

## KAPITTEL 14

# Klang – musikkværkets tingsmæssige grund

Øyvind Lyngseth

Aarhus Universitet og Det Jyske Musikkonservatorium

**Abstract:** The aim of this chapter is to discuss timbre and the quality of sound as the fundamental thingness of a musical work of art. With reference to Martin Heidegger's work *The Origin of the Work of Art* it discusses the limitations and problems of a derived music-theoretical analysis of musical artwork. It argues that in our experience of music, the phenomenon of music has always already shown itself to us in an immediate and unthematized way, conditioning our very understanding prior to any theoretical encounter. The point of this inquiry is to provide a fruitful phenomenological approach to the examination of the experience of music. An analysis of Hugo Riemann's function harmonic analysis exemplifies a kind of (pseudo) Kantian approach to the understanding of music experience. It also serves as an example of the limitations of a dichotomized and analytical approach compared to a phenomenological approach.

**Keywords:** musical timbre, sound, Heidegger, musical analysis, Riemann, the thingness of music

## Introduktion

Denne tekst diskuterer, hvorvidt musikteoretiske analyser bør og kan tage udgangspunkt i en på forhånd defineret bestemmelse af musik, dens væsen og særlige fremtrædelsesmåde. Som et alternativ til denne tilgang præsenteres den moderne fænomenologi, der understreger, at den erfarede musik og dens væsen allerede har vist sig for mig (som et fænomen), og at denne umiddelbare dimension ved vor musikalske erfaring kan udgøre et frugtbart udgangspunkt for analyserne. Problemstillingen

Sitering av denne artikkelen: Lyngseth, Ø. (2020). Klang – musikkværkets tingsmæssige grund. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 14, s. 265–283). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch14>

Lisens: CC-BY 4.0.

anskueliggøres gennem en epistemologisk kritik af Hugo Riemanns funktionsharmoniske analyser, der udgøres af en form for kantiansk, distancerende og analytisk tilgang til forståelsen af den musikalske erfaring. Denne distancerende tilgang står i skarp kontrast til fænomenologien, hvor erfaringens nærheds- og umiddelbarhedskarakter udgør selve undersøgelsesområdet.

Med udgangspunkt i Heideggers analyser i *Kunstværkets oprindelse* (Heidegger, 1994) skal begrebet klang diskuteres. Der argumenteres for, at klang i denne optik kan forstås som musikens tingsmæssige grund. Klang analyseres således som en oprindelig (før-teoretisk) og umiddelbar erfaring og forståelse.

## Baggrund

Spørgsmålet om, hvad musik opstår af eller grunder på, er gennem historien blevet besvaret gennem en række formuleringer, der på forskellig vis undersøger fænomenet musik.

I Martin Heideggers indledende refleksioner i værket *Der Ursprung des Kunstwerks* (Heidegger, 1950) udlægges denne problemstilling som et spørgsmål om kunstens væsen: "Uanset hvordan afgørelsen end måtte falde ud, så bliver spørgsmålet om kunstværkets oprindelse til spørgsmålet om kunstens væsen. Da det imidlertid må forblive et åbent spørgsmål, om og hvordan kunsten overhovedet er, vil vi forsøge at finde kunstens væsen der, hvor kunst uden tvivl virkelig råder: Kunstens væsen i kunstværket. Men hvad og hvordan er et kunstværk?" (Heidegger, 1998, s. 22).

På spørgsmålet om, hvordan en analyse af kunstens væsen kan eller ikke kan gennemføres, anfører Heidegger: "Men lige så lidt som vi når frem til kunstens væsen ved at samle kendetegn på forhåndenværende kunstværker, lige så lidt kan vi nå frem til kunstens væsen ved at aflede det fra højere begreber, for også denne afledning har allerede på forhånd de bestemmelser for øje, der skal til, for at det, som vi på forhånd anser som et kunstværk, fremtræder som et sådant" (Ibid.).

Begrebet forhåndenværende dækker her over den afledte forståelsesmodus, hvor vi på analytisk vis søger at bestemme noget, der allerede er trådt ud af dets oprindelighed eller umiddelbare fremtrædelsesmåde.

Således refererer begrebet ‘på forhånd’ til, at spørgsmål om kunstens væsen ikke kan besvares inden for nogle ‘på forhånd’ bestemte analytiske tilgange til et ‘på forhånd’ bestemt tingsligt kunstværk. Det oprindelige refererer her til vor umiddelbare og før-filosofiske/før-teoretiske givne erfaringsverden.

