, immer schon auf eine entsprechende, von ihm »prozessual« genannte Verfassung des Kunstwerks verweist. (Wellmer, 2009, s. 126f)

Hvordan blir så den estetiske erfaringen og dens prosessualitet nærmere beskrevet hos Adorno? Et viktig stikkord er det dialektiske, som jeg allerede var inne på i forbindelse med den riktignok ufullendte teorien om musikalsk reproduksjon, da mellom skriften (det mensurale), og klangen (det idiomatiske og neumiske). For den estetiske erfaringens del handler det om en dialektikk mellom det Adorno kaller mimesis og konstruksjon, eller rasjonalitet. Utlegningen har røtter i den sentrale boken om opplysningens dialektikk (Adorno & Horkheimer, 1969), hvor Adorno, sammen med Max Horkheimer, med borende intensitet – blant annet og sterkt forenklet – spør seg om hva som går tapt og hva som vinnes gjennom menneskets stadig tiltagende beherskelse og forvaltning av

343 Se den såkalte innledning til Hegels estetikk (Hegel, 2013).
344 Kants orientering mot subjektet er umulig å se bort fra og har blitt kritisert, blant annet av Gadamer. Samtidig er det viktig å understreke at også Kant synes å implisere en relasjon til et objekt for smaksdommen. Og det er ikke minst viktig å understreke at det er objektet som er skjønt, ikke følelsen.

naturen.[345] I Adornos *Ästhetische Theorie*[346] vender dialektikken tilbake, nå mellom det mimetiske og det rasjonelle eller konstruktive, ev. utlagt i begreper som «anskuelig og begrepslig», «stofflig og åndelig», «umiddelbar og analytisk-refleksiv».[347] Eksempelvis skriver Adorno at

> Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens. In ihr stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner Autonomie, sich zu seinem Anderen, davon getrennt und doch nicht durchaus getrennt. Ihre Absage an den magischen Praktiken, ihre Ahnen, involviert Teilhabe an Rationalität. Daß sie, ein Mimetisches, inmitten von Rationalität möglich ist und ihrer Mittel sich bedient, reagiert auf die schlechte Irrationalität der rationalen Welt als einer verwalteten. Denn der Zweck aller Rationalität, des Inbegriffs der naturbeherrschenden Mittel, wäre, was nicht wiederum Mittel ist, ein Nichtrationales also. (Adorno, 1973, s. 86)

Igjen er skrivemåten tett, om enn på en annen måte enn hos Kant, og igjen er det nødvendig med noen utlegninger. Adorno tenker som sagt dialektisk i forholdet mellom det rasjonelle, konstruksjonen, det analytisk-refleksive eller begrepslige på den ene siden, og det han kaller det mimetiske på den andre. Hva det rasjonelle og analytisk-refleksive består i, er muligens ikke så vanskelig å se for seg. Verre er det med motsatsen, det mimetiske. Hva mener Adorno her? «Mimesis» kan oversettes med «etterligning», som kan sies å være en form for direkte gjengivelse eller (re)presentasjon, uten – eller forut for – omveien om en rasjonell, middelbar, reflektert eller tegnbasert fortolkning. Det mimetiske kan dermed forstås som en form for prerefleksiv og pre-rasjonell opphavsimpuls. Men som jeg var inne på i diskusjonen av det såkalt neumiske (se over),[348] finnes ikke det mimetiske som noe intersubjektivt tilgjengelig med mindre det blir gjengitt, dvs. underlagt et reflektert representasjonssystem eller gestaltning, som i sin tur kan sies å være et uttrykk for rasjonalitet. For reproduksjonsteoriens del var dette rasjonelle representert ved skriften (det mensurale).

I sitatet fra *Ästhetische Theorie* er denne dialektikken igjen tydelig, om enn på en litt annen måte, og muligens ytterligere strammet til.[349] For kunst er ikke bare et pre-rasjonelt fristed for det irrasjonelle. Snarere går kunstens artikulasjon av det mimetiske gjennom rasjonaliteten, eller som Adorno sier litt senere: «Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne ihr sich zu entziehen» (Adorno, 1973, s. 87). Mer skjematisk kan

345 For en nærmere utlegning om forbindelsen mellom denne boken og Adornos estetikk, se Wellmer (1985).
346 Boken forble ufullendt og ble utgitt posthumt i 1970.
347 Jf. Wellmer (2009, s. 128).
348 Adorno viser til det mimetiske når han nevner det neumiske, se Adorno (2001, s. 88).
349 Adornos refleksjoner rommer også en historiefilosofi, som jeg ikke kommer inn på her, jf. Adorno & Horkheimer (1969), se også Wellmer (1985).

vi si at kunst på den ene siden også nødvendigvis er rasjonell, den har oppstått ved å gi avkall på sine aner, eksempelvis i magiske praksiser.[350] På den annen side strekker rasjonaliteten seg også mot noe irrasjonelt, som på sin side søker – og finner – tilflukt i kunst, hvor det viser seg som det autonome, og i en viss forstand naturbeherskende subjektets Andre. Subjektet får en tvetydig posisjon. På den ene siden blir det selvlovgivende (autonomt), og gjennom i tiltagende grad å beherske naturen med rasjonalitetens midler, frigjør det seg fra en overordnet bestemmende orden det selv ikke kan overskue. Men i kunsten, forstått som tilfluktsted for det mimetiske og som kritikk av det rasjonelle, møter subjektet på den annen side igjen det det så å si har behersket, eller «sitt Andre», som det både er adskilt og ikke adskilt fra.

Når den estetiske erfaringen inngår i et prosessuelt forhold til kunstverket, er det, som også Wellmer beskriver, ved på et vis å gjenspeile dialektikken mellom det mimetiske og det rasjonelle i erfaringen. For erfaringen kan sies å utspille seg mellom det umiddelbare og det analytisk-refleksive. Nå kunne man imidlertid tenke seg at den estetiske erfaringen først og fremst gikk ut på et umiddelbart møte, en følelse, noe man ble rammet av, som jeg var inne på over. Det umiddelbare, og ikke viljestyrte, det som skjer hinsides en formålsrettet rasjonalitet, utgjør uten tvil et helt vesentlig aspekt ved den estetiske erfaringen (jf. Kants følelse av lyst som smaksdommens bestemmelsesgrunn). Men for Adorno er «ren umiddelbarhet» ikke nok. Wellmer gjengir et treffende sitat fra *Ästhetische Theorie*:

> Pure Unmittelbarkeit reicht zur ästhetischen Erfahrung nicht aus. Sie bedarf neben dem Unwillkürlichen auch Willkür, Konzentration des Bewußtseins; der Widerspruch ist nicht fortzuschaffen. Konsequent fortschreitend erschließt alles Schöne sich der Analyse, die es wiederum der Unwillkürlichkeit zubringt und die vergebens wäre, wohnte ihr nicht versteckt das Moment des Unwillkürlichen inne. (Adorno, sitert i Wellmer (2009, s. 130))

Igjen er det dialektiske forholdet påfallende og intenst: Skjønnheten åpner seg for den viljestyrte analysen, som på sin side også selv, dersom den er relevant, rommer et element av noe hinsides det viljestyrte. Rasjonaliteten er med andre ord nødvendig for å artikulere det som på sin side stritter imot det rasjonelle. Adorno utvikler videre et begrep om filosofisk interpretasjon av kunst,[351] hvor det filosofiske kan sies å vise til innarbeidelsen av den rasjonelle analysens selvrefleksjon, en imøtegåelse av rasjonalitetens både nødvendighet og begrensning. Adorno legger den filosofiske interpretasjonen

350 Adorno snakker innledningsvis i boken også om kunstens «kultische Funktion» (Adorno, 1973, s. 9).
351 For nærmere om dette, se eksempelvis Adorno (1973, s. 193f). Wellmers diskusjoner er også klargjørende, se Wellmer (1985) og Wellmer (2009).

– som på et vis kan sies å fullende den estetiske erfaringen – ut i et språk som kontinuerlig impliserer et arbeid med sin egen eksplikasjonskraft.

Også gjennomgangen av Adornos tanker om kunsterfaringen er både kursorisk og selektiv. Det skal også nevnes at forskjellene til Kant til dels er betydelige. Som kanskje den viktigste bør nevnes at mens Kants estetikk kan sies å inngå i hans transcendentalfilosofiske prosjekt, hvor den overordnete hensikten er å trekke opp grensene for vår erkjennelse, langt på vei i en ahistorisk kontekst, tenker Adorno gjennomgående mot et historiefilosofisk bakteppe. Dette aspektet er omfattende, men ikke uten relevans for denne studiens problemstilling, noe jeg skal komme tilbake til i den avsluttende diskusjonen i neste kapittel. Foreløpig dreier det seg imidlertid om den estetiske erfaringens struktur, og jeg skal nå gå videre til å se på hvordan teoriene, slik det er utarbeidet hos Kant og Adorno, kan knyttes til Harnoncourts praksis og vår erfaring av den.

11.2 Harnoncourt og den estetiske erfaringens struktur

Til tross for avgjørende forskjeller mellom Kant og Adorno, er det enkelte trekk som peker i samme retning når det gjelder det jeg har kalt den estetiske erfaringens struktur. For mens smaksdommens hos Kant har sin bestemmelsesgrunn i følelsen av lyst, som igjen kan knyttes til bevisstheten om det frie spillet mellom erkjennelsesevnene innbilningskraft og forstand, vektlegger Adorno på sin side dialektikken mellom mimesis og rasjonalitet, ev. umiddelbarhet og analyse. Riktignok er det for Kant slik at et begrep ikke kan være smaksdommens bestemmelsesgrunn, mens det analytiske for Adorno er nødvendig for å fullende den estetiske erfaringen. På den annen side er det hos Kant heller ikke slik at forstanden, som begrepsevne, og dermed det begrepslige overhodet, er satt ut av spill. Adorno må på sin side ikke tolkes dithen at det så å si er mulig å analysere, eller tenke, seg frem til en estetisk erfaring. Samlet sett vil det, etter mitt syn, være mulig å holde frem spenningen hos begge, det være seg forstått som spenningen mellom bestemmende og reflekterende dømmekraft, ev. i det reflekterende spillet mellom erkjennelsesevnene (også med henblikk på en erkjennelse overhodet), eller som en prosessuell dialektikk mellom umiddelbarhet og refleksjon. Hverken hos Kant eller Adorno kan den estetiske erfaringen reduseres til enten det ene eller det andre, hvilket i praksis betyr at de begge vil kunne enes om at den estetiske erfaringen ikke kan underlegges en formålsrettet viljesakt.

Dette peker igjen tilbake på spenningen i forholdet til det begrepslige, og her er det naturlig å trekke forbindelsen til Harnoncourts diskursive akse. Denne består som vist av kunnskap – det være seg om instrumenter, verk, spillestiler, artikulasjonsmåter

osv., og bevissthet – det være seg om fortiden, den historiske distansen, vår historiske situasjon osv., kort sagt et begrepslig fundert materiale som i stor grad også er eksplisitt artikulert. Kunnskapen, som diskursiv, er naturligvis investert i fortolkningsarbeidet, nærmere bestemt i det jeg har kalt fortolkning$_1$. Men ifølge denne studiens tese, og som begrepet om en akse er ment å indikere, inngår det diskursive også i det som blir fortolkningens klingende realisering eller fremføring, kalt fortolkning$_2$, nærmere bestemt i det som blir gjenstanden for min estetiske erfaring. Imidlertid er det slik at dersom den estetiske erfaringen, i Kants forstand, ikke kan ha et begrep som sin bestemmelsesgrunn, ev. at de begrepslig bestembare egenskapene ved et objekt ikke kan være basisen for vår estetiske erfaring av objektet, samtidig som Harnoncourts fremføringer utvilsomt kvalifiserer som gjenstander for min estetiske erfaring, så kan en slik estetisk suksess ikke ha den diskursive aksen, eller det vi begrepslig skulle kunne utlede av denne, som sin begrunnelse. Når jeg erfarer Harnoncourts fremføringer estetisk, er det med andre ord hverken fordi de baserer seg på et diskursivt element, eller fordi påstandene som det diskursive impliserer – eksempelvis om hvordan en bestemt artikulasjonsmåte ble forstått på et bestemt tidspunkt – blir bekreftet, eller avkreftet. Skjønnheten, som den estetiske suksessens kriterium, er simpelthen ikke mulig å føre tilbake til fremføringens diskursive element, om vi følger utlegningen av smaksdommens struktur slik Kant presenterer den; skjønnhet er ikke en begrepslig bestembar egenskap ved objektet. Når et eller annet objekt oppleves som skjønt, kan det altså ikke være på grunn av de begrepslige eller diskursive implikasjonene det fører med seg – implikasjoner som i HIPs tilfelle generelt, og Harnoncourts spesielt, må sies å være omfattende og dessuten eksplisitt profilert. Med Adorno kunne vi tilsvarende si at det diskursive, og med ham rasjonelle innslaget i kunstgjenstanden, som at den var basert på en orientering mot historisk kunnskap i bred forstand, ikke alene ville strekke til som kvalifkasjon idet gjenstanden ble erfart estetisk. Det blir med andre ord tydelig at vi står overfor et problem idet en fremføringspraksis, som synes vesentlig preget av en diskursiv akse, som sådan erfares estetisk, samtidig som det diskursive elementet ikke kan være den estetiske erfaringens bestemmelsesgrunn, ev. tilstrekkelig for den estetiske erfaringens prosessuelle dialektikk.

Jeg har allerede antydet at dette problemet gjør seg gjeldende som en motstand, og vel og merke som en motstand som i Harnoncourts tilfelle viser seg estetisk fruktbar. Når dette er mulig, skyldes det en omfunksjonering. Jeg skal straks komme tilbake til denne, samt hvordan motstanden gjør seg gjeldende på de ulike nivåene i det estetiske apparatet. Først skal jeg imidlertid forfølge noen aspekter ved Kants teori enda et stykke, aspekter som berører en viktig side ved Harnoncourts fortolkningspraksis knyttet til begrepene «skjønnhet» og «perfeksjon».