Adorno reflekterer i essayet *Om forholdet mellem filosofi og musik i dag* over det nært relaterede spørgsmål om musikkens formålsrationalitet (her citeret fra den norske oversættelse): “Mye taler for at ethvert prinsipielt spørgsmål om en kunstarts væsen forblir forgjeves eller munner ut i den blotte gjentagelse av dens eksistens, fordi selve spørgsmålet er overtatt fra nettopp det område av selvlegitimert formålsrasjonalitet som blir suspendert av kunsten. ... Den (musikken, red.) stirrer på den som hører på den, med tomme øyne, og jo mer man fordyper sig i den, desto mer ubegripelig blir dens hensikt, inntil man lærer at svaret, hvis et slikt er mulig, ikke ligger i kontemplasjonen, men i interpretasjonen: at altså bare den løser musikkens gåte som spiller den riktig, som et hele. Dens gåte aper etter betrakteren ved at den forfører ham til å hypostasere det som væren, som selv er fuldbyrdelse, en bliven, og som menneskelig bliven en adferd” (Adorno, 2003, s. 112–114).

Nu er der væsentlige forskelle mellem Heidegger og Adornos tilgange til spørgsmålet om kunstens (og musikkens) væsen, men de to citerer fremfører på hver deres vis en grundlæggende kritik af de analyser af kunstens væsen, der begrænses til at være et på forhånd bestemt (et forhåndenværende) selvlegitimerende formålsrationelt paradigme. Kritikken adresserer på forskellig vis problemet med at antage, at vi gennem en distancerende, systematisk, analytisk tilgang kan gribe, favne eller erobre kunstens og musikkens væsen.

I artiklen “*Practice as Self-Exploration*” (Carlsen, 2015) relaterer bratschisten, professor ved Norges Musikhøyskole, Morten Carlsen, problemstillingen til forholdet mellem forskningen og musikeres mere intuitive tilgang:

“Furthermore, the jargon of many scientific studies feels strangely irrelevant to the artist; and the level of communication between researchers and musicians is also for this reason generally poor. Musicians tend to be overly sceptical towards theorizing and researchers may in turn lack

an understanding of the musician's more intuitive approach [...] It may indeed be that each group views the other as a threat to its own integrity. Anyhow, it is hard to see how research can truly be fruitful if it is not shared with and compared to the expertise of experienced artists and teachers. For whom is the research carried out – for the researchers themselves?” (Ibid., s. 232).

Traditionelle musikteoretiske analyseredskaber udfolder en operationaliserbar analytisk forståelse af musikkens struktur. F.eks. er den harmoniske funktionsanalyse særdeles velegnet til at opnå en dybere forståelse af den vestlige musiks (dur/mol) harmoniske struktur og vil på konkret vis kunne operationaliseres i forbindelse med udarbejdelsen af arrangementer, kompositioner og i interpretationen af disse.

Det er dog vigtigt at være opmærksom på, at operationaliserbare studier af musik også skaber en særlig forståelseshorisont, der i sig selv kan forhindre en dybere indsigt i og erkendelse af musikkens væsen. Således kan (jf. Adorno-citatet) en selvlegitimerende musikteoretisk analyse (f.eks. funktionsanalysen) ved dens anvendelsesorienterede og formålsrationelle selvlegitimering blive en dogmatisk ‘fatwa’. En udtømmende formålsrationel forklaring på, at musikkens harmoniske logisk-funktionelle struktur udgør en grundlæggende mulighedsbetingelse for musikværket og den musikalske erfaring.

Den Riemannske funktionsanalyse, der stadig fremstår som grundlaget for de mest anvendte teorier inden for harmonisk analyse, blev dog ikke i udgangspunktet udformet med henblik på anvendelighed eller operationaliserbarhed. Riemanns anliggende var snarere en samtidsvarende (sidste del af 1800-tallet) musikteoretisk analyse af den musikalske erfarings epistemologiske grundlag, udfoldet inden for et ny-kantiansk paradigme (Novak, 2001, s. 45–48; Motte-Haber, 2005, s. 218–221). Riemann anskuer en akkords funktionelle betydning som værende tæt forbundet med vor logiske kognitionsevne. Musikalsk lytning var for ham ikke kun et spørgsmål om ørets, men også bevidsthedens, aktivitet.

“At forstå, hvad der følger, i relation til, hvad der gik forud, betyder, at man foretager en sammenligning (relation, sammenligning og højere enhed er begreber, som Riemann ofte anvendte med henblik på at afdække en funktionel sammenhæng). Riemann anvendte begrebet

funktion i sin teori for at understrege bevidsthedens sammenlignende og syntetiserende evne, hvilket prægede hele hans tænkning” (Motte-Haber, 2005, s. 218 – undertegnede oversættelse).

Fysikeren Herman von Helmholtz, der fik betydning for Riemanns tænkning, er måske mest kendt for sine psykologiske forklaringer på det menneskelige syn (som bidrog til, at han blev betegnet som ny-kantianer). Riemanns problem med Helmholtz’ teori var dog, at den ikke var psykologisk nok (Pearce, 2008, s. 91). Fra midten af 1870-erne blev Helmholtz’ teori interessant for Riemann, idet hans psykologiske læsning af Helmholtz fik betydning for hans psykologiske studier af musikalsk lytning<sup>1</sup>.

I afhandlingen med titlen *Musikalsk logik* (Riemann, 1874) argumenterer Riemann for, at en logisk lov må ligge til grund for vor perception af musikalske sammenhænge, og peger på betydningen af vor bevidsthedsmæssige aktivitet i sammenligningen af tone-repræsentationer. Denne lov er for Riemann primært af psykologisk karakter (Pearce, 2008, s. 85–91). Kants transcendentalfilosofiske og -logiske analyser af vor forstand (forstandens analytik) bliver via bl.a. Helmholtz’ analyser baggrunden for Riemanns forståelse af vort bevidsthedsmæssige forhold til musik.<sup>2</sup> Kort fortalt bliver Kants bestemmelse af årsagsbegrebet, som en a priori

1 I forbindelse med næste afsnits fænomenologiske analyse af klang som musikens tingsmæssige grund, skal det her nævnes, at når Riemann bruger begrebet *klang* i forbindelse med *Klangvertretung*, refererer han til en akkord eller harmoni (en enkelt tone ‘C’ kan her repræsentere en C-dur akkord eller harmoni). (Riemann, 1882, s. 184) Denne forståelse er tydeligvis ganske anderledes end Helmholtz’ tekniske definition, hvor *Klang* er en kompleks tone/harmoni, og *Ton* er den enkelstående tone (Helmholtz, 1863, s. 39).

2 Kants analyse af en a priori syntetisk dom (f.eks. at alt det, der finder sted, har en årsag) tager udgangspunkt i kausalitetens temporalitet, som igen udgør et formale for erfaringen: Den sidste (aprioriske) del af sætningen udgør en forudsætning for den første (posterioriske) del. Herved kan der slutes, at tidens orden består som årsagens kausalitet, selv om tiden som forløb ikke er aktualiseret som et erfaringselement (Jf. Den tredje erfaringsanalogi. (Kant, 2002, s. 189). Det er i høj grad på denne epistemologiske grund, at Riemann udleder en kantiansk inspireret psykologi, der tiltænkes at understøtte hans argumentation for, at lytning til musik er et spørgsmål om bevidsthedens (forstandens) syntetiserende evne. Det er forholdsvis oplagt at kritisere det epistemologiske grundlag for Riemanns psykologisering af Kant. At et analogt forhold mellem harmoniske funktioner i musikken og forstandens analytik skulle kunne begrunde det ene eller det andet område, var for Kant ganske uantageligt. Kants paradigme udfoldes i et transcendentalogisk og juridisk paradigme, hvor empiriske begrundelser ikke spiller nogen rolle. Forstandens analytik hører apperceptionen til, og akustiske strukturer i perceptionen syntetiseres ikke i Kants erkendelsesteori på baggrund af sammenfald mellem den almene og den transcendentale logik. For en nærmere kantiansk og ny-kantiansk analyse af disse forhold se Lyngseth (2008).

transcendental betingelse for erfaringen, hos Riemann til en forudsætning for vor erfaring af den funktionelle sammenhæng i et harmonisk forløb.

Siden Kant og 1800-tallets ny-kantianere er der løbet meget vand i åen. Kants tænkning er blevet kritiseret fra mange sider, og nye epistemologiske paradigmer har set dagens lys. F.eks. har sprogfilosofien (hvortil også Kants filosofi må regnes) budt på nye erkendelser og indsigter. Indledningsvis blev Heideggers kritiske kommentarer vedrørende en på forhånd bestemmelse af kunstværket som 'et forhåndenværende' nævnt, og ud fra den fænomenologiske traditions ståsted kan det hævdes, at Riemanns funktionsanalyse grundlæggende er af fænomenologisk og hermeneutisk karakter. Den ifølge Riemann nødvendige bevidsthedsmæssige logiske lov hører med andre ord til i et analytisk (afledt og forhåndenværende) paradigme, der overser, at musikken og det harmoniske fænomen allerede er trådt frem for mig – uafhængigt af nogen form for analytisk, kognitiv eller logisk begrundelse. Fra et hermeneutisk ståsted kan man hævde, at det harmoniske fænomen fremtræder ved en tidlig og historisk betinget forståelse (den hermeneutiske cirkel af fremtid, fortid og nutid). Relationen mellem Tonika, Dominant og Subdominant kan således fortolkes som et spørgsmål om forståelsens eksistentielle karakter. I en filosofisk-hermeneutisk sammenhæng vil dominantens forventningsfremkaldende karakter være betinget af vor forståelses grundlæggende rettedhed mod fremtiden, og vor lytning til musik er karakteriseret af en historisk betinget fuldkommenhedsforventning (en umiddelbar forventning om, at musikken giver mening).