Begrepet «skjønnhet» er nemlig ikke uten videre enkelt. For det første kan det innenfor en diskusjon av Kants analyse av smaksdommen forstått som en estetisk erfaring i moderne forstand, sies å være nærmest en teknisk term, dvs.: Når jeg sier at noe er skjønt, ev. feller dommen «x er skjønn», tilsvarer dette å gjøre en estetisk erfaring. Samtidig vil man, gitt en moderne kontekst som ikke bare er influert av en hegeliansk kunstfilosofi, men også erfaringer med kunst i det moderne, lett se at estetiske erfaringer også omfatter gjenstander som går ut over hva vi i gjengs språkbruk betegner som «skjønne».[352] For det andre er skjønnhet for Kant, som vist, ikke å forstå som en empirisk bestembar egenskap ved et objekt, selv om det ut fra smaksdommens form kan *se slik ut*. For det tredje finner vi også i Harnoncourts tekster en oppmerksomhet rundt bruken av begrepet om skjønnhet; som vist bruker han det gjerne i forbindelse med det å ta risiko, noe som særlig setter skjønnheten i forhold til noe performativt eller dynamisk.[353] Skjønnhet er for Harnoncourt noe som skjer som resultat av en handling som ikke har, og kanskje ikke *kan* ha, skjønnheten som direkte intensjon. I forlengelsen av denne tenkemåten er det også interessant at Harnoncourt tidvis ytrer seg skeptisk til et ideal om perfeksjon. I et intervju fra 1992 sier han eksempelvis at «wirklich groß wird die Musik erst (...) wenn die Fragen der Perfektion nicht mehr wesentlich sind. Interpretationen, bei denen man spürt, daß Perfektion das Ziel ist, strahlen für mich Kälte aus.» (Fürstauer, 2005, s. 40) Eller noe senere, fra 1994: «Ein erstklassiger Musiker wird immer so gut wie möglich spielen, aber wenn er perfekt spielte, wäre das unmenschlich, grauenvoll. Perfektes Musizieren ist nur von einer Maschine denkbar.» (Fürstauer, 2014, s. 139)[354]

At noe er perfekt behøver imidlertid ikke bare å bety at det er fullkomment. En mer direkte oversettelse peker snarere i retning av noe som er fullført, eller «gjort ferdig».[355] Begrepet om det perfekte peker dermed, i likhet med skjønnhetsbegrepet, i retning av noe performativt, eller mot noe som skjer, ev. noe som – fordi det ennå ikke er ferdig – fortsatt skjer. Men hvis idealet *ikke* er perfeksjon, men snarere en form for imperfeksjon, hva skal utøveren da gjøre? Hvordan fremstiller man noe uferdig, hvordan oppnår man imperfeksjon? Spørsmålet kan virke absurd, og heller enn å angi hva en utøver bør gjøre, antyder det nok en gang at det går en grense for hva utøveren *kan* gjøre. Heller enn å vise til en resignasjon i arbeidet mot målet, kan det motsatte av perfeksjon, nemlig det imperfekte, sies å antyde et ideal om at den fremføringen man som utøver investerer sitt fortolkningsarbeid i, på et vis fortsetter å arbeide, fortsetter å skje, ev. forblir uavsluttet med henblikk på det vi kunne kalle en skjønnhetens hendelse i fremføringen. Og slik som

352 Dette er riktignok et gammelt poeng i estetikken, med røtter tilbake til Aristoteles.

353 I en brosjyre til festivalen «Hommage an Nikolaus Harnoncourt» som gikk av stabelen i Konzerthaus i Berlin, 07.–16. november 2014, er følgende sitat gjengitt: «Das wirklich schöne an der Musik ist nicht die Reinheit, sondern der Schmutz».

354 Det er også interessant at Kant fremholder at smaksdommen skjer helt uavhengig av begrepet om fullkommenhet, KdU § 15, (Kant, 2009, s. 79).

355 Etymologisk av «per» (fullstendig, gjennom) og «facere» (gjøre), se Hermann & Matschiner (2003, s. 468).

«skjønnhet» ikke kan være et direkte formål for det man som utøver faktisk gjør, kan man som utøver heller ikke ha imperfeksjon som et direkte formål for sine handlinger. Det imperfekte må snarere være et indirekte formål, det må skje som et resultat eller en følge – tilgjengelig for lytteren i dennes erfaring – av det utøveren gjør.

Når jeg med henvisning til Kants analyse av smaksdommen hevder at Harnoncourts diskursive element ikke kan være bestemmelsesgrunn for min estetiske erfaring av hans fremføringer, betyr dette riktignok ikke at min estetiske erfaring må avskrives. For slik denne erfaringen ikke kan være resultatet av en viljesakt, er det heller ikke slik at jeg så å si kan rasjonalisere den vekk. Tvert imot, og for øvrig i likhet med det jeg omtalte som en performativ logikk i forrige kapittel, gjør det seg gjeldende en tvang i den estetiske erfaringen. Man kunne også snakke om en estetisk logikk. Enklere sagt: Det ligger til den estetiske erfaringens logikk at den nettopp inntreffer, den er noe jeg rammes av, og når dette først skjer, er jeg ikke i tvil. Imidlertid må vi si at når det likevel er slik at det diskursive elementet oppleves som både viktig og avgjørende, ja til og med på en måte som oppleves som estetisk relevant i erfaringen av Harnoncourts fremføringer, står vi overfor en utfordring.

Muligens kunne det være nærliggende å vise til Adornos betoning av det analytisk-refleksive, og som jeg skal komme tilbake til i neste kapittel, er det ikke umulig at dette vil kunne spille inn. Mer konkret: Man kunne tenke seg at Harnoncourts fremføringer, på en grunnleggende måte, var innhentet av en modernitetens ambivalens knyttet til et påtrengende og ufravikelig refleksjonskrav. Også dette kunne man tenke seg som et resultat av en performativ logikk, med andre ord som en heller ufrivillig konsekvens hinsides Harnoncourts egen intensjonsramme. På den annen side har Adornos analyse samtidig en mer allmenn og generell horisont, mens jeg her er ute etter å komme på sporet av et særskilt tilfelle, nemlig Harnoncourts spesifikke fortolkningspraksis og dens kjennetegn. Jeg kommer heller ikke forbi at jeg erfarer Harnoncourts fortolkninger estetisk, hvilket igjen betyr at de overskrider en slik mulighet, noe som imidlertid ikke underslår muligheten av å lese dem inn i et slikt modernistisk, og muligens modernitetskritisk perspektiv. Jeg vil derfor ikke forlate hverken Kants utlegning eller min egen erfaring, men snarere argumentere for at den diskursive aksen i Harnoncourts fortolkningspraksis oppleves som en motstand, en friksjon og i en viss forstand som et fremmedelement i den estetiske erfaringen, samtidig som det hører til Harnoncourts særegenhet som utøver at han lykkes med å gjøre denne motstanden estetisk fruktbar. Når dette er mulig, er det fordi det diskursive elementet, gjennom fremføringen blir omfunksjonert fra å handle om begrepslig bestembare og for en stor del empiriske spørsmål, til å inngå i fremføringen som et livgivende friksjonselement. Dette er imidlertid ikke noe Harnoncourt gjør i streng forstand, det inngår ikke i det som er mulig å formulere som formål innenfor hans egen intensjonsramme, derimot er det noe som skjer,

som følge av det han gjør. Hva han gjør kan riktignok være, og er etter all sannsynlighet, motivert av den diskursive og begrepslig formulerbare kunnskapen – dette er jo nettopp det som danner friksjonen. Samtidig er ikke denne kunnskapen, som diskursivt innhold betraktet, relevant for det resultatet som blir utslagsgivende for min estetiske erfaring. Vi kan dermed si at omfunksjoneringen av den diskursive kunnskapen er performativ, den er noe som skjer, og videre at den motstanden som den diskursive aksen yter i den estetiske erfaringen, ikke umuliggjør, men snarere vitaliserer den.

11.3 Omfunksjonering, motivasjon og motstandens nivåer

Etter de foregående kapitlenes heller formale gjennomgang av det estetiske apparatet, skal jeg frem mot avslutningen av denne studien igjen nærme meg Harnoncourts fremføringer og fortolkningsarbeid i mer konkret forstand. Et første skritt vil være å gå tilbake til min egen konkrete erfaring av fremføringene. Denne har, som antydet, vært preget av en viss motstand; fremføringene har alle på et vis hatt et element av friksjon, nesten som om man støtte på noe mildt fremmed, og i alle fall overraskende, i dem. Dette elementet av brudd med det tilvante, av friksjon, motstand og fremmedhet kan ha mange, og til dels helt konkrete forklaringer på detaljplan. Men mer overordnet vil jeg si at det skyldes det som jeg har forsøkt å utvikle i dette kapittelet, nemlig en motstand som kan føres tilbake til strukturen i den estetiske erfaringen. Det diskursive elementet, en begrepslig fundert og utviklet kunnskap og bevissthet, kan ikke være den estetiske erfaringens bestemmelsesgrunn. Likevel opplever jeg dette elementet som vesentlig. Ja, jeg opplever det som så gjennomgående, bokstavelig talt, at jeg har valgt å omtale det som en diskursiv akse i Harnoncourts fortolkningspraksis – fra fortolkning$_1$ til fortolkning$_2$.

Når denne aksen oppleves som estetisk relevant samtidig som den, om vi følger Kant, ikke kan være den estetiske erfaringens basis, har jeg kommet til at det må skyldes en performativ omfunksjonering. Dette betyr at det diskursive tar form av en motstand, en friksjon, som igjen virker befordrende på det jeg har kalt den estetiske erfaringens proessualitet. Når jeg kaller omfunksjoneringen performativ, er det fordi den inntreffer; den er noe som skjer i fremføringen. Det er imidlertid vesentlig å understreke at en slik omfunksjonering ikke medfører at det diskursive innholdet – kunnskapen og bevisstheten – forsvinner; da hadde det heller ikke gitt mening å snakke om en motstand eller en spenning. I tillegg er det fullt mulig at nettopp dette innholdet fungerer som en motivasjon i det konkrete musikalske fortolkningsarbeidet, og dette poenget kan med fordel ekspliseres: I arbeidet med et verk kan Harnoncourt som fortolker arbeide seg frem til en innsikt av empirisk og begrepslig bestembar karakter, f.eks. i at et eller

annet ornament skal artikuleres på den og den bestemte måten. Han kan videre være overbevist om at han har rett i denne innsikten, og denne overbevisningen kan videre danne en rettesnor og et ideal i det konkrete arbeidet. Fra lytterens perspektiv vil det imidlertid være likegyldig hvorvidt Harnoncourt faktisk *har rett*, ja lytteren trenger ikke engang å oppfatte hva problemstillingen Harnoncourt arbeidet ut fra besto i, så lenge den aktuelle fortolkningen, utarbeidet i friksjonen mot en begrepslig bestembar problemstilling, i sin tur overbeviser estetisk. Her kunne man lett tro at Harnoncourts problemstilling og hans arbeid med den, prinsipielt sett var unødvendig for lytteren. Men slik er det ikke. For lytteren erfarer et objekt som er oppstått i et arbeid som har vært motstandsfylt, og det er videre denne motstanden som gir det livet som lytteren erfarer estetisk. Mer teknisk uttrykt: Når fremføringens diskursive akse blir bestemmende for lytterens estetiske erfaring, er det fordi det diskursive er performativt omfunksjonert, fra begrepslig innhold, til estetisk friksjon.

Den motstanden jeg opplever i den estetiske erfaringen blir videre et ytre tegn på den prosessualiteten som er i spill i det estetiske apparatet, på flere nivåer. Jeg åpnet dette kapittelet med å vise til denne flerleddete prosessualiteten, og viste til hvordan det var denne prosessualiteten, med utspring i den estetiske erfaringen, som begrunnet hvorfor apparatet kunne kalles estetisk. Nå kunne man spørre om ikke den motstanden som preger den estetiske erfaringen og som viser til dens egen proessesualitet, også kan gjenfinnes på de ulike nivåene i apparatet. Jeg skal avslutte med å demonstrere dette mer i detalj. Slik vil jeg også ytterligere begrunne det estetiske apparatets samlede prosessualitet.

For det første er fremføringene fortolkninger av verk. Som fremførte fortolkninger forholder de seg til verket, men som fortolkninger vil de alltid inngå i en uendelig rekke av nye og ulike mulige fortolkninger. Dette betyr ikke at det er meningsløst å bruke verkbegrepet, bare at verket, forstått som definitiv og endelig størrelse, ikke kan finnes i form av én, og bare én, fortolkning. Vi kan dermed si at både fremføringene og den utøvende fortolkeren, strekker seg mot verket (i en relasjon av troskap). Utøveren må i en viss forstand kjempe med verket, som på sin side yter motstand.[356] Harnoncourt arbeider med sin forståelse av verket, og han arbeider med å gjengi verket på en måte som yter det rettferdighet, selv om han er klar over at han aldri vil nå frem til en «per-fekt» – i betydningen avsluttet, definitiv – versjon, noe han kanskje ikke engang ønsker. Prosessualiteten mellom verk og fortolkning kommer altså til uttrykk ved at fortolkningene, og fortolkeren, må strekke seg mot verket, mens verket på sin side i en viss forstand yter motstand mot fortolkninger, ettersom disse nødvendigvis alltid vil være ufullstendige.

356 Jf. Rosen (2012, s. 36).

For det andre må vi si at dette arbeidet med verket, som nødvendigvis er preget av motstand, også involverer fortolkningen som fremføring, ev. fortolkning$_2$, og dermed det performative. Men heller enn å angå forholdet til verket, dreier det seg her om en motstand i forholdet mellom hva Harnoncourt gjør, nærmere bestemt det han *kan* gjøre innenfor sin egen intensjonsramme, og det som skjer, nødvendigvis utenfor denne. Som utøver kan Harnoncourt forberede og planlegge, øve inn og instruere, verbalisere og visualisere sine ideer. Men det han gjør i fremføringsøyeblikket, vil alltid ha en dimensjon av noe han selv ikke kan kontrollere. Denne dimensjonen, som jeg har kalt fremføringens performative aspekt, er ikke bare en mer eller mindre tilfeldig bieffekt som kan ignoreres. Snarere er den avgjørende for hva som blir gjenstanden for lytterens estetiske erfaring. Men også her vil det gjøre seg gjeldende en motstand. For selv om utøveren aldri så mye erkjenner at det hersker en performativ logikk i den fortolkende aktiviteten, vil utøveren aldri være i stand til å håndtere denne på en måte som blir direkte utslagsgivende for lytterens erfaring. Den performative logikken har sin egen tvang; det er nettopp derfor den kan betegnes som en logikk.

For det tredje kan noe tilsvarende sies om den estetiske erfaringen; denne er også preget av en logikk idet den enten inntreffer eller uteblir. Slik sett er det også en tvang i den estetiske erfaringen som setter en grense for hva lytteren kan gjøre. Her er vi tilbake ved den smått forvirrende ordbruken i omtalen av Kants smaksdom. Dels er det forvirrende å si at vi feller en smaksdom, som om dette skulle være en bevisst, villet aktivitet. Dels er det forvirrende å snakke om at vi *gjør* en erfaring, når dette er noe vi, i emfatisk forstand, *ikke* gjør, men noe som skjer. Gitt at det er slik, eller for å si det med Kant: gitt at et begrep ikke kan være smaksdommens bestemmelsesgrunn, må vi si at den diskursive aksen som preger Harnoncourts fortolkningspraksis, utgjør en motstand eller danner en friksjon i den estetiske erfaringen. Dersom vi utelukkende hadde oppfattet Harnoncourts fortolkninger som demonstrasjoner av ulike typer historisk og musikkteoretisk informasjon, ville vi ikke oppfattet dette som en motstand, eller den ville ikke gjort seg gjeldende på en interessant måte; den ville om mulig vært nettopp det som hindret den estetiske erfaringen i å inntreffe. Den motsatte varianten hadde riktignok også vært tenkelig, nemlig at fortolkning$_1$ ble tilbakelagt – eller så å si performativt glemt – i fortolkning$_2$. En slik modell ville imidlertid etter mitt syn gå glipp av det som er på ferde og står på spill i Harnoncourts fortolkninger. For det interessante med dem er at de på egenartet vis slår estetisk mynt på den motstanden som man i utgangspunktet ville tro skulle gjøre dem estetisk impotente. Og når jeg kan si at de lykkes med dette, er det fordi jeg ikke kan tilbakevise dem som gjenstander for min estetiske erfaring. I det avsluttende kapittelet skal jeg forsøke å samle trådene ved gradvis å vende tilbake til de konkrete eksemplene.

12 Avsluttende bemerkninger

Det er på tide å samle trådene. Jeg har vært innom mange momenter og nivåer i denne studien. Heller enn strengt å forfølge én avgrenset tilnærming, har jeg lagt vekt på å diskutere og utvikle begreper. Gjennom dem har jeg nærmet meg studiens komplekse forskningsgjenstand fra forskjellige vinkler. Målet har vært å åpne gjenstanden og la den fremstå i ulike supplerende perspektiver gjennom arbeidet med begrepene som betegner dem. Slik har jeg ønsket å legge til rette for en utvidet og fordypet forståelse av Harnoncourts omfattende musikalske fortolkningspraksis.