## **Klang - musikens tingsmæssige grund**

Riemann betonedede som nævnt betydningen af vor bevidstheds kognitive evne til at syntetisere vor forstands (transcendental-)logiske struktur med det akustiske, harmoniske forløbs struktur. Vægten må i denne sammenhæng siges at ligge på bevidsthedens side. Hvad det akustiske, harmoniske forløb er i sig selv, bliver influeret af Kants filosofi ikke det afgørende spørgsmål – da vi ifølge Kant ikke har adgang til denne værens dyb. Ifølge Heidegger vil det hørte musikalske værk i Kants optik

således kun kunne bestemmes inden for den afledte, forhåndenværende forståelsesmodus (se fodnote 3).

Spørgsmålet bliver så, hvordan vi kan gennemføre en analyse af musikkens umiddelbare (oprindelige) fremtrædelsesmåde uden at tvinge analysen ind i en afledt og selvlegitimerende form, der – som Adorno udtrykket det – suspenderes af musikken selv.

I værket *Harmonielehre* (Schönberg, 1911) reflekterer Arnold Schönberg over forholdet mellem klang, harmonik, tonehøjde og lydstyrke og foregriber på sæt og vis væsentlige forhold, der med den moderne fænomenologi (fra Heideggers *Sein und Zeit* (Heidegger, 1927/2018) og fremefter) kom til at præge tidens videnskabsteoretiske diskurs. Schönbergs søgen efter andre og nye musikteoretiske forståelsesparadigmer leder ham på sporet af den umiddelbart erfarede klang og dennes betydning for vor forståelse af det musikalske værk:

“Akkorden *c-e-g-d* er bestemt mere umiddelbar end *c-e-g-h* (eller *b*). Men hvad stiller vi op med *g#*? Hvordan finder dette et sted i systemet? Som om systemet udelukkende skal bygges af tertser! Hvorfor overhovedet bygge op? Ok! Byg det op, men forvent ikke, at jeg tager dit system for mere end, hvad det er: et system for præsentation af hændelser, ikke et, der forklarer dem” (Schönberg, 1983, s. 321 – min oversættelse). Citatet kan forstås som en mere eller mindre direkte kritik af samtidens, og derved også Riemanns, distancerende og normative musikteoretiske analysemetoder.

Schönberg fortsætter: “Der findes ikke ikke-harmoniske toner – ingen, der er fremmede for harmoni, men snarere fremmede for det harmoniske system [...] I musikalsk klang anerkendes tre karakteristika: tonehøjde, klangfarve og lydstyrke. Indtil nu har klang kun været målt i den ene dimension, den vi kalder tonehøjde. Forsøg på at måle de to andre dimensioner har til dags dato næppe fundet sted, og et forsøg på en organisering i et system er overhovedet ikke forsøgt. Evalueringen af klangfarve er således meget mindre kultiveret og organiseret end den æstetiske evaluering af de førnævnte harmonier. Alligevel forbinder og kontrasterer vi på dristigste vis klange med hinanden ved simpelthen at føle [...] Hvordan dette relaterer til den naturlige klangs essens eller væsen, ved vi ikke, og måske kan vi p.t. knapt nok gætte om det. Jeg mener, at tonen opleves/

erfares i kraft af klangfarven, hvor én dimension er tonehøjde. Klangfarven er således hovedanliggendet og tonehøjden en underopdeling. Tonehøjde er ikke andet end klangfarve målt i én retning. Det bør således være muligt at skabe klangfarve-progressioner, der fungerer ved en form for logik, der tilfredsstillende os i 'tonehøjde-melodier'. Det forekommer som en futuristisk fantasi og er sandsynligvis kun det. Men jeg tror bestemt, at det er én som vil blive realiseret" (Ibid., s. 321 og s. 421–22).