Den bredt anlagte tilnærmingen er tenkt i forhold til bredden i Harnoncourts virke. Her sikter jeg ikke bare til hva han fortolket av repertoar, men særlig til hvordan han nærmet seg og praktiserte det fortolkende arbeidet. Som en så aktiv, profilert og eksplisitt utøver som han var, kunne man tenke seg at han også langt på vei selv fikk definere bildet. I studien har jeg latt Harnoncourt få komme til orde, men jeg har også lagt vekt på min egen erfaring. Den er naturligvis kompleks, og som jeg viste i forrige kapittel, på en måte som henger sammen med gjenstandens egen kompleksitet. Men erfaringen er samtidig konkret, ja punktuell; den inntreffer i øyeblikk, i møte med bestemte fremføringer. Jeg har i studien lagt opp til et spenn mellom en presentasjon og diskusjon av konkrete eksempler på slike på den ene siden, og en omfattende diskusjon, både av eksemplene sett i et bredere perspektiv, og min egen erfaring og erfaringskontekst, på den andre. Et slikt arbeid kan stå i fare for å rendyrke det ene til fordel for det andre, ev. å arbeide seg så langt i den ene retningen at den andre tapes av syne. Målet har imidlertid vært å forene den konkrete erfaringen med det utvidede – og forhåpentlig utvidende – blikket på den konkrete fremføringen. Grunnen er selvsagt at de begge er nødvendige for å nærme seg noe som kunne være et tilfredsstillende svar på studiens problemstilling. Før jeg gir meg i kast med de avsluttende bemerkningene, som utgjør kjernen i dette siste kapittelet, skal jeg derfor raskt repetere utgangspunktet, dvs. det spørsmålet jeg stilte innledningsvis og som senere ble utdypet i den mer omfattende problemstillingen i kapittel 2.

Til å begynne med spurte jeg ganske enkelt: Hva er på ferde, hva skjer, hva står på spill i Harnoncourts fremføringer? Spørsmålene er åpne, og de kan sies å forutsette en antagelse som er like åpen, nemlig om at *mye* skjer, er på ferde og står på spill hos Harnoncourt – mye, og nødvendigvis mer enn han er (og kan være) bevisst om selv. Slike utsagn kan virke løse og uforpliktende, men ved nærmere ettertanke peker de mot noe konkret. For uavhengig av om dette faktisk er tilfelle for Harnoncourts del, kan vi generelt si at et kunstnerisk uttrykk som tematiserer mye, som reiser mange spørsmål og problemstillinger, også, på en eller annen måte, blir interessant. Ja, et slikt mangfold

av tema og berøringspunkter kan være et tegn på kvalitet. Min påstand i denne studien er nå at noe slikt faktisk *er* tilfelle med Harnoncourts fortolkninger, og følgelig må det bli et mål å vise, eller i det minst antyde, hvilke tematikker, spørsmål og problemer det dreier seg om, kort sagt, nettopp *hva* som står på spill i disse fortolkningene.

På den annen side vil jeg også påstå at selv om en kunstnerisk ytring tematiserer mye, er ikke dette i seg selv tilstrekkelig som kriterium for kvalitet – eller med denne studiens språk: Det at en musikalsk fortolkning reiser mange spørsmål og kaster opp en rekke temaer og problemstillinger, er ikke nødvendigvis tilstrekkelig – ja, kanskje ikke engang relevant, og i hvert fall ikke noen garanti – for fortolkningens estetiske suksess. Dermed er det heller ikke tilstrekkelig å utdype *hva* som ev. skjer, mye eller lite. Jeg må også spørre hvordan, og underforstått: hvordan det som skjer, mye eller lite, lykkes med å bli en gjenstand for min estetiske erfaring.

Studiens problemstilling forsøkte å dekke et slikt krav og ble strukturert som to premisser, en tese og et spørsmål. Det første premisset gikk ut på at Harnoncourt måtte forstås som en pioner innenfor den historisk orienterte fremføringspraksisen, samtidig som det også var helt sentralt å minne om hans kritiske forhold til denne. Dette avgjørende, om enn kritiske forholdet kom videre til uttrykk gjennom en viss diskursivitet, en begrepslig og kontekstuell plassering og orientering i Harnoncourts fortolkningsarbeid sett i stort, noe jeg forsøkte å presisere gjennom begrepet om en diskursiv akse. Når jeg omtalte diskursiviteten som en akse, var det fordi den ikke bare var lokalisert i et forberedende arbeid, et innledende nivå av fortolkning kalt fortolkning$_1$, men snarere strakk seg som en vedvarende dimensjon, og så å si var virksom, helt inn i fremføringen, kalt fortolkning$_2$. Det andre premisset tok utgangspunkt i at Harnoncourts fremføringer kvalifiserte som gjenstander for min estetiske erfaring, de oppnådde slik forstått det jeg har kalt estetisk suksess. På grunnlag av disse to premissene, formulerte jeg så studiens tese som gikk ut på følgende: Jeg hevdet at det interessante ved Harnoncourt som fortolker besto i hvordan det diskursive elementet ikke bare var et utgangspunkt eller grunnlag for fremføringenes estetiske suksess, men faktisk en del av den. Spørsmålet ble da: Hvordan er dette mulig?

Når jeg i dette avsluttende kapittelet skal forsøke å samle trådene og besvare dette spørsmålet – ev. artikulere eksplisitt de svarene som jeg gjennom studiens løp har lagt opp til og forsøkt å antyde – vil dette foregå i to trinn: Med utgangspunkt i det innledende spørsmålet skal jeg først se på *hva* jeg mener står på spill og er på ferde i Harnoncourts fortolkninger – her representert ved de tre eksemplene. Deretter, og på bakgrunn av den utdypende problemstillingen, skal jeg forsøke å vise *hvordan* det som står på spill, også slår ut og blir avgjørende for min estetiske erfaring. Særlig her vil

det være avgjørende å relatere den brede konteksten for denne erfaringen, slik den er utviklet i studiens gang, tilbake til de konkrete eksemplene.

12.1 Hva står på spill i Harnoncourts fortolkninger?

Møtet med Harnoncourts fortolkninger – den sitrende klangen i åpningen av Mozarts Ess-dur-symfoni, artikulasjonen og fluktuasjonen i andresatsen av Beethovens femte, den lett stampende melodikken i Schuberts store C-dur – har i mine ører alltid vært forbundet med en motstand, en følelse av noe mildt fremmed, som om fremføringen på overraskende og uvant vis åpner en bevegelse som både er ytterst fascinerende og forsiktig utfordrende i spennet mellom diskursivitet og umiddelbarhet. Hvorfor er tempo akkurat litt for hurtig i Mozart-satsen, hva er det Harnoncourt kjemper med å få sagt i Beethoven, og hvorfor det store moderne symfoniorkesterets brede pensel i Schuberts nennsomme dansetrinn – for bare å nevne noe? Mer overordnet: Hvorfor dette arbeidet, og denne insisteringen på de gamle spillemåtene, de gamle instrumentene, ja, hvorfor denne gamle musikken nå, enda en gang? Og hvordan har det seg at den taler så sterkt, fremdeles, og dessuten gjennom en fortolkningspraksis som synes så gjennomfundert og reflektert?

Harnoncourts fortolkninger synes med andre ord å kaste opp en rekke spørsmål og problemstillinger knyttet til en hel rekke ulike aspekter ved musikk og musikalsk fremføring, historie og tid, språk, betydning, kunnskap og erfaring. Spørsmålene blir ikke alltid besvart, og det er ikke nødvendigvis alltid noen opplagt sammenheng mellom hva det spørres etter og hva de konkrete fremføringene, om enn på musikalsk vis, kan sies å «svare på». Det er ikke engang sikkert at Harnoncourt alltid lykkes. Og når han lykkes, er det ikke sikkert det er fordi ønsker og intensjoner blir forløst og går opp i det som blir det faktiske, klingende resultatet. Like mye kan det være at suksessen ligger i en spenning eller en motstand, en slags ufullkommenhet, imperfeksjon, eller estetisk uferdighet, et resultat Harnoncourt selv, logisk sett, ikke *kan* ha som sitt positive formål.

Utgangspunktet er altså *at* Harnoncourts fortolkninger tematiserer mye, spørsmålet blir videre *hva* alt dette kan sies å være. Som vist må Harnoncourt ses i forhold til den historisk orienterte fremføringspraksisen. Som ung musiker opplevde han etablerte og overleverte sannheter og konvensjoner i måten musikken ble fortolket og fremført på som utilfredsstillende, og i møte med autoriteter som dirigenter og fortolkningstradisjoner, tillot han seg å stille spørsmål, forhøre seg og grave etter ytterligere begrunnelser for valg og bakgrunner for å gjøre det ene og (ikke) det andre. I søket etter andre svar

enn de umiddelbart gjeldende, nye og gamle – eller kanskje snarere gamle *som* nye –, måtte han oppsøke kunnskap og kunnskapskilder. Det dreier seg om eksplisitt og håndfast informasjon som videre prøves ut gjennom empiriske eksperimenter med gamle instrumenter, spilleteknikker og artikulasjonsmåter. Mer overordnet dreier det seg om en interesse for og vending mot historien, en historisk bevissthet, i første rekke i form av en kunnskap om fortidige fenomener, det jeg har kalt historisk bevissthet$_1$. Men den historiske bevisstheten omfatter ikke bare en slik kunnskap om fortiden. Den finner også sted i nåtiden, som en (historistisk) bevissthet om hva det innebærer å gjenoppta, gjenopplive og forvalte denne kunnskapen om fortiden i en praksis som i sin natur stadig setter seg gjennom i nåtiden. Denne formen for historisk/historistisk bevissthet, rettet mot det historiske *som* aktualisert, kalte jeg historisk bevissthet$_2$. Jeg vil nå, i første omgang, hevde at noe av det vesentlige som står på spill i Harnoncourts fortolkninger og fremføringer, er en dynamikk og en spenning mellom disse nivåene av historisk bevissthet. Den historiske informasjonen blir ikke bare – og kanskje ikke engang primært – oppsøkt med tanke på å gjengi den som presentasjon og dokumentasjon av fortidig praksis. Kunnskapen om fortiden inngår også i en musikalsk praksis som finner sted her og nå, og det på en måte som ikke bare presenterer historiske funn. For den musikalske praksisen tematiserer også sitt eget virke som relatert til fortiden og kunnskapen om denne. Forholdet mellom en kunnskap om fortiden på den ene siden, og en ambisjon og en bevissthet om å gjøre bruk av og omsette denne i en nåtidig praksis på den andre, skaper en spenning og en friksjon i Harnoncourts fremføringer.

Kunnskapen er på sin side begrepslig fundert og artikulert, den er altså diskursiv. Og denne diskursiviteten kommer til uttrykk i den aktuelle fremføringspraksisen. Dette skjer både ved at fremføringene baserer seg på kunnskapen, og ved at praksisen inkluderer selve relasjonen til kunnskapen og bevisstheten om denne relasjonen. I fremføringene kommer dette til uttrykk gjennom en spenning, for i deres egen energi ulmer også spørsmålet om hvordan det uttalte forholdet til fortiden er mulig som noe estetisk nærværende. Fortidsrelasjonen blir fascinerende ut over sin funksjon som dokumentasjon, nærmere bestemt idet den overskrider denne funksjonen. Om vi tenker Harnoncourts fortolkningspraksis i bred forstand, kommer bevisstheten om relasjonen til historien også til uttrykk gjennom hans mange tekster og ytringer. Det historiske kommer altså til uttrykk dels som en fortidsbevissthet, dels som en diskursbevissthet, eller diskursivitet. Bevisstheten om historie retter seg ikke bare mot det historiske, den aktiverer også en bevissthet som sådan, kanalisert gjennom det historiske blikket. Spørsmålet blir videre hvordan en slik bevissthet kan inngå i et umiddelbart, klingende uttrykk, noe som igjen skaper en spenning som bidrar til det klingende uttrykkets energi og fascinasjonskraft. Historien – den historiske informasjonen og bevisstheten – gjør seg altså gjeldende som en diskursivitet som yter motstand i det estetiske og umiddelbare øyeblikket.

Et annet helt sentralt element i Harnoncourts praksis er, som vist, orienteringen mot språket og det språklige, eller språk-like, i musikken. Her er det nærliggende igjen å knytte an, både til det diskursive – språk handler blant annet om artikulasjon og formidling av meningsinnhold –, og til historien og den historiske kunnskapen. Som vist mer enn antyder Harnoncourt hvordan oppfatningen av musikken som språk, og ikke minst forståelsen av musikalske utsagn som språklig forankret, har endret seg gjennom historien – fortrinnsvis henimot stadig skrinnere forutsetninger for forståelse av musikk (som språk). Det siste er naturligvis kontroversielt, og det samme kan sies om måten Harnoncourt fremsetter teorien og argumenterer for den på. Å ettergå hans utlegninger om dette (og andre historiske fenomener) med historiefaglige briller, er etter mitt skjønn, og i alle fall i en fremføringsanalytisk kontekst, mindre interessant. Det har heller ikke vært noe mål for denne studien. Derimot er det mer interessant å se på dels hvordan orienteringen mot språk blir del av en historisk og kunnskapsmessig orientering, det jeg tidvis har kalt et diskursivt element i Harnoncourts praksis, dels hvordan utgangspunktet i ideen om musikk som språk i vesentlig grad har påvirket og formet Harnoncourts fremføringer, helt konkret, og helt ned på fraserings- og artikulasjonsnivå, som vist eksempelvis i Beethoven-satsen. Den språklige orienteringen kan også høres i oppmerksomheten på det wienerske, eller den wienerske dialekten, som Harnoncourt mener å gjenkjenne hos Schubert.

Nå er ideen om musikkens språklige egenskaper ikke bare interessant ut fra et historisk og fremføringspraktisk nivå i snever forstand. Jeg vil nemlig mene at ideen om musikk som språk ikke kommer forbi en spenning eller en motstand, alene gitt det faktum at det langt fra er opplagt hvordan musikken som noe språklig skal forstås. Det skal bemerkes at denne motstanden muligens til dels er betinget av det forfallet i evne til forståelse av språklige elementer i musikk som Harnoncourt mener å registrere. Like fullt: Ikke bare er det usikkert *hva* ulike musikalske utsagn og figurer, motiver og gester, betyr. Uavhengig av at slike betydninger også har forandret seg gjennom historien, er det heller ikke sikkert *hvordan* musikalske figurer står i forhold til et innhold utenfor seg selv. Slike påpekninger impliserer ikke at det er umulig eller absurd å tilskrive musikalske elementer betydninger ut over sin egen klanglige beskaffenhet. De understreker bare at en referensiell forbindelse mellom musikalsk uttrykk og semantisk innhold ikke foreligger per etablert konvensjon. Forbindelsen må snarere eksplisitt opprettes, og betydningen aktivt tilskrives det musikalske utsagnet gjennom argumenter, noe som ikke kan skje uten motstand. Når Harnoncourt i enkelte tilfeller etablerer en slik forbindelse – som når han hevder at Beethoven-satsen er en bønn, at den inneholder figurer som uttrykker håp om trøst, frihet, er uttrykk for hengivelse osv. –, medfører dette en friksjon i det musikalske uttrykket ettersom slike implisitte påstander forblir nettopp påstander. Det betyr ikke at de ikke har en funksjon, men denne funksjonen

går ikke restløst opp i overleveringen av et semantisk innhold. Insisteringen på det språklige i musikken vil dermed alltid også implisere spørsmål om muligheten for et forhold mellom musikk og språk, og fremføringer som legger et slikt innhold til grunn, vil bære med seg slike spørsmål helt ut i sin egen klanglige realisering.