Klangens betydning for den musikalske progression kan generelt siges at være særdeles nærværende i Schönbergs kompositioner og forekommer at være særdeles fremtrædende i f.eks. værket *Verklärte Nacht* fra 1889. Klanglige progressioner fremstår her som værende formative eller bestemmende for det melodiske forløb. Hans understregning af klangens primære betydning i forhold til andre musikalske parametre kan ses som en ansats til at gøre en mere umiddelbar musikalsk dimension til fundamentet for den musikalske analyse samt for udformningen af det musikalske værk.

I det følgende skal denne dimension diskuteres som et grundlæggende fænomenologisk forhold, hvor klang skal udlægges som musikkens umiddelbart givne, tingsmæssige grund eller fundament.

Heidegger hævder, at det tingsmæssige ved kunstværket må bringes ind i synsfeltet: "Til dette formål er det nødvendigt, at vi tilstrækkeligt klart ved, hvad en ting er. Først da kan det siges, om kunstværket er en ting, men vel at mærke en ting, til hvilken nok andet hæfter; først da kan det afgøres, om værket i grunden er noget andet og aldrig en ting" (Heidegger, 1998, s. 24–25).

Det er dog ingenlunde givet, at klang er et tingsligt træk ved musik, der på empirisk analytisk vis kan udsondres fra musikværket og det musikalske udtryk. Tværtimod skal det vises, at klang udgør en umiddelbart givne og fundamental musikalsk tingslighed, der i en fænomenologisk sammenhæng må forstås som værende en grundlæggende mulighedsbetingelse for musikværket. Således skal der argumenteres for, at klang ikke tilhører musikken – som et rationelt, kognitivt eller empirisk efterviseligt aspekt af eller ved denne. Musikken tilhører den umiddelbart givne klang. Den hørte musik kan aldrig træde ud af denne klanglige givethed, dvs. træde ud af den allerede givne klang, hvilket giver anledning til at undersøge det musikalske udtryk og musikværket i lyset af



værens-spørgsmålet. Denne fænomenologiske og hermeneutiske tilgang udgør udgangspunktet for den følgende Heidegger-inspirerede søgen efter det tingsmæssige ved det musikalske værk. I Riemanns Kant-inspirerede psykologiske funktionsharmoniske analyser befinder vi os inden for det, Heidegger betegner som den forhåndenværende forståelsesmodus<sup>3</sup>, hvilket umuliggør enhver reel søgen efter musikkens væsen (dvs. som et allerede givet fænomen). Afledte analyser af den forhåndenværende musik kan naturligvis give os værdifulde indsigter, men når spørgsmålet om musikkens væsen og musikværkets tingsmæssighed skal belyses, vil vi qua den moderne fænomenologi skulle undersøge musik som et oprindeligt og allerede givet fænomen. Spørgsmålet om det tingsmæssige ved musikværket kan i en fænomenologisk sammenhæng således ikke reduceres til empirisk efterviselige fysisk-akustiske forhold.

Heideggers refleksioner over spørgsmål om det tingsmæssige ved kunstværket samt om forholdet mellem den fænomenale verden og den tingsmæssige jord bliver her primært behandlet som en retningsangivende baggrund for analyserne<sup>4</sup>. I analyserne af kunstværkets tingsmæssighed inddrager Heidegger centrale aspekter og begreber, der pga. omfanget ikke kan medtages i nærværende artikel (bl.a. forholdet mellem Alétheia, sandhed, som det værendes uskjulthed, og Técnica).

Generelt kan man karakterisere Heideggers værkbegreb og tingsbegreb som noget, der samler. "Værkets værkværen består i bestridelsen af striden mellem verden og jord" (Heidegger, 1998, s. 57). Tingens samlende karakter fremtræder dog ved, at den samtidig også adskiller. Vi finder denne tosidighed i forholdet og spændingen mellem verden og jorden i *Kunstværkets oprindelse* illustreret gennem eksemplet vedrørende forholdet mellem templet (verden) og klippen (jorden). Det græske tempels søjler lukker guderne inde i deres hjem og åbner samtidig (ved denne lukkethed) templet som gudernes bolig - som en verden.

3 Kant bestemmer, ifølge Heidegger, bevidstheden om tilstedeværen som en bevidsthed om noget (tingene og bevidstheden) forhåndenværende. Men "Det at noget fysisk og psykisk er forhåndenværende sammen med hinanden, er ontisk og ontologisk fuldstændigt forskelligt fra fænomenet i-verden-væren. (Heidegger, 2007, § 43, s. 234)

4 Heideggers analyser af tingsbegrebet gennemgår en betydelig udvikling fra *Kunstværkets oprindelse* til hans forelæsning *Die Frage nach dem Ding* (Heidegger, 1984). Fra at være et 'to-fold' – et forhold mellem 'verden' og 'jorden' i *Kunstværkets oprindelse* – bliver tingsbegrebet i *Die Frage nach dem Ding* anskuet som et fire-fold ('das Geviert' – mennesker og guder, jord og luft).