Begrepene «historie» og «språk» angir altså to viktige problemdimensjoner som jeg vil påstå er på ferde i Harnoncourts fremføringer. Og når man kan si at de peker på noe som står på spill, er det selvsagt fordi både den historiske bevisstheten sett i stort, og oppfatningen om musikk som språk med nødvendighet fører med seg en spenning og en friksjon. Det dannes en motstand idet fortidige fenomener hentes inn og søkes aktualisert i nåtiden. På samme måte dannes det en motstand så snart man påstår at det og det musikalske utsagnet er bærer av den og den bestemte betydningen. Både den historiske bevisstheten og orienteringen mot språk innebærer dessuten en diskursiv tilnærming. Klangen av fortolkningene forholder seg til en begrepslig artikulerbar dimensjon som ikke nødvendigvis er uforenlig med musikalsk praksis, men som ikke går restløst opp i den. Poenget er altså ikke at det diskursive oppløser, eller står i veien for, musikken som klanglig uttrykksform, bare at diskursiviteten skaper en spenning i det musikalske – i musikken, fremføringen og lyttingen.

Denne spenningen kan i tillegg synes å øke ettersom det ikke vil være mulig å se bort fra den. Mer drastisk formulert: Det ville ikke være mulig for Harnoncourt bare ganske enkelt å gå ut fra at fortiden kunne gjenskapes, eller at bestemte musikalske utsagn hadde bestemte betydninger, som om slike påstander ikke medførte motstand. Dette betyr selvsagt heller ikke at ideer om historie og språk i musikalsk sammenheng simpelthen må forkastes. Derimot er det, som reaksjon på umuligheten av en umiddelbar aksept, nødvendig å reflektere over hva det vil si å fremme slike ideer i dag. Innarbeidelsen av dem i en musikalsk fortolkningspraksis kommer altså ikke forbi et element av refleksjon, en gjennomtenkning og overveielse av hvordan det kan være mulig å forsvare slike ideer og omsette dem på en måte som virker troverdig, også i en aktuell og aktualiserende fortolkningspraksis.

Og som om ikke det var nok, må vi si at om motstanden krever refleksjon, utgjør refleksjonen også selv en motstand. Kravet om å reflektere, som også kan formuleres som en refleksjonstvang, kan forstås som en reaksjon på et tap av selvfølgelighet.[357] Å insistere på en prerefleksiv selvfølgelighet ville, om noe, ende opp som umulig naivitet. Harnoncourt er selv åpenbart oppmerksom på den spenningen refleksjonstvangen innebærer. I artikkelen «Zur Interpretation historischer Musik» sier han eksempelvis

357 Jf. åpningssetningen i Adornos *Ästhetische Theorie*: «Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.» (Adorno, 1973, s. 9)

at «Die historische Schau ist einer kulturell vitalen Zeit absolut wesensfremd.» (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 16) Og videre:

> Wenn wir heute historische Musik pflegen, so können wir dies nicht mehr so tun wie unsere Vorgänger in großen Zeiten. Wir haben die Unbefangenheit verloren, in der Gegenwart den Maßstab zu sehen, der Wille des Komponisten ist für uns höchste Autorität, wir sehen die Alte Musik an sich in ihrer eigenen Zeit und müssen uns daher bemühen, sie werkgetreu darzustellen, nicht aus musealen Gründen, sondern weil es uns heute der einzig richtige Weg zu sein scheint, sie lebendig und würdig wiederzugeben. (N. Harnoncourt, 1982/2004, s. 16)

Denne refleksjonstvangen, ev. tapet av selvfølgelighet eller naturlighet, må sies å være et typisk trekk ved moderniteten. Refleksjonens tvang, forstått som en nødvendig reaksjon på tapet av selvfølgelighet, skaper på den ene siden en avstand eller distanse til fenomenene, en avstand som allerede ligger latent i forståelsen av noe som historisk. På den annen side utgjør refleksjonen også en mulighet for igjen å gjøre fenomenet nærværende, om enn nødvendigvis via refleksjonens grep. Hvordan dette foregår i musikk, som i utpreget grad er avhengig av sin egen aktualisering eller realisering i nåtid, er på ingen måte gitt. Derimot synes det opplagt at den historisk orienterte bevegelsen, og særlig ettersom den så tydelig skriver seg inn i en refleksiv diskursivitet som uomgjengelig premiss, til tross for sitt blikk mot fortiden, fremstår som et utpreget moderne fenomen. Og som sådan er den ikke bare preget av en spenning gjennom sin eksplisitte relasjon til fortiden. Som moderne er den historiske orienteringen også spenningsfylt og nærmest dirrende i seg selv, noe ambivalensen knyttet til refleksjon og refleksjonstvang, som Harnoncourt selv påpeker, kan sies å indikere. Som vist ble dette påpekt av Richard Taruskin allerede på slutten av 80-tallet, når han i artikkelen «The Pastness of the Present and the Presence of the Past» hevdet at det han da kalte «the nub and essence of authentistic performance» er at den er «modern performance» (Her sitert fra Taruskin (1995, s. 102), se også Kenyon (1988, s. 152))

Poenget i denne sammenhengen er imidlertid ikke primært å fastslå at Harnoncourts praksis *er moderne*. Det handler heller om å vise at den reiser og tematiserer spørsmål om hva historisk og moderne fremføringspraksis er, og hvordan de henger sammen og oppstår i relasjon til hverandre innenfor en utpreget moderne kontekst. Skarpere formulert kan vi si at Harnoncourts fortolkningspraksis ikke bare er moderne ved å spille seg ut i en moderne tid. Den er også moderne ved å tematisere spørsmål og spenninger – som behovet for et reflektert forhold til fortiden – som i utpreget grad er uttrykk for modernitetens utfordringer. Jeg vil imidlertid hevde at denne tråden kan forfølges lenger.

Et mulig spørsmål i forlengelsen av tanken om den historisk orienterte praksisen som et utpreget moderne fenomen, er hva som skjer med den konkrete kunnskapen om fortiden, innholdet i det jeg omtalte som en historisk bevissthet$_1$. Dels kunne man spørre hva som blir denne kunnskapens status for så vidt som det ikke bare handler om å rekonstruere fortidige hendelser, men også om å reflektere fortiden som fortid (innenfor det jeg kalte en historisk bevissthet$_2$). Dels kunne man spørre hvorfor orienteringen er nettopp historisk, eller kanskje mer presist: Hvorfor ender også en historisk orientering opp som et utrykk for det moderne?[358]

Med hensyn til det første spørsmålet, har jeg flere ganger vært inne på at det gjør seg gjeldende en omfunksjonering i Harnoncourts fortolkninger, noe som blant annet kommer til uttrykk ved at den historiske kunnskapen først og fremst fungerer som en motivasjon, et incitament eller en pådriver for å iverksette en fortolkning og gi den retning. Richard Taruskin er kjent for å ha artikulert også dette, som når han i den nevnte artikkelen foreslår at «Historical verisimilitude, composer's intentions, original instruments and all that, to the extent that they have a bearing on the question, have not been ends but means» (Taruskin, 1995, s. 102). Jeg har vist til andre som har vært inne på noe liknende[359] og antydet at en slik tenkemåte gir mening innenfor rammen av det jeg har kalt en estetisk logikk. For gitt at målet er en estetisk suksess, faller innholdet i den diskursive kunnskapen bort som begrunnelse og garantist; *at* de historiske påstandene ev. skulle stemme (eller være feilaktige) forblir, som historiefaglig spørsmål, rett og slett irrelevant gitt målet om estetisk suksess. Men dette utelukker ikke at de historiske spørsmålene, og også som historiefaglige, kan fungere som en effektiv motivasjon og retningsgivende impuls i fortolkningsarbeidet.

Følgelig er det først og fremst interessant å forfølge den historiske kunnskapen forstått ut fra dens funksjon som motivasjon og incitament. Dette leder imidlertid til et annet spørsmål, nemlig om hvorfor det overhodet melder seg et behov for en slik motivasjon. Her ville det være nærliggende å tenke seg at dersom det avgjørende var motivasjons*funksjonen*, ville motivasjonens innhold, og her dens orientering mot det historiske, spille mindre rolle. Om det først og fremst sto om motivering, kunne man vel også tenke seg motivasjon fra annet hold? For egen del tror jeg ikke motivasjonen som spesifikt historisk orientert er uten betydning (hvilket ikke utelukker andre motivasjoner, jf. note 358), og dette leder over i det andre spørsmålet: For hvorfor er motivasjonen spesifikt knyttet til det historiske? Jeg vil hevde at svarene på begge disse spørsmålene igjen kan sies å understreke hvorfor HIP er et utpreget moderne fenomen.

358 Det finnes selvsagt også andre retninger innenfor et moderne musikkliv. En eksperimentell musikk med utgangspunkt i tonalitetsbruddet i vid forstand er det mest åpenbare alternativet.
359 Jf. Christoph Wolff og Martin Elste, se kapittel 1.2.

Som vist kunne tapet av selvfølgelighet, eller som Adorno sier «daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist» (Adorno, 1973, s. 9), tenkes å være et uttrykk for en moderne tilstand. Behovet for refleksjon tvinger seg på, for det ganske enkelt å gå ut fra at fortidens konvensjoner har gyldighet og ta etablerte mønstre for gitt, vil nødvendigvis og uavhengig av den enkeltes vilje og ønske om at dette skulle være mulig, ende opp som en ufrivillig, naiv svakhet. På den annen side er tilstanden naturligvis ambivalent, for oppløsningen av etablerte konvensjoner medfører også en frigjøring og en frihet. Dette blir gjerne knyttet til et annet begrep som uttrykkelig befester modernitetens faktum, nemlig begrepet om autonomi. Kunsten og subjektene er frie, selvlovgivende. Men ettersom ingenting er gitt annet enn det uendelig mulige, er subjektet og kunsten også tvunget til refleksjon. Adorno skriver «Die Einbuße an reflexionslos oder unproblematisch zu Tuendem wird nicht kompensiert durch die offene Unendlichkeit des möglich Gewordenen, der die Reflexion sich gegenübersieht.» Men, like etter: «Wohl bleibt ihre [dvs. kunstens] Autonomie irrevokabel.» (Adorno, 1973, s. 9)

Spørsmålet er likevel om det kunstneriske subjektet er i stand til å utnytte mulighetene i et skapende øyemed når refleksjonen nødvendigvis må involveres. Mer tilspisset kunne man tenke seg at når ingenting er gitt, er det skapende subjektet, for på et vis å slippe fri fra refleksjonstvangen, nødt til å opprette eller konstruere noe som så å si «blir gitt» det, noe det kan arbeide mot, og som kan motivere den praksisen – det å gjøre noe – som kunstnerisk virksomhet er. Og det kan også tenkes at nettopp behovet for å opprette slike, nærmest maskinelle motivasjoner, som det skapende så å si må bryne seg mot i en verden hvor alt er blitt mulig, kan tjene som en definisjon av modernitet i kunst.[360] Det er altså som reaksjon på tapet av selvfølgelighet, ev. en uendelighet av muligheter, at behovet for motivasjon kommer inn, og det er også i dette perspektivet man forstår at denne motivasjonen ikke bare kan være noe hva som helst, eksempelvis et eller annet særskilt individuelt og personlig ønske om å uttrykke det ene eller det andre. Motivasjonen må tvert imot være noe utenfor en selv, noe tvingende og objektivt som innsetter en forpliktelse som igjen motiverer den skapende praksisen. Jeg tror det er i et slikt lys man må forstå, både behovet for motivasjon innenfor HIP, og begrunnelsen for at denne motivasjonen må være historisk. For historien, eller det historiske, representerer en instans utenfor det enkelte subjekt som aktiverer et begrep om objektivitet. Dette betyr ikke at historiefaget utelukkende, eller primært, handler om å rekonstruere fortiden *wie es eigentlich gewesen* (jf. kapittel 1). Det betyr heller ikke at fremføringspraksisens historiske orientering består i å teste holdbarheten i historisk overleverte dokumenter om musikalsk praksis, langt mindre at dette i seg selv skulle kunne garantere for den historisk orienterte fremføringspraksisens estetiske suksess. Derimot betyr det at den

360 Jeg vil takke professor Stian Grøgaard som har introdusert meg for denne måten å tenke om modernisme på.

skapende utøveren i moderniteten er avhengig av en motivasjon som aktiverer et objektivitetsbegrep, rett og slett for å kunne gjøre det en skapende kunstner grunnleggende sett gjør, nemlig å gjøre noe. Jeg mener at historien og det historiske oppfyller et slikt krav for den klassiske musikeren som ser seg tvunget til refleksjon. I alle fall vil jeg si at Harnoncourts arbeid med historie og historiske spørsmål reiser spørsmålet om ikke historien blir å forstå som en plassholder for et objektivitetsbegrep som kunst på en eller annen måte er avhengig av.[361]

Når begrepet om objektivitet, i HIPs tilfelle aktivert gjennom begrepet om historie, er viktig i kunst, er det imidlertid også fordi det kan knyttes til estetikken og den estetiske erfaringens struktur. Som vist i forrige kapittel er den estetiske erfaringen ifølge Kant grunnet på en følelse av lyst, forstått som bevisstheten om et fritt spill mellom erkjennelseskreftene. Dette gjør ikke smaksdommen til en erkjennelsesdom, men forbindelsen til erkjennelsen og erkjennelsens objektivitet forblir intakt i den rene smaksdommen, ettersom denne, i Kants terminologi, gjør fordring på allmenngyldighet. For Adorno kunne den estetiske erfaringens struktur utlegges som en dialektisk prosessualitet mellom mimesis og konstruksjon. Det rasjonelle var ikke løsrevet fra den estetiske erfaringen, selv om rasjonaliteten i kunst måtte se seg konfrontert med sin motsetning. Imidlertid, og i en forlengelse som ikke på samme måte er tilstede i den kantianske estetikken, må dette elementet av rasjonalitet i kunst hos Adorno leses mot en historiefilosofisk bakgrunn. Mer spekulativt uttrykt, kunne vi kanskje si at mens den estetiske erfaringens allmenngyldighetsfordring hos Kant hadde røtter i en kompleks (og reflektert) forbindelse til erkjennelsen, ville den for Adornos vedkommende kunne knyttes til en historisk tvang: Kunst er ikke (lenger) mulig å tenke seg uten et element av rasjonalitet og konstruksjon som samtidig på et vis er den fremmed, og som slik skaper en uomgjengelig spenning. Når jeg påstår at Harnoncourts fremføringer preges av en spenning og en friksjon, kunne man si at de på et vis gjenspeiler den spenningen som også strukturerer den estetiske erfaringen. Jeg vil derfor hevde at Harnoncourts fortolkninger, i tillegg til spørsmålene om historie, språk, refleksjon, objektivitet og modernitet, også tematiserer de spørsmål og problemstillinger som antydes i Adornos diskusjon om den estetiske erfaringen og dens både nødvendige, og nødvendigvis spenningsfylte forhold til historien, det diskursive og rasjonelle.

361 I den nevnte åpningstalen til Salzburg-festspillene i 1995 sier han at «(...) die Geschichte hat auch einen Aspekt von absoluter Wahrheit, der sehr ernst genommen werden muss.» (Fürstauer, 2005, s. 21), jf. kapittel 6.4.