“På og i jorden grunder det historiske menneske sin boen i verden. Idet værket stiller en verden op, stiller det jorden frem. Denne fremstillen skal her tænkes i ordets strenge betydning. Værket rykker og holder jorden selv ind i en verdens åbne. *Værket lader jorden være en jord*. ... Opstillingen af en verden og fremstillingen af jorden er to væsenstræk i værkets værkværen. De hører imidlertid sammen i værkværens enhed. ... Verden og jord er ifølge deres væsen forskellige fra hinanden, men er alligevel aldrig adskilte. Verden grunder sig på jorden, og jorden rager op gennem verden” (Heidegger, 1998, s. 53–54, s. 55, 56).

I en musik-epistemologisk sammenhæng kan citatets første del udlægges således: På og i klangen grunder det musikalske værk. Idet musikværket stiller en verden op, stiller det klangen frem. Denne fremstillen skal her tænkes i ordets strenge betydning. [...] *Musikværket lader klang være en klang*.

Klippen (jorden), som templet står på, er ikke det samme som (den fænomenale) verden (templet), og forholdet beskrives af Heidegger som værende karakteriseret ved eller som en ridse. Denne ridse kan hverken reduceres til et forhold mellem en fysisk materiel dimension og det givne fænomen eller til forholdet mellem *væren* og *det værende* (den ontologiske difference). Med begrebet ridse er det heller ikke Heideggers anliggende at indføre en absolut spaltning mellem jorden og verden eller mellem kunst- og musikværkets tingsmæssighed og dets fænomenale fremtrædelsesmåde. Det tingsmæssige er tværtimod karakteriseret ved dets evne til at samle; i vores sammenhæng det samlende ved kunstværket/musikkens væsen.

Hvis der her var tale om, at ridsen var et udtryk for en absolut spaltning (og således noget, der ikke var samlende), ville det tingsmæssige ved musikværket kunne udlægges som lyd. Forstået som et fysisk-akustisk forhold ville lyd på en sådan baggrund fremstå som det, musik (og det musikalske værk) opstår af eller ved. Klang som musikkens tingsmæssighed kan i en fænomenologisk sammenhæng heller ikke reduceres til spørgsmålet om primære eller sekundære egenskaber ved en ting<sup>5</sup>. “Hvis

---

5 Sondringen dækker over den af Galilei (1564–1642) indførte distinktion mellem primære og sekundære egenskaber (som Robert Boyle (1627–1691) benævned dem). De primære egenskaber er nødvendige bestanddele ved en genstand, som ikke kan borttænkes fra de fysiske objekter, medens de sekundære egenskaber udelukkende eksisterer i det oplevende subjekt (f.eks. farver, lugt, smag).

man vil bestemme tingens tingshed, er det ikke tilstrækkeligt at henvise til en bærer af egenskaber, til det sanseligt givnes mangfoldighed i dets enhed og da slet ikke til den for sig forestillede stof-form-føjning, der er hentet fra det tøjmessige. Det vejledende og betydningsgivende for-blik for udlægningen af det tingsmæssige ved tingen må rette sig mod tingens tilhørighed til jorden” (Ibid., s. 79).

En spaltende, distancerende og afledt forståelse af musikkens væsen har været dominerende lige siden Pythagoras’ teori om musikkens matematisk-akustiske væsen. Spaltningen mellem forhåndenværende kendetegn på en forhåndenværende musik og den allerede fremtrådte musik må også siges at være udgangspunktet og den gennemgående forklaringsramme i Hugo Riemanns funktionsanalyse<sup>6</sup>. Men som vi så det i det indledende Heidegger-citat, vil vi aldrig nå frem til musikkens (kunstens) væsen gennem analyser af forhåndenværende kendetegn på den forhåndenværende musik eller ved at aflede musikkens væsen fra højere begreber.

Betragter vi forholdet mellem klang og det musikalske værk som analogt med klippen (jorden) og templet (verden), vil klang være det, der både lukker og samtidig åbner værket. Værket/musikken lader på den ene side klang forblive klang, ligesom templet lader klippen forblive klippe, for at værket *derved* kan åbne sig *som* et musikværk (*som en verden*). På den anden side tillader klangen, at værket lukker sig, hvilket er en betingelse for, at det musikalske værk kan fremtræde som det, det er i hele dets væsen. Herved finder bl.a. melodi, harmoni, rytme og form sit ståsted og forankring i klangen (ligesom templet (verden) finder sit ståsted og befæstning på klippen (jorden)).