12.2 Hvordan blir det diskursive også estetisk?

Jeg har så langt forsøkt å antyde hva som kan sies å stå på spill i Harnoncourts fremføringer, hva de kan sies å tematisere og kaste opp av spørsmål og problemstillinger. Min tese i denne studien har imidlertid vært at det jeg med et samlebegrep har kalt Harnoncourts diskursive element, ikke bare kan lokaliseres i en forberedende fase, kalt fortolkning$_1$,[362] men at det snarere løper som en diskursiv akse fra forberedelse til realisering, og slik kommer til uttrykk også i det jeg har kalt fortolkning$_2$, eller den faktiske fremføringen. Dette har jeg videre knyttet til påstanden om at det diskursive ikke bare blir et grunnlag for, men faktisk også en del av det som blir gjenstanden for min estetiske erfaring. Som vist i forrige kapittel, er dette imidlertid på ingen måte opplagt, og spørsmålet blir naturligvis hvordan dette er mulig, hvordan det skjer, hvordan det diskursive kommer til uttrykk på en måte som er estetisk relevant.

På dette punktet i argumentasjonen er det to sentrale innvendinger som melder seg: For det første kunne man spørre i hvilken grad Harnoncourt er enestående i måten han aktualiserer spørsmålene og problemstillingene på, med andre ord: I hvilken grad kan en slik form for tematisering sies å være et vesenskjennetegn ved akkurat ham? Er ikke dette snarere noe som kjennetegner hele den historisk orienterte praksisen, og – om enn muligens i varierende grad – alle dens representanter? For det andre er det naturligvis nærliggende å spørre om belegg, om ikke bevis. Det vil ikke være tilstrekkelig bare med en påstand om *at* Harnoncourt reiser spørsmål, jeg må også forklare *hvordan*, og ikke minst hvordan den diskursive aksen bidrar til fremføringenes estetiske suksess.

Begge innvendingene er relevante og fortjener kommentarer. Når det gjelder det diskursive elementet, er dette noe som ganske riktig både kan gjenfinnes i, og må forklares ut fra forholdet til HIP. Dermed kan forholdet til en slik diskursivitet, om enn i ulik grad, også sies å gjelde for øvrige representanter for HIP, mer eller mindre nært tilknyttet. I tillegg kunne man hevde at et slikt diskursivt element ikke er begrenset til HIP, men at det snarere gjelder for enhver fortolker av betydning. Musikalske fortolkninger og fremføringer oppstår ikke i et vakuum, utøverne forholder seg til en mengde ulike typer informasjon og tenker, ev. reflekterer, over både informasjonens innhold og forholdet til dette. De gjør et arbeid med en grundighet som, på komplekse måter, får betydning for kvaliteten på det kunstneriske resultatet. Harnoncourt er med andre ord langt fra alene om å forholde seg til et diskursivt element. På den annen side må man si at noe slikt heller ikke ville være mulig; det ligger i diskursivitetens natur at den har en allmenn henvendelse. Den eksisterer nettopp ut over det enkelte subjekt og inngår i,

362 Det er ikke alt jeg har utledet over som jeg tror Harnoncourt selv var bevisst om. At han var oppmerksom på historiske spørsmål og spørsmål knyttet til språk, anser jeg derimot som tilstrekkelig belyst i studiens løp.

om ikke nettopp oppretter, en allmenn kontekst, som det allmennes medium. På sett og vis er det også slik diskursiviteten kan sies å utgjøre et fremmedelement i den estetiske erfaringen. For denne er på sin side subjektiv og kan ikke ha et allment begrep som sin bestemmelsesgrunn. Det lar seg ikke artikulere i en diskurs hva som skal til for å oppnå estetisk suksess, uansett hvor mye estetiske erfaringer kan sies å inngå i intersubjektive situasjoner og utvikles som gyldige ut over private fornemmelser og idiosynkrasier.

På bakgrunn av en slik forståelse av det diskursive, nemlig som et element som i utgangspunktet kan oppleves som noe fremmed i en estetisk erfaring, er det at min tese om Harnoncourts særpreg som fortolker oppstår. For Harnoncourt er ikke alene om å appellere til det diskursive. Derimot mener jeg han er særegen idet det diskursive blir til en akse, en akse som strekker seg ut over et forberedende stadium og blir del av det som erfares spesifikt estetisk. Som jeg har forsøkt å beskrive, skjer dette ved at den spenningen som oppstår mellom det diskursive og det vi med Kant kunne kalle følelsen av lyst, ikke blir en spenning som hindrer den estetiske suksessen. Snarere blir det en spenning som oppleves befordrende for denne lystfølelsen, eller som jeg har formulert det: Denne spenningen blir hos Harnoncourt estetisk fruktbar. Når dette er mulig, skyldes det en omfunksjonering hvor det diskursive går fra å være et begrepslig og artikulerbart (og reelt artikulert) innhold, til å bli en spenning eller motstand som vitaliserer den estetiske erfaringen hos lytteren.

Når det så gjelder spørsmålet om bevis, vil det viktigste og mest konkrete svaret være at en slik påstand ganske enkelt ikke lar seg bevise; man vil lete forgjeves etter håndfaste tegn på at en slik diskursiv akse, og videre dens omfunksjonering og betydning for min estetiske erfaring, rent faktisk og objektivt sett *er* tilfelle. Mer drastisk formulert kunne man si at et arbeid som setter seg fore å oppdrive slike bevis, samtidig står i fare for å avsløre seg selv som grunnleggende misforstått. Derimot lar det seg gjøre å forsøke å belegge påstanden, dvs. forsøke å vise hvordan tanken om det man kunne kalle en estetisk relevant og fruktbar diskursivitet kommer til uttrykk. En slik kritisk tilnærming til spørsmålet om belegg ville i tillegg demonstrere målet for påstanden og arbeidet med den, nemlig å teste den ut med henblikk på en åpning av gjenstanden. Hvor fruktbart er det å se for seg det diskursive hos Harnoncourt som en akse? Hvor fruktbart er det å forstå påstanden om en diskursiv akse fra fortolkning$_1$ til fortolkning$_2$ som et vesenskjennetegn for Harnoncourt som dirigent? Kan det tenkes å åpne for sider hos ham, sider som er spesifikke, men som kanskje også kan være egnet til å sette ham inn i en bredere kontekst? Denne studien har vært tuftet på et håp om at slike spørsmål gir mening og er fruktbare.

Og for nå å komme til saken: Hvordan kommer det diskursive til estetisk relevant uttrykk i Harnoncourts fortolkninger? Som det forhåpentlig har fremgått i studiens

løp, har jeg kommet til at det skjer på en rekke, heller subtile måter, måter som dels virker sammen, dels kan forstås mer løsrevet. I forrige avsnitt har jeg allerede antydet at det generelt skjer idet ulike spørsmål om historie, språk, betydning, rasjonalitet, refleksjon, modernitet skaper en spenning som vitaliserer møtet med og erfaringen av Harnoncourts fremføringer. Her tenker jeg ikke bare – og ikke primært – på at de som omfattende fortolkninger gir mye å fundere over i ettertid, i et musikkritisk språk og i en musikkvitenskapelig diskusjon. Jeg sikter særlig til at spørsmålenes spenning, deres antydning av fremmedhet og friksjon, skaper en dynamikk og et liv i erfaringen, der og da, i lyttingen. Mer spesifikt skal jeg nå, som avrunding, forsøke å konkretisere denne spenningen ved sammenfattende å se på de tre eksemplene i relasjon til begrepene og min erfaring en siste gang.

I den langsomt listende åpningen av andresatsen i Schuberts store C-dur-symfoni, fremført med Berliner Philharmoniker, er det som om kontrabassenes dunkle skritt åpner for et mørkt og dystert tablå. I den svakt melankolske melodien i obo som, i direkte forlengelse, presenterer hovedtema, krystalliseres stemningen av mild resignasjon, men ikke uten håp, i det minste knyttet til selve gleden ved å fortelle historien en gang til. Gjentagelsens lyst preger ikke bare frasene som repeteres gjennom det på mange måter klart opptegnete forløpet. Den griper helt inn i de enkelte marsjaktige figurene, for ikke å si skrittene, som opprettholder en slags heroisk tapperhet i det lengtende, men samtidig på et vis nærmest mekaniske materialet. I Harnoncourts fortolkning er det som om disse elementene – det dystre narrativet og den mørke stemningen på den ene siden, mot det mildt taktfaste, siden sågar forsiktig dansante på den andre – gjennomskinner hverandre. I det etterfølgende dur-partiet svever de melodiske og rytmiske figurene i en særegen transparent likevekt, bølgende fremoverrettet og samtidig ettertenksomt. Harnoncourt tillater seg en rolig puls, eller et langsomt tempo, som lar elementene i teksturen komme gjennom, samtidig som de nærmest får føle på hverandre. Her handler det ikke bare om muligheten til teknisk å kunne skjelne de ulike elementene fra hverandre. Like mye handler det om en form for dialektisk artikulasjon, som lar det ene stå frem i lyset av det andre; som lar noe tredje bli viktig idet det gir rom og plass til noe fjerde i et åpnende, refleksivt – og selvrefleksivt – spill.

Noe tilsvarende skjer i Beethoven-satsen, selv om det musikalske uttrykket, også fra Beethovens side, med sin kjempende, mer ambisiøse og på mange måter enklere karakter, er annerledes. Bønnens inderlighet og retorikkens utadvendte slagkraft overlagres i en skjør, skjelvende tekstur, nå også i en tidslig, horisontal forstand. I tillegg inngår ikke de enkelte motivene i et marsjaktig eller dansant mønster, om enn distansert. Snarere blir de møysommelig uttalt, hentet frem med en slags langsomhet som gjør dem oppmerksom på seg selv, ev. med en oppmerksomhet på at de blir utsagt, eller rett og slett fortolket. I åpningstemaet i *Allegro*-delen av Mozart-satsen skjer det noe liknende, selv

om agitasjonen hos Beethoven her er erstattet med et uskyldig, nærmest anonymt uttrykk, lagt ut i et heller harmløst treklangsmotiv. De ulike impulsene, besvaringene og melodiske videreføringene er riktignok omhyggelig utmeislet og artikulert, små fluktuerende nyanser gir figurene form og fasong.

Alle disse eksemplene viser hvordan Harnoncourt bringer frem elementer i de musikalske teksturene som, om de forfølges, leder til spørsmål og problemstillinger av til dels omfattende musikkvitenskapelig omfang: Hvordan fungerer polyfone strukturer, hvordan balanseres forholdet mellom rytmikk og melodikk, hva slags historisk kontekst står slike forhold i, hva vil det si å formulere dem på nytt, hva vil det si å appellere til språklige betydninger, hvordan artikuleres disse? Osv. Når slike spørsmål kommer opp, er det ikke bare fordi de, mer og mindre sekundært, i etterhånd, kan avledes eller utledes, basert på informasjon så å si utenfor klangen. Det har også å gjøre med det (refleksjons)rommet som oppstår i den faktiske klanglige artikulasjonen, i uttalen av de musikalske figurene, i forholdet mellom dem, som både legger til rette for det enkelte motiv, og viser hvordan de virker sammen.

Jeg har forsøkt å presisere dette gjennomskinnet i Harnoncourts fortolkninger med begrepet om transparens. Det er hentet fra Harnoncourts egne tekster, og jeg har forsøkt å utvikle det videre. Transparensbegrepet betegner etter min oppfatning ikke bare en teknisk åpning for rent faktisk å kunne høre flere musikalske elementer samtidig, slik de fungerer og oppfyller sine funksjoner i henhold til et teksturelt hierarki regulert gjennom begreper som forgrunn og bakgrunn, melodi og akkompagnement, over- og understemme osv. Begrepet om transparens betegner også muligheten for å høre hvordan de enkelte elementene fungerer sammen, måten de trer frem og trekker seg tilbake på for slik å gi rom for, ikke bare hverandre i henhold til de respektive funksjonene, men også disse funksjonene selv, reflektert *som* funksjoner. I tillegg kunne vi si at transparensen gir rom for selve artikulasjonen, uttalen av de enkelte motivene, ofte på en måte som – som antydet over – vektlegger sin egen artikulasjon. Her er det ikke bare snakk om en åpenbar, motstandsløs, «naturlig» eller selvfølgelig fremføring, hvor det velfungerende defineres ut fra oppfyllelsen av hierarkiets funksjoner. Snarere er det snakk om en reflektert tilnærming som på et vis tar innover seg det moderne tapet av selvfølgelighet, samtidig som den kjemper gjennom en musikalsk flyt og aktuell artikulasjon i et forløp som, gjennom den motstanden refleksjonen og til dels den dikursive bevisstheten fører med seg, alltid vil være uferdig, ufullkomment, imperfekt. Den transparensen som Harnoncourt oppretter – i Schuberts stampende skritt, Beethovens agitatoriske uttale og Mozarts skjøre polyfoni – danner med andre ord også et refleksjonsrom.

Transparensen åpner opp og gir rom for den refleksjonen som ligger til grunn for uttalen og artikulasjonen av de musikalske elementene. Men slik blir den – nærmest på

paradoksalt vis – også i seg selv ekspressiv. Ikke på en direkte, påtrengende eller utadvendt måte, snarere indirekte, antydningsvis, subtilt og ettertenksomt. Transparensen blir slik både en grunnleggende betingelse for det rommet i klangen hvor refleksjonen kan finne sted, blir artikulert og nærmest kan spille seg ut, og denne refleksjonens ytre, umiddelbare trekk. Det siste er tilfelle ettersom transparensen også er ekspressiv, om enn på en egenartet, nesten lumsk måte som trekker seg unna, ev. består i å gi rom for noe annet enn seg selv. I Harnocourts tilfelle er det snakk om en historisk og språklig refleksjon som, i sin eksplisitte form skaper en motstand og en friksjon i det samlede klanglige uttrykket.

Ut fra dette sier det seg nærmest selv at transparensbegrepet betegner noe helt vesentlig i Harnoncourts fremføringer. Grunnen er at det er gjennom transparensen at de diskursive elementene som skaper motstand og friksjon gis et rom og kommer til uttrykk. Dette betyr også at det er gjennom transparensen at den såkalte omfunksjoneringen kan sies å foregå, ettersom transparensen på sitt særegne vis også selv blir ekspressiv. Denne ekspressiviteten ligger dels i selve det transparente eller karakteren i klangens gjennomskinn, dels i det transparensen oppnår, nemlig å gi rom for spenningen og motstanden i det språklige og historiske. Transparensen bidrar dermed ikke til å utjevne eller nøytralisere disse elementene, ei heller erstatter den dem med sin egen ekspressivitet. Snarere må vi si at transparensens ekspressivitet inkluderer det rommet som skapes for det språklige og det historiske og den spenningen dette fører med seg. Jeg har derfor også snakket om transparensens syntetiserende egenskap, ettersom den fører sammen, og legger til rette for at den spenningen som både det språklige og det historiske innebærer, kommer til uttrykk. Dette betyr imidlertid også at vi, for så å si å komme nærmere spenningens opphav, må ta med språk- og historiebegrepet i denne oppsummeringen.

Hva er det musikken sier, hva betyr figurene og motivene, eksempelvis de som innleder andre satsen i Beethovens femte symfoni? Uttrykket til Concentus Musicus Wien, i Harnoncourts sene innspilling, er skjørt og søkende, men likevel karakteristisk profilert. Det innledende tema er tydelig gestikulerende. De ulike motivene – som opptaktsmotivet, de sekvenserende remsene av punkterte figurer, repetisjonene og til slutt den spørrende gesten – er adskilt fra hverandre, som ledd i en setning, samtidig som de danner denne setningen. Artikulasjonen er både markant tydelig, og hvileløst søkende. I en viss forstand gjengir den søkende karakteren Harnoncourts tanke om at dette er en bønn. Men musikken er også på søken etter sin egen mening, eller rettere sagt, sin egen måte å

mene på. Dette er ikke det samme,[363] selv om meningen og måten det menes på utvilsomt kan sies å henge sammen, om enn på komplekse og kanskje overraskende måter.

Jeg har forsøkt analytisk å differensiere mellom et semantisk og et mimetisk språkbegrep. Det semantiske rettet seg mot hva musikalske elementer som figurer, gester, motiver, tonearter osv. kunne sies å bety. Det mimetiske var på sin side rettet mot måten musikalske fraser etterlignet – eller lignet på – språklige fraser og setninger, med sine utsagn, avsnitt, punktuasjoner, understrekninger osv. Når Harnoncourt hevder at andre sats i Beethovens femte er en bønn, delvis med støtte fra den musikalske hermeneutikeren Arnold Schering, kan det sies å være et uttrykk for et semantisk språkbegrep. Samtidig er det tydelig at bønnen, som form, også blir etterlignet, eller artikulert, gjennom fraseringen; bønnens setninger blir uttalt gjennom de musikalske figurene og deres sammenkjeding. Allerede her ser vi at de to språkbegrepene er såkalt idealtypiske; de tilsvarer ikke nødvendigvis den musikalske realiteten i et direkte forhold, snarere går de over i hverandre. Slik kan de også sies å antyde musikkens, eller den musikalske språklighetens distanse til en forståelse av språk som forankret i dagligspråket. Samlet sett vil jeg si at enhver oppfatning av musikken som språk, eller språklig, ev. språklik, frembringer spørsmål om hvordan dette forholdet skal forstås. Påstanden om musikk som språk medfører med andre ord en motstand; det er på ingen måte gitt hvordan forbindelsen skal tenkes, og den må etableres og innsettes igjen og igjen.

Dette blir særlig tydelig om vi tar utgangspunkt i det semaniske språkbegrepet. Hva gjelder det mimetiske, er det her snarere snakk om å påpeke en mulig likhet, eller et forhold av etterligning, og mer teknisk oppretter det mimetiske språkbegrepet et forhold til språket som ikke er avhengig av en tegn-, ev. tegn og referanse-logikk. Med Herder kunne vi også si at uttalen kunne tenkes som uttrykk for en refleksiv bevissthet, som videre dannet grunnlaget for (og ikke bare var en sekundær konsekvens av) muligheten for overhodet å tenke forhold mellom tegn og referanse. Følgelig argumenterte jeg for at det mimetiske språkbegrepet for musikkens del, ved nærmere ettertanke, kunne sies å stikke dypere enn hva man først ville anta, nemlig idet en emfatisk uttale ble forstått og satt i sammenheng med betingelsen for betydning.

En slik vektlegging av det mimetiske språkbegrepet medfører ikke at det semantiske avskrives, ev. at det ikke gir mening å tilskrive musikalske figurer betydning. Det forblir imidlertid et avgjørende poeng at slik betydning nettopp må tilskrives, etableres og opprettes, noe som ikke skjer uten motstand, og som på et vis aldri slipper fri fra denne

363 Walter Benjamin er inne på dette skillet i det berømte essayet om oversetterens oppgave (Benjamin, 1991, s. 14). Her figurerer riktignok ideen om et såkalt opprinnelig språk, men som antydet, tror jeg det fører galt avsted (også med tanke på en lesning av Benjamin) å knytte dette til musikk. At det ikke desto mindre kan være berøringspunkter i undersøkelsen av språkets tegnkarakter, ev. av forståelsen av språk som strukturer av tegn og innhold (som Benjamin kaller en borgerlig språkoppfatning), er ikke utelukket.

motstanden. Tilskrivningen av betydning a til tegn b vil med andre ord bli stående i sin usikre arbitraritet, dvs. kontinuerlig og nødvendigvis konfrontert med muligheten for at referansen kunne vært en annen.[364] Dette skaper en spenning som nødvendigvis vil prege en musikalsk fortolkning som hevder å basere seg på et referensielt forhold mellom sine figurer og gester, og en bestemt semantisk betydning.

Når åpningsfrasen i Beethoven-satsen er spenningsfylt, skyldes det imidlertid ikke bare usikkerhet om hvorvidt det gir mening å forstå den som en bønn, for ikke å snakke om den usikkerheten som oppstår med hensyn til hva bønnen skulle være rettet mot og handle om. Spenningen er på sett og vis mye mer konkret og nærværende i klangen selv enn spørsmålet om en bestemt mening (eller ikke) gir inntrykk av. For den viser seg også idet fraseringen ikke bare viser ut over seg selv til et innhold, men i og som seg selv insisterer på sin egen uttale og artikulasjon av dette innholdet. Her er det ikke bare snakk om presentasjonen av en formal betingelse, forstått som naken klangproduksjon eller polering av overflaten. Den klanglige uttalen kjemper med å artikulere seg selv som grunnlag for og bærer av betydning, og denne kampen foregår så å si i det til enhver tid aktuelle øyeblikk, idet uttalen ikke bare inngår som en funksjon for formidling av en betydning, men også legger vekt på seg selv som artikulasjon av betydningen. Når den mimetiske gestikuleringen, ev. det filosofen Charles Taylor, med støtte fra Herder, omtalte som en ekspressiv dimensjon, i tillegg oppfattes som primær, dvs. som en forutsetning for overhodet å kunne operere med referensialitet mellom utsagn (tegn) og betydning, er det etter mitt skjønn mulig å hevde at det semantiske og det mimetiske går over i hverandre og gir mening til en mer generell språkdimensjon, også i musikk.

Selv om åpningsfrasen i Beethoven-satsen kanskje er det tydeligste eksempelet på denne typen ut-tale som (musikalsk-)språklig markør blant denne studiens eksempler, kunne man også si at en tilsvarende type omhyggelig frasering og artikulasjon kommer til uttrykk, også i tilfeller hvor Harnoncourt ikke i samme grad opererer med semantiske referanser. Dermed får også den møysommelige differensieringen mellom ulike artikulasjons- og betoningsmåter i Mozart-satsen noe språklig, eller kanskje snarere noe talende, ved seg. Som vist kan imidlertid dette idealet om en «*redende Kunst*» gjenfinnes hos Beethoven, og det er ikke minst tydelig i begrepet om *Klangrede*, som for Harnoncourt får en sentral betydning. I tillegg må vi si at det talende og retoriske også spilles ut på et storform-plan idet særlig dynamiske, men også tematiske og teksturelle kontraster fremheves og settes opp mot hverandre. Hele den grandiose åpningen av Mozarts Ess-dur-symfoni får dermed som helhet en insisterende karakter, et uttrykk som

364 Man kunne si at dette er gyldig i større og mindre grad. Det kan for eksempel, avhengig av kjennskap til historie og tradisjon, virke mer plausibelt å knytte punkterte figurer til noe pompøst, åpnende, enn det ville være å knytte f.eks. lange, liggende a-mollakkorder til noe heroisk eller majestetisk triumferende. En videre undersøkelse av slike intrikate forbindelser har jeg imidlertid ikke hatt anledning til å gjennomføre her.

også henter sin intensitet fra et arbeid, og kanskje til og med en kamp, med musikkens språklige og meningsbærende potensial.

I Schubert-eksempelet er vi derimot mer tilbake på nivået av artikulasjon av enkeltmotiver og gester innenfor tematiske enheter. Det talende i musikken blir her dessuten ytterligere presisert ettersom Harnoncourt fremhever at Schubert «snakker» Wiener-dialekt. Selv om det vil finnes mange ulike oppfatninger, både om hva dette mer konkret skulle innebære, og om det overhodet gir mening å operere med wiener-dialekten som kjennetegn, har jeg selv sett for meg at balansen, eller dialektikken, mellom det rytmiske og det melodiske her står sentralt. Når jeg tenker meg balansen som dialektisk, er det fordi det som i utgangspunktet kunne se ut som et hovedsakelig rytmisk element, som de karakteristiske punkterte figurene i hovedtema, nettopp ved å artikuleres rytmisk – for Harnoncourts del, kort og spenstig – får frem den melodiske flukten og sødmen i Schuberts tonefall. Det kunne riktignok bemerkes at en ev. motsatt bevegelse, hvor det melodiske holdes frem og strekkes gjennom utspente linjer, er mindre fremtredende hos Harnoncourt, noe som igjen henger sammen med idealet om transparens som jeg var inne på over. Snarere vil jeg foreslå et uttrykk som rytmisk sangbarhet eller rytmisk *cantabile* hos Harnoncourt, et begrep som dessuten, og nok engang, ville antydet syntesen mellom språklig uttale i emfatisk forstand, og den ekspressive transparensen som legger til rette for denne.

Et siste moment som kan tenkes innenfor denne syntesen av transparens- og språkbegrepet, er spørsmålet om tempo. For heller enn å være et heller abstrakt mål for puls, tenkt løsrevet fra det konkrete materialets karakter og profil, er det hos Harnoncourt snarere materialets betingelser for emfatisk uttale i det rommet transparensen skaper som angir tempo. Dels kan man si at den emfatiske uttalen er avhengig av et rom, og videre at dette rommet både blir gitt av transparensen og igjen blir dennes ekspressive dimensjon, dels at dette rommet fordrer et tempo som hverken sluker elementene i en overdreven hurtighet, eller tværer dem ut i et distanserende og abstraherende seiglivet kontinuum. De sistnevnte ekstremene ville begge gi inntrykk av et tempo som ble diktert utenfra, adskilt fra motivenes egendynamikk. På den annen side kunne man tenke seg et tempo der denne dynamikken alene, som en slags naturlighet i gestikk og pulsering fikk diktere tempo, gjerne med henblikk på en overordnet og organisk pulserende helhet der alle elementer innfant seg med sin hierarkisk tilordnede funksjon. Når Harnoncourts tempi tidvis kan oppleves som uvante og svakt fremmede – enten håret for fort (som i åpningen av Mozart), eller hakket for langsomt[365] – skyldes det etter mitt skjønn nok en gang det innslaget av refleksjon som både krever og utgjør rommet i fraseringen. Eller mer drastisk: den diskursive aksen som trenger seg på og åpner for (en syntese mellom) transparensens dialektikk og uttalens emfase.

365 Et eksempel jeg har nevnt her er Figaro-ouverturen fra Salzburg i 2010 (W. A. Mozart, 2010).

Dermed er vi også tilbake ved den refleksjonsimpulsen som hos Harnoncourt etter min oppfatning er uløselig knyttet til en bevissthet om historie, fortid og nåtid, ev. fortid som nåtid i et dynamisk og refleksivt spill i det musikalske øyeblikket. Riktignok kommer vi ikke forbi den historiske refleksjonens mer konkrete sider, fremfor alt uttrykt gjennom Harnoncourts beskjeftigelse med gamle verk, artikulert gjennom gamle instrumenter (eller kopi av slike) og med spilleteknikker som er fundert i historisk informasjon av ulike slag. Denne historiske kunnskapen, eller bevisstheten om historie forstått som en bevissthet om slik kunnskap, vil på et vis være utvendig i forhold til den musikalske aktualiseringen. Grunnen er dels at kunnskapens innhold er hentet fra en annen tid, eller fortiden, dels at artikulasjonen av denne type kunnskap ikke nødvendigvis – eller nødvendigvis ikke – går sømløst over i det som blir avgjørende for den estetiske vekten fremføringen er avhengig av, rett og slett for å telle eller være interessant som en *musikalsk* aktualisering eller fremføring. På den annen side vil det også være mulig å kalle en bevissthet historisk som forholder seg til dette, nemlig at aktualiseringen er en aktualisering av noe historisk og hva dette betyr. Mens jeg har kalt bevisstheten om fortid forstått som en kunnskap om og orientering mot denne fortiden for historisk bevissthet$_1$, har jeg kalt bevisstheten om hvordan denne fortiden gjeninntrer i nåtiden og aktualiseres gjennom musikalske fremføringer for historisk bevissthet$_2$.

Det som imidlertid er felles for disse formene for historisk bevissthet, er at de begge medfører en form for refleksjon. Og også på den måten blir bevisstheten om historie, enten den tenkes slik eller sånn, på et vis noe utvendig i forhold til en umiddelbar estetisk erfaring. Dette må ikke misforstås i retning av en (i mine øyne feilaktig) påstand om at estetiske erfaringer skulle finne sted hinsides historiske, og reflekterte, kontekster (og heller ikke som en (minst like misforstått) kritikk av Kants begrep om en reflekterende dømmekraft). Snarere må vi si at historisk bevissthet, forstått som refleksjon rundt musikkfremføring, -verk og musikkfenomener, på et vis er noe fremmed i forhold til musikkerfaringen, noe som, som vist, Harnoncourt selv også er inne på. Og slik utgjør den historiske bevisstheten også et element av motstand eller friksjon, også i Harnoncourts fremføringer. Imidlertid har jeg gjennom denne studien argumentert for at Harnoncourts historiske bevissthet som en refleksiv og diskursiv impuls – hva enten den kommer til uttrykk gjennom historiske verk, spillemåter, instrumenter, oppfatningen om musikk som språk eller et påtrengende behov for å revitalisere den historiske musikken som aktualisert i dag – ikke bare forblir i en diskursivt basert og på et vis utvendig forberedelse, men trenger gjennom som et estetisk relevant trekk ved fremføringene. Her vil jeg si at den orienteringen mot den emfatiske uttalen som et uttrykk for en musikkens språklighet, og språklikhet, og ikke minst den muligheten som transparensen gir til en slik orientering og selv, nærmest indirekte blir et uttrykk for, viser hvordan dette foregår.

Sist, men ikke minst, inkluderer det refleksjonsrommet som transparensen åpner for en historisk refleksjon, nå estetisk omfunksjonert.

Det historiske blir med andre ord et samlebegrep for den diskursiviteten som preger Harnoncourts fortolkningspraksis i stort, en diskursivitet som omfatter en rekke større og mindre begreper og fenomener – som artikulasjon, språklighet, tid og fortid, aktualisering, fremmedhet, distanse, og videre mer indirekte, estetisk umiddelbarhet, betingelser for estetisk erfaring m.m. – begreper som tilsammen skaper en spenning som dirrer i de aktuelle fremføringene. Sentralt for denne studiens tese har vært at denne spenningen både har sitt opphav i en historisk orientert fremføringspraksis og diskursen rundt denne, og preger fremføringene, vel og merke slik de blir gjenstand for min estetiske erfaring.

Særlig det siste punktet er avgjørende og vesentlig å utdype som avrunding. Jeg har forsøkt å vise hvordan diskursiviteten kommer til uttrykk i fremføringene, og såfremt dette er tilfelle, er det nærliggende å tenke seg at den også blir gjenstand for min estetiske erfaring. Men dette er ikke uten videre selvsagt. Som jeg har vært inne på er det nemlig ikke tilstrekkelig å forstå og få grep om hva Harnoncourt selv gjør, forstått som noe han selv overskuer. For meg som lytter å rekonstruere dette vil ikke strekke til som grunnlag for en estetisk erfaring. Denne vil snarere hvile på det som skjer, når Harnoncourt gjør det han gjør, ev. det fremføringen selv «gjør». Jeg har forsøkt å risse opp strukturen i dette forholdet gjennom begreper som fremføringens performative aspekt, forstått som det som skjer i fremføringen, ev. det fremføringen selv «gjør», noe som skjer som resultat av en performativ logikk. Det er naturlig å knytte det diskursive elementet hos Harnoncourt til det han selv gjør, det han selv kan overskue. Derimot er det mindre plausibelt å knytte det til det som blir resultatet av den performative logikken, fremføringens performative aspekt, eller det som skjer. Min påstand i denne studien har like fullt vært at nettopp dette er tilfelle i Harnoncourts fremføringer; det diskursive tar form av en akse og blir slik ikke bare noe Harnoncourt selv gjør og kan si at han gjør, men også noe som skjer.