## Et fænomenologisk grundlag for vor forståelse af det musikalske værk

I et fænomenologisk perspektiv vil kritikken af de ovenfor nævnte tilgange til forståelsen af det musikalske værk dog først og fremmest dreje

---

6 Set fra et fænomenologisk perspektiv udgør denne spaltning desuden det gennemgående problem i den musikæstetiske diskussion vedrørende forholdet mellem den såkaldt autonome og heteronome musikæstetik.

sig om, at disse lægger en forhåndenværende bevidsthed til grund for erfaringen af en forhåndenværende musik.

Denne kritik adresserer på implicit vis desuden også fraværet af et konsistent udfoldet menneskesyn (erkendelsesteori), der – som der tidligere er argumenteret for – er afgørende for validiteten af enhver musikteoretisk analyse.

Musikteorien har et betydeligt anvendelsesaspekt, hvis sigte til dels synes at være at fremsætte eksplicite og operationaliserbare forklaringer på musikalske forhold og parametre. Der er musikfaglige og -pædagogiske gode grunde til at anerkende dette sigte, men spørgsmålet er, om dette sigte bør eller kan lægges til grund for dets erkendelsesteoretisk nødvendige forklaringsramme, eller om forholdet bør vendes om. Hvis den erkendelsesteoretiske forklaringsbaggrund fremstår som et anvendeligt appendiks eller forklaringsramme til opdagelsen af samlende kendetegn på en forhåndenværende musik, vil vi hurtigt befinde os i et analytisk og afledt forståelsesparadigme. Dette resulterer generelt i, at den musikfilosofiske diskurs fremstår som et appendiks uden reel og umiddelbar relevans for praksis.

Den fænomenologiske analyse bliver ikke udfoldet på et på forhånd bestemt musikalsk kendetegn (klang), men tager udgangspunkt i, at det tingsmæssige ved musikværket unddrager sig enhver bestemmelse som f.eks. noget fysisk definerbart, materielt forhåndenværende.

Vi har generelt en tendens til at ville gribe og begribe det givne, hvilket kan føre til, at vi taber det, vi så gerne ville gribe. Spørgsmålet bliver således, om vi overhovedet kan udlede en praksisrelevant musikteori med udgangspunkt i fænomenologien. Det kan vi, men man skal dog være varsom og lade det givne forblive åbent og undgå enhver forhåndenværende indkredsning af vor oprindelige forståelse af det allerede givne musikværk. Det er i denne sammenhæng, vi skal forstå Heideggers forsigtige og til dels metaforiske fremstilling af det tingsmæssige ved kunstværket.

I fokus for Heideggers analyser i *Kunstværkets oprindelse* er dels kunstværksanalysen (både den konkrete analyse af Van Goghs maleri af et par slidte bondesko og fænomenet 'kunstværk') og dels spørgsmålet om *oprindelse*. Oprindelsesspørgsmålet fremstår dog som det primære

og som grundlaget for kunstværksanalysen. Således er værkets primære anliggende en værensanalyse med udgangspunkt i kunstværket.

Heidegger udtalte sig meget sparsomt om musik, men i december 1944, efter at have hørt filosofen Georg Pichts kone, den senere berømte pianistinde Edith Picht-Axenfeld, spille Schuberts efterladte B-dur-sonate, så Heidegger på Picht og sagde: *det kan vi ikke med filosofien* (Safranski, 1998, s. 355). Hvad Heidegger helt konkret sigtede til her, ved vi ikke, men i lyset af hans refleksioner over kunstværkets oprindelse kan man fortolke citatets angivelse af filosofiens grænser som et udtryk for, at filosofien aldrig kan ophæve 'ridsen' mellem den selv eller verden og jorden samt det tingsmæssige.