Her er det igjen nødvendig å minne om det generelt umulige i å skulle føre bevis for en slik påstand. Håpet er at den skal kunne virke åpnende for en tilnærming til Harnoncourts fortolkningskunst sett i stort. Likevel er det, som nevnt, mulig å argumentere, eller forsøksvis føre belegg, for at det er mulig å se Harnoncourts fremføringer i et slikt perspektiv. Jeg har i dette avslutningskapittelet forsøkt å gjøre rede for bakgrunnen for den spenningen jeg opplever som grunnleggende, og grunnleggende fascinerende og interessant, i Harnoncourts fremføringer. Den kommer til uttrykk på mange måter – som en åpning av spørsmålet om mening, som igjen fører til en vekt på uttalen og artikulasjonen, som igjen fører til spørsmål om tempo, som igjen fører til spørsmål om perfeksjon og fullendelse, som igjen åpner forholdet mellom skjønnhet og risiko, noe som igjen leder til forholdet mellom det noen gjør og det som skjer, hvilket igjen

står i relasjon til betingelsene for min estetiske erfaring. Videre kunne man si at denne spenningen også kommer til uttrykk gjennom en refleksjon, som både etablerer en distanse og legger til rette for et fornyet nærvær, som med andre ord både trenger og oppretter et rom – et refleksjonsrom –, som igjen dannes i og med elementet av transparens i Harnoncourts orkestervev. Transparensen kunne videre tenkes teknisk, som noe Harnoncourt bevisst og så å si manuelt opprettet og balanserte med henblikk på et etablert hierarki av funksjoner. Men det transparente åpner også for et spill, ikke bare mellom stemmer, men også mellom stemmenes funksjoner. Og dette spillet er langt på vei noe som skjer, som ikke alltid er mulig å kontrollere. Tilliten til at dette skal inntreffe og oppstå kan ikke bare bestå av kontroll og oversikt; transparensens dialektiske spill er også avhengig av et mot hos utøveren. Det handler om et mot til å ta en risiko som ved nærmere ettertanke er uttrykk for en forståelse for at fremføringen, slik den fremstår og kan virke på en lytter, ikke bare er resultat av noe utøveren gjør, men også et resultat av noe som skjer. Man kunne kalle det en estetisk tillit eller årvåkenhet hos utøveren.

Det sårbare arbeidet i et slikt kretsløp av begreper og intensjoner, kunstneriske mål og diskursive ambisjoner, forent i en praksis som søker motstand og friksjon, om enn alltid med en slags skjønnhetens vanskelige performativitet for øye og øret, kan etter min mening tenkes som en sammenfatning av Harnoncourts musikalske fortolkningskunst sett i stort.

Det kan høres i den både prekære og energisk uttrykksfulle fremføringen av Mozarts tre siste symfonier, i hvordan innledningens mektige akkordsøyler, med bevende ærefrykt, enda en gang åpner dette store instrumentale oratoriet, i Concentus' sitrende klang, i *Allegro*-delens kontraster, rytmiske kast og tiltagende tematiske pregnans. Fremføringen finner sted helt på grensen av det komfortable, noen vil mene ørlite for hurtig, men likevel med rom for et vell av gnistrende detaljer. Beethovens femte symfoni får på sin side en fornyet kraft, nok en gang gjennom Concentus' egenartede, men aldri selvtilfredse klang, stadig på søken etter måter å uttrykke en mening på som kanskje er der, eller kanskje ikke, men som uansett setter den klingende artikulasjonen i relieff til et større meningsbegrep. Noe tilsvarende er tilfelle i Schuberts store, muligens narrative, langsomt bevegende *Andante*-sats, melankolsk grublende på vippepunktet mellom melodiens lune sødme og rytmikkens forsiktige stolthet.

Får Harnoncourt musikken dermed til å låte som ny?[366] Innstifter han på denne måten et historisk øyeblikk, eller en historisk aktualitet, i hele dette begrepets paradoksale

366 Man vil alltids kunne spekulere over hvor langt inn i den nyere musikkhistorien Harnoncourt ville ha strukket seg. Han rakk å spille inn Bartók og Gershwin, og han fremførte også Alban Berg flere ganger. Dessuten sier han i et intervju fra 2002 at han gjerne skulle ha gjort Bergs operaer, og kanskje særlig *Wozzeck* (Fürstauer, 2005, s. 194).

kraft og spiralistiske perspektiv? For egen del vil jeg si ja. Det skjer på stadig nye og overraskende måter, og desto mer og desto dypere ettersom fremføringene maksimerer musikkens og verkenes kraft uten å fremheve den fortolkende personens eller situasjonens spektakulære overflate. Det svakt fremmede, motstandens gnist og skjønnhetens hendelse vil alltid være i spill i møte med en fortolkning signert Nikolaus Harnoncourt. Dermed vil det på et vis også være umulig å vite hva man har i vente når man legger en av hans plater i spilleren – og trykker «play».

Litteratur

Abbate, C. (2004). Music – Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry, 30*(3), s. 505–536.

Adorno, T. W. (1973). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T. W. (1977). Bach gegen seine Liebhaber verteidigt. I *Kulturkritik und Gesellschaft* (bd. 1, s. 138–151). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T. W. (2001). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T. W. (2003). Fragment über Musik und Sprache. I *Musikalische Schriften I–III* (s. 251–256). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1969). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Bale, K. (2009). *Estetikk: en innføring*. Oslo: Pax.

Bambach, C. R. (1995). *Heidegger, Dilthey, and the crisis of historicism*. Ithaca: Cornell University Press.

Bangerter, K. (1993). *Schubert: Große Sinfonie in C-dur*. München: Wilhelm Fink.

Bartuschat, W. (1995). Ästhetische Erfahrung bei Kant. I A. Esser (Red.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik* (s. 49–65). Berlin: Akademie Verlag.

Beethoven, L. v. (1991). Beethoven - Harnoncourt - 9 Symphonies. [CD]. Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt. Teldec.

Beethoven, L. v. (1995). *Symphonie Nr. 5 c-moll, op. 67.* C. Brown. [Musikktrykk]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Beethoven, L. v. (2001). *Symphonie Nr. 5 in c, op. 67.* J. D. Mar. [Musikktrykk]. Kassel: Bärenreiter.

Beethoven, L. v. (2007). Beethoven Sinfonie Nr. 6 + 8, «Making of the symphonies». [DVD]. Chamber Orchestre of Europe, Nikolaus Harnoncourt. Warner Classics.

Beethoven, L. v. (2010). Beethoven! Symphonie Nr. 5 in c, Messe in C, Making of «Beethoven!» [DVD]. Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt. Styriarte Festival Edition.

Beethoven, L. v. (2014). *Symphonie Nr. 5 c-moll.* J. Dufner. [Musikktrykk]. München: G. Henle.

Beethoven, L. v. (2016a). Symphonie No. 1, Symphonie No. 7. [CD]. Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt. München: Orfeo.

Beethoven, L. v. (2016b). Symphonies 4 & 5. [CD]. Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt. Sony.

Beiser, F. C. (2011). *The German historicist tradition*. Oxford: Oxford University Press.

Benjamin, W. (1991). Die Aufgabe des Übersetzers. I R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Red.), *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen* (Gesammelte Schriften IV, 1). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Berg, A. (1964). *Violinkonzert.* [Musikktrykk]. Wien: Universal Edition.

Bernhardt, E. (2020). Tilbake til det neumiske: Fortolkning og dialektikk hos Adorno og Harnoncourt. I Ø. Varkøy & H. Holm (red.), *Musikkfilosofiske tekster: Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (s. 215–242) Oslo: Cappelen Damm https://doi.org/10.23865/noasp.115

Bernstein, J. M. (1992). *The fate of art: Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

Bonds, M. E. (1991). *Wordless rhetoric: Musical form and the metaphor of the oration*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bonds, M. E. (2006). *Music as thought: Listening to the symphony in the age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press.

Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften* (A. Prieur & T. Barth, Overs.). Oslo: Pax.

Brahms, J. (1997). The Symphonies, Haydn Variations, Academic Festival Overture, Tragic Overture. [CD]. Berliner Philharmoniker. Teldec.

Brecht, B. (1997). Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. I *Ausgewählte Werke in sechs Bänden* (bd. 6, s. 232–242). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brodbeck, D. (2013). The symphony after Beethoven after Dahlhaus. I J. Horton (Red.), *The Cambridge companion to the symphony* (s. 61–95). Cambridge: Cambridge University Press.

Brown, C. (1999). *Classical and romantic performance practice 1750–1900.* Oxford University Press.

Brown, H. M. (1988). Pedantry or liberation? A sketch fo the historical performance movement. I N. Kenyon (Red.), *Authenticity and Early Music* (s. 27–56). Oxford: Oxford University Press.

Bruckner, A. (2003). Symphony no. 9 With documentation of the finale fragment. [CD]. Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt. BMG Classics / RCA.

Brügge, J., Gratzer, W. & Hochradner, T. (Red.). (2008). *Mozarts letzte drei Sinfonien: Stationen ihrer Interpretationsgeschichte*. Freiburg i.Br: Rombach.

Bubner, R. (1989). *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Butt, J. (2002). *Playing with history: The historical approach to musical performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Calella, M. & Urbanek, N. (Red.). (2013). *Historische Musikwissenschaft, Grundlagen und Perspektiven*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Caplin, W. E., Hepokoski, J. & Webster, J. (2009). *Musical form, forms & Formenlehre: Three methodological reflections*. Leuven: Leuven University Press.

Clarke, E. (2004). Empirical methods in the study of performance. I E. Clarke & N. Cook (Red.), *Empirical musicology: Aims, methods, prospects* (s. 77–102). Oxford: Oxford University Press.

Clarke, E. & Cook, N. (Red.). (2004). *Empirical musicology: Aims, methods, prospects*. Oxford: Oxford University Press.

Cook, N. (1999). Analysing performance and performing analysis. I N. Cook & M. Everist (Red.), *Rethinking music* (s. 239–261). Oxford: Oxford University Press.
Cook, N. (2009). Methods for analysing recordings. I N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson & J. Rink (Red.), *The Cambridge companion to recorded music* (s. 221-245). Cambridge: Cambridge University Press.
Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. New York: Oxford University Press.
Costa, N. P. D. (2012). *Off the record: Performing practices in romantic piano playing*. Oxford: Oxford University Press.
Cybinski, A. (2015). *"An aura of the inexplicable": Nikolaus Harnoncourt on the Schubert cycle with the Berliner Philharmoniker.* [Blu-Ray]. Berlin: Berliner Philharmoniker Recordings.
Dahlhaus, C. (1967). *Musikästhetik*. Köln: Hans Gerig.
Dahlhaus, C. (1978). *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
Dahlhaus, C. (1987). *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber.
Dahlhaus, C. (2017). *Grundlagen der Musikgeschichte*. Laaber: Laaber.
Dahlhaus, C. (Red.). (1975). *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg: Gustav Bosse.
Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The logic of sensation* (D. W. Smith, Overs.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Was is Philosophie?* (B. Schwibs & J. Vogl, Overs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Derrida, J. (2006). *Dekonstruksjon: Klassiske tekster i utvalg* (K. Gundersen, Overs.). Oslo: Spartacus.
Deutsch, O. E. (Red.). (1983). *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
DeVoto, M. (2011). *Schubert's great C major: Biography of a symphony*. Hillsdale: Pendragon Press.
Dewey, J. (2005). *Art as experience*. New York: Perigee.
Diergarten, F. & Neuwirth, M. (2019). *Formenlehre: Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber.
Doflein, E. (1969). Historismus in der Musik. I W. Wiora (Red.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*. Regensburg: Gustav Bosse.
Dražić, L. (2010). *Die Historische Aufführungspraxis im Kontext der modernen Ästhetik: Nikolaus Harnoncourt und Theodor W. Adorno* (Diplomarbeit). Universität Wien, Wien.
Dreyfus, L. (1983). Early music defended against Its devotees: A theory of historical performance in the twentieth century. *The Musical Quarterly, 69*(No. 3), s. 297–322.
Dürr, W. & Krause, A. (Red.). (1997). *Schubert Handbuch*. Kassel: Bärenreiter / J. B. Metzler.

Elste, M. (2009). Historisierende Aufführungspraxis zwischen Wissenschaft, Mythos, Markt und Mode: Nikolaus Harnoncourt und die Geschichte des Tonträgers. I W. Gratzer (Red.), *Ereignis Klangrede: Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker* (s. 37–55). Freiburg i.Br.: Rombach.

Finscher, L. (2016). Art. Symphonie: Beethoven und Beethoven-Rezeption. I L. Lütteken (Red.), *MGG Online*.

Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Forster, M. N. (Red.). (2002). *Herder: Philosophical writings*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frowein, C. (2018). *Aufführungspraxis kompakt: Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts stilgerecht interpretieren*. Kassel: Bärenreiter.

Fürstauer, J. (Red.). (2005). *Nikolaus Harnoncourt: Mozart-Dialoge: Gedanken zur Gegenwart der Musik*. St. Pölten: Residenz.

Fürstauer, J. (Red.). (2007). *Nikolaus Harnoncourt: "Töne sind höhere Worte", Gespräche über romantische Musik*. St. Pölten: Residenz.

Fürstauer, J. (Red.). (2014). *Nikolaus Harnoncourt: »... es ging immer um Musik«: Eine Rückschau in Gesprächen*. St. Pölten: Residenz.

Fürstauer, J. & Gratzer, W. (2009). Wie entstanden Harnoncourts Texte? I W. Gratzer (Red.), *Ereignis Klangrede: Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker* (s. 379–388). Freiburg i. Br.: Rombach.

Fürstauer, J. & Mika, A. (2009). *Oper, sinnlich: Die Opernwelten des Nikolaus Harnoncourt*. Salzburg: Residenz.

Gadamer, H.-G. (2001). Estetikk og hermeneutikk (T. Skorgen, Overs.). I S. Lægreid & T. Skorgen (Red.), *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus.

Gadamer, H.-G. (2010). *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Gardiner, J. E. (2013). *Music in the castle of heaven: A portrait of Johann Sebastian Bach*. London: Penguin Books.

Geck, M. (2005). V. Symophonie in c-Moll, op. 97: Analyse und Essay. I R. Ulm (Red.), *Die 9 Symphonien Beethovens* (s. 151–180). Kassel: Bärenreiter.

Georgiades, T. (1984). *Musik und Sprache: Das Werden anbendländischen Musik*. Berlin: Springer.

Goehr, L. (1998). *The quest for voice: Music, politics, and the limits of philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press.

Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett.

Grassl, M. (2009). Gleichklänge: Nikolaus Harnoncourt, der *Concentus Musicus* und der Wiener Kontext der Nachkriegszeit. I W. Gratzer (Red.), *Ereignis Klangrede: Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker* (s. 59–80). Freiburg i.Br.: Rombach.

Gratzer, W. (Red.). (2009). *Ereignis Klangrede, Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker*. Freiburg i.Br.: Rombach.

Gratzer, W. & Mauser, S. (Red.). (1995). *Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext*. Laaber: Laaber.

Gruber, G. & Mauser, S. (Red.). (1994). *Musikalische Hermeneutik im Entwurf: Thesen und Diskussionen*. Laaber: Laaber.

Gruber, S. M. (Red.). (2003). *Unmöglichkeiten sind die schönsten Möglichkeiten: Die Sprachbilderwelt des Nikolaus Harnoncourt* (5. utg.). St. Pölten: Residenz.

Guldbrandsen, E. E. (1995). *Tradisjon og tradisjonsbrudd: En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli – portrait de Mallarmé*. Oslo.

Gülke, P. (1998). *»Triumph der neuen Tonkunst« Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld*. Kassel: Bärenreiter / Metzler.

Gülke, P. (2000). Wie und auf welche Weise war Schubert symphonisch? I R. Ulm (Red.), *Franz Schuberts Symphonien: Entstehung, Deutung, Wirkung* (s. 28–35). München: dtv / Bärenreiter.

Gülke, P. (2015). *Im Zyklus eine Welt: Mozarts letzte Sinfonien* Carl Friedrich von Siemens Stiftung.

Gülke, P. (2017). *Dirigenten*. Hildesheim: Georg Olms.

Görner, R. (Red.). (1997). *Franz Schubert: Briefe, Gedichte, Notizen*. Frankfurt am Main: Insel.

Habermas, J. (1998). *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hanson, A. M. (1985). *Musical life in biedermeier Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harnoncourt, A. (Red.). (2017). *Wir sind eine Entdeckergemeinschaft: Aufzeichnungen zur Entstehung des Concentus Musicus*. Salzburg: Residenz.

Harnoncourt, N. (1993). *Die Macht der Musik: Zwei Reden*. Salzburg: Residenz.

Harnoncourt, N. (1995). *Was ist Wahrheit? Zwei Reden*. Salzburg: Residenz.

Harnoncourt, N. (2001). *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Kassel: Bärenreiter. (Opprinnelig utgitt 1984)

Harnoncourt, N. (2004). *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis, Essays und Vorträge*. Salzburg: Residenz. (Opprinnelig utgitt 1982)

Harnoncourt, N. (2014). *Musik ist Sprache, Gedanken von Nikolaus Harnoncourt zu Mozarts drei letzte Sinfonien.* [Plateomslag]. Sony.

Hartmann, L. (1988). *Geschichte der Historischen Aufführungspraxis in Grundzügen. Teil I: Von den Anfängen bis Harnoncourt*. Regensburg: Pro Musica Antiqua.

Haskell, H. (1988). *The early music revival: A history*. London: Thames and Hudson.

Hatten, R. S. (2017). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart Beethoven Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.

Haynes, B. (2007). *The end of early music: A period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford: Oxford University Press.

Hegel, G. W. F. (2013). *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Franfurt am Main: Suhrkamp.

Hermann, U. & Matschiner, A. (2003). *Wahrig Herkunftswörterbuch*. München: Bertelsmann.
Hindemith, P. (1953). *Johann Sebastian Bach: Ein verpflichtendes Erbe*. Wiesbaden: Insel.
Hinrichsen, H.-J. (2000). Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft. *Archiv für Musikwissenschaft, H. 1.*(57. Jahrg.), s. 78–90.
Hinrichsen, H.-J. (2004). "Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten": Adornos Theorie der musikalischen Interpretation. I W. Ette, G. Figal, R. Klein & G. Peters (Red.), *Adorno im Widerstreit: Zur Präsenz seines Denkens* (s. 199–221). Freiburg: Karl Alber.
Hinrichsen, H.-J. (2013). Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte. I M. Calella & N. Urbanek (Red.), *Historische Musikwissenschaft, Grundlagen und Perspektiven* (s. 184–200). Stuttgart: J. B. Metzler.
Hinrichsen, H.-J. (2014). *Franz Schubert*. München: C.H.Beck.
Hinrichsen, H.-J. (2019). *Ludwig van Beethoven: Musik für eine neue Zeit*. Kassel: Bärenreiter / Metzler.
Hoffmann, E. T. A. (1977). *Schriften zur Musik, Aufsätze und Rezensionen, Neubearbeitete Ausgabe*. München: Winkler.
Holm, H. (2017). *Musikkens Logos: Et hermeneutisk forsøk over Wilhelm Furtwänglers interpretasjonskunst*. Oslo: Norges musikkhøgskole.
Händel, G. F. & Mozart, W. A. (2013). Timotheus oder die Gewalt der Musik. [CD]. Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt. Sony.
Häusler, J. (Red.). (2009). *Robert Schumann: Schriften über Musik und Musiker*. Stuttgart: Reclam.
Jacobs, R. (2013). *Ich will Musik neu erzählen: René Jacobs im Gespräch mit Silke Leopold*. Kassel: Bärenreiter/Henschel.
Jauß, H. R. (2015). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Kant, I. (1977). *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)* (E. Hammer, Overs.). Oslo: Pax.
Kant, I. (1998). *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner.
Kant, I. (2009). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner.
Kaufmann, H. (1970). Versuch über das Österreichische in der Musik. I *Fingerübungen: Musikgesellschaft und Wertungsforschung*. Wien: Elisabeth Lafite.
Kenyon, N. (Red.). (1988). *Authenticity and early music: A symposium*. Oxford Oxford University Press.
Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
Kern, A. (2000). *Schöne Lust: Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kern, A. & Sonderegger, R. (Red.). (2002). *Falsche Gegensätze: Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kim, D. H.-S. (2012). The Brahmsian hairpin. *19th-Century Music, 36*, s. 46–57.

Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. & Skei, H. E. (Red.). (2003). *Moderne litteraturteori: En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. New York: Oxford University Press.

Konrad, U. (2006). *Wolfgang Amadé Mozart: Leben, Musik, Werkbestand* (3. utg.). Kassel: Bärenreiter.

Kube, M., Aderhold, W. & Litschauer, W. (Red.). (2002). *Schubert und das Biedermeier: Beitrage zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts, Festschrift für Walther Dürr zum 70. Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter.

Küpper, J. & Menke, C. (Red.). (2016). *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Küster, K. (1995). *Mozart: Eine musikalische Biographie*. München: dtv/Bärenreiter.

Küster, K. (2009). Die Sinfonien. I S. Hiemke (Red.), *Beethoven Handbuch* (s. 58–129). Kassel Bärenreiter / Metzler.

Köpp, K. (2009). *Handbuch historische Orchesterpraxis: Barock, Klassik, Romantik*. Kassel: Bärenreiter.

Lawson, C. & Stowell, R. (1999). *The historical performance of music: An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Leech-Wilkinson, D. (2009). *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performance*. London: CHARM. https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html

Leopold, S. (Red.). (2016). *Mozart Handbuch*. Kassel: Bärenreiter.

Levinson, J. (2011). *Music, art, & metaphysics: Essays in philosophical aesthetics*. New York: Oxford University Press.

Lockwood, L. (2015). *Beethoven's symphonies: An artistic vision*. New York: W. W. Norton.

Loxley, J. (2007). *Performativity*. London: Routledge.

Mattheson, J. (1739/2012). *Der vollkommene Capellmeister [Neusatz des Textes und der Noten]*. Kassel: Bärenreiter.

Menke, C. (1991). *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Menke, C. (2005). Einführung. I G. Koch & C. Voss (Red.), *Zwischen Ding und Zeichen: Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*. München: Wilhelm Fink.

Mertl, M. (2011). *Nikolaus Harnoncourt: Vom Denken des Herzens, eine Biographie* (2. bearbeitete und ergänzte Auflage. St. Pölten: Residenz.

Mertl, M. & Turković, M. (2003). *Die seltsamsten Wiener der Welt: Nikolaus Harnoncourt und sein Concentus, 50 Jahre musikalische Entdeckungsreisen*. Salzburg: Residenz.

Mirka, D. (2009). *Metric manipulations in Haydn and Mozart: Chamber music for strings, 1787–1791*. Oxford: Oxford University Press.
Mirka, D. (Red.). (2014). *The Oxford handbook of topic theory*. Oxford: Oxford University Press.
Mozart, L. (2015). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Kassel: Bärenreiter.
Mozart, W. A. (1957). *Sinfonie in Es, KV 543.* H. C. R. Landon. [Musikktrykk]. Kassel: Bärenreiter.
Mozart, W. A. (1997). Symphonies Nos. 38 «Prague», 39, 40 & 41 «Jupiter» [CD]. Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt. Teldec.
Mozart, W. A. (2010). Le nozze di Figaro. [CD]. Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt. Deutsche Grammophon.
Mozart, W. A. (2011). *Symphonie Es-dur, KV 543.* C. Eisen. [Musikktrykk]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
Mozart, W. A. (2014). Mozart's Instrumental Oratorium, The Last Symphonies. [CD]. Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt. Sony
Newbould, B. (1992). *Schubert and the symphony: A new perspective* Surrey: Toccata Press.
Nietzsche, F. (2007). *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. Berlin: de Gruyter/dtv.
Nissen, G. N. v. (1984). *Biographie W. A. Mozarts*. Hildesheim: Georg Olms.
Nägeli, H. G. (1983). *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.
Otto, T. & Piendl, S. (2007). *Erst mal schön ins Horn tuten: Erinnerungen eines Schallprattenproduzenten. Gespräche mit Wolf Erichson, Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Stephan Schellmann, Yaara Tal & Andreas Groethuysen und Bruno Weil.* ConBrio Verlagsgesellschaft.
Philip, R. (1992). *Early recordings and musical style: Changing tastes in instrumental performance 1900–1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
Pippin, R. B. (1999). *Modernism as a philosophical problem: On the dissatisfactions of european high culture* (2. utg.). Malden, MA: Blackwell.
Ratner, L. G. (1980). *Classic music: Expression, form and style*. New York: Schirmer Books.
Rink, J. (1995). *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
Rosen, C. (1988). *Sonata forms* (rev. utg.). New York: W.W. Norton.
Rosen, C. (2005). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. London: Faber and Faber.
Rosen, C. (2012). *Freedom of the arts: Essays on music and literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Rotter-Broman, S. (2016). «Historismus und Tradition» – Grundlegung der (musik-) historischen Methode im Dialog mit 'Poetik und Hermeneutik'. I F. Geiger & T. Janz (Red.), *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte: Eine Re-Lektüre*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Rousseau, J. J. (1984). *Musik und Sprache: Ausgewählte Schriften* (D. Gülke & P. Gülke, Overs.). Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.

Sandmo, E. (2015). *Tid for historie: En bok om historiske spørsmål*. Oslo: Universitetsforlaget

Schering, A. (1934). Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven. *Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2*, s. 65–83.

Schiller, F. (2002). *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam.

Schubert, Webern & Strauss, J. (2010). Salzburger Festspiele 2009 – Eröffnungskonzert. [DVD]. Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt. C major.

Schubert, F. (1998). *Symphonie Nr. 8 (Große C-dur-Symphonie) C-dur, D 944.* P. Hauschild. [Musikktrykk]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Schubert, F. (2002). *Sinfonie Nr. 8 in C, D 944.* W. Aderhold. [Musikktrykk]. Kassel: Bärenreiter.

Schubert, F. (2015). Franz Schubert. [CD]. Berliner Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt. Berlin: Berliner Philharmoniker Recordings.

Sherliess, V. (2016). Die Sinfonien. I S. Leopold (Red.), *Mozart Handbuch* (s. 250–325). Kassel: Bärenreiter.

Sherman, B. D. (1997). *Inside early music: Conversations with performers*. New York: Oxford University Press.

Simonsen, T. (2008). *Det klassiske fonogram*. Oslo: Norges musikkhøgskole / Unipub.

Sittner, H. (1975). Biedermaiergrauen: Das Wienerische in der Musik Schuberts. *Musica: Zweimonatsschrift für alle Gebiete der Musiklebens, 29/6*(November-Dezember 1975), s. 485–487.

Steblin, R. (1983). *A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries*. Ann Arbor: Umi Research Press.

Steinbeck, W. (2010). Die Sinfonien. I W. Dürr & A. Krause (Red.), *Schubert Handbuch* (s. 550–668). Kassel: Bärenreiter / Metzler.

Stravinsky, I. (1963). *Musikalsk poetikk* (B. Bernhardt, Overs.). Oslo: Cappelen.

Taruskin, R. (1995). *Text & act: Essays on music and performance*. Oxford: Oxford University Press.

Taylor, C. (2007). Språket og menneskets natur [Language and human nature]. *Agora: Journal for metafysisk spekulasjon, 3*, s. 176–211.

Tellmann, V. A. (2017). *Musikalitet i teorien. Om relasjoner mellom musikk og språk*. Bergen: Universitetet i Bergen.

Treitler, L. (1989). *Music and the historical imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Treitler, L. (2011). *Reflections on musical meaning and its representations*. Bloomington: Indiana University Press.
Ulm, R. (Red.). (2005). *Die 9 Symphonien Beethovens*. Kassel: Bärenreiter.
Unger, H.-H. (2015). *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms. (Opprinnelig utgitt Musik und Geistesgeschichte, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Band IV, 1941)
Wellmer, A. (1985). *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernuftkritik nach Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Wellmer, A. (2002). Das musikalische Kunstwerk. I A. Kern & R. Sonderegger (Red.), *Falsche Gegensätze: Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik* (s. 133–175). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Wellmer, A. (2009). *Versuch über Musik und Sprache*. München: Carl Hanser.
Wikshåland, S. (2009). *Fortolkningens århundre: Essays om musikk og musikk-forståelse*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
Wimsatt, W. K. & Beardsley, M. C. (1946). The intentional fallacy. *The Sewanee Review, 54*(3), s. 468–488.
Wolff, C. (Red.). (1999). *Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit: Meisterwerke in der Dirigenten-Werkstatt*. Salzburg: Residenz.

Emil Bernhardts avhandling *Klangen av historie, verk og fortolkning hos Nikolaus Harnoncourt* er en studie av hva som står på spill i fremføringene til den østerrikske dirigenten Nikolaus Harnoncourt (1929–2016). Hvordan forholder de seg til historien og hvordan blir forholdet til historisk kunnskap estetisk relevant?

Bernhardt plasserer Harnoncourt innenfor konteksten av den historisk orienterte og informerte fremføringspraksisen (HIP). Samtidig viser studien at Harnoncourt gjennom hele karrieren stilte seg kritisk til dogmatiske tendenser og lot den musikalske meningen – i bred forstand – være det ledende prinsippet. Studien forsøker dermed å åpne for en filosofisk og estetisk refleksjon i forholdet mellom historisk informasjon og bevissthet på den ene siden, og estetisk suksess og erfaring på den andre.

Ved å se nærmere på tre eksempler, innspilte fremføringer av verk av Mozart, Beethoven og Schubert, forsøker Bernhardt å belyse Harnoncourts musikalske fortolkningskunst. Bruken av begreper som metode åpner det musikkvitenskapelige blikket mot den filosofiske estetikken. Men begrepsorienteringen avspeiler også et særskilt diskursivt element hos Harnoncourt selv. Bernhardt hevder nærmere bestemt at det gjør seg gjeldende en diskursiv akse i Harnoncourts fortolkningskunst, og videre at denne aksen medfører en form for motstand eller friksjon i fortolkningene.

I tillegg til å diskutere Harnoncourts fortolkningskunst, ønsker Bernhardt å bidra med nye tilnærminger til forskning på fremføring av orkesterverk. Harnoncourts egne begreper – som «historie», «språk», «transparens» og «verk» – diskuteres inngående. I tillegg undersøkes lytterens perspektiv gjennom begreper som «performativitet» og «estetisk erfaring».

Emil Bernhardt (f. 1979) har studert utøvende fiolin og komposisjon og har mastergrad i filosofi. Siden 2012 har han vært fast musikkritiker i Morgenbladet.

Les om våre andre utgivelser på
nmh.no/forskning/publikasjoner/

Utgitt av Norges musikkhøgskole
NMH-publikasjoner 2021:1

9 788278 532904