I *Kunstværkets oprindelse* nævnes musik, uden at det musikalske fænomen eller det musikalske værk bliver særskilt behandlet eller analyseret. I en Heidegger-eksegetisk sammenhæng er vi således nødsaget til at udlede, fortolke og forstå det musikalske værks værensmæssige konstitution i lyset af de mest centrale spørgsmål, som Heidegger adresserer i sit værk. Det spørgsmål, som Heidegger igen og igen vender tilbage til, er som tidligere nævnt spørgsmålet om det tingsmæssige ved kunstværket. Hvordan det tingsmæssige relaterer til f.eks. 'jorden' eller til spørgsmålet om, hvad en ting er, er problemstillinger, som Heidegger direkte og indirekte diskuterer gennem hele sit liv, og som relateres til en række beslægtede fænomenologiske forhold. En indgående diskussion af disse spørgsmål, forhold og begreber (f.eks. hvordan mennesket grunder sin 'boen' på jorden (Heidegger, 2000), eller hvad en ting er (Heidegger, 1984), forekommer på den ene side særdeles relevant i forhold til nærværende artikel, men vil ikke blive diskuteret her.

Uagtet at man måske kan være utryk ved Heideggers meget indforståede og ret komplicerede sprog og formuleringsmåde, er der grund til at anerkende den åbenhed som hans søgen også synes at være udtryk for. På trods af at vi måske ikke står tilbage med en fuldstændig afklaret forståelse af disse forhold, så har Heideggers analyser af det tingsmæssige angivet en retning, der synes at rumme en række interessante perspektiver (der stadig inspirerer til nye epistemologiske refleksioner over f.eks. tingsbegrebet<sup>7</sup>).

---

7 Se f.eks. Graham Harman (2018) og 'den objektorienterede ontologi'.

Vores opgave bliver at undersøge, hvordan det tingsmæssige ved musikværket på implicit vis kommer til udtryk som et anonymt, men samtidig formativt forhold. Med andre ord så bliver udfordringen at undersøge, hvordan klang på implicit vis har fået betydning for udformningen af konkrete kompositioner samt for fortolkningen af disse.

Beethovens violinkoncert kan tjene som eksempel. Koncerten er skrevet i D-dur, der er violinens klangligt set mest åbne toneart. Den er gennemgående præget af skalaer og treklange (i forskellige udformninger), hvilket er med til at understøtte et klangligt samt generelt åbent, klart og afklaret musikalsk udtryk. Allerede i solostemmens første frase bliver dette åbne og klangligt set klare udtryk manifesteret gennem det oktaverede tonale forløb.

Det forekommer problematisk heraf at slutte, at disse forhold på eksplicit vis har været formative for Beethovens arbejde med koncerten, men det er på samme tid ikke videre spekulativt at hævde, at klang synes at have været en – måske implicit, skjult og anonym – baggrund for koncertens udformning.

Det er undertegnede personlige og musikfaglige erfaring, at dette klanglige og kompositions-mæssige forhold udgør et særdeles væsentligt karaktertræk ved violinkoncerten. Fremstående violinister og musikere<sup>8</sup> tilkendegiver også i samtaler herom, at dette forhold må anerkendes som et væsentligt interpretationsmæssigt aspekt og er en betydelig og umiddelbar instrumentalfaglig udfordring.

I artiklens sammenhæng kan dette klang-kompositions-mæssige aspekt forstås som en afklaring af Beethovens eget forhold til det tingsmæssige ved værket – klang. Dette kan naturligvis føre videre til en spørgen ind til, hvilken betydning Beethovens døvhed havde for hans kompositioner.

Hector Berlioz' symfoniske værk *Harold en Italie*, hvor bratschen har en koncerterende solo-rolle, kan også anskueliggøre klang som et kompositionsformativt tingsmæssigt grundlag. Når Berlioz lader bratschens mellemregister indtage en solistisk rolle i værket, er der allerede etableret et klangligt udgangspunkt, der bliver formativt for både

---

8 Feks. Kubelik Trio.

instrumentation, form og dynamik. Det forekommer desuden meget vanskeligt at udskille dette fra andre musikalske elementer som f.eks. melodik, harmonik og rytme, da det samlede udtryk på væsentlig vis forenes i den klangligt udformede gensidighed mellem det store symfoniorkester og bratschen.

Det er i denne sammenhæng interessant at bemærke, at Berlioz i udgangspunktet var ret tilbageholdende over for Liszts forespørgsel om at få tilladelse til at transskribere værket til klaver og bratsch. Berlioz mente ikke, at klaveret kunne gengive værkets grundlæggende musikalske udtryk. Efter gentagne forespørgsler og efter at have tilbudt Berlioz de 600 francs, som udgiveren Hoffmeister i Leipzig havde tilbudt Liszt for arbejdet, gav Berlioz (efter to år) Liszt sin tilladelse. I et brev fra 4. juli 1852 anmoder Berlioz om, at Liszt udelader de i introduktionen arpeggierte termolos i venstre hånd som slørede basstemmerne. Han bad også Liszt om ikke at lægge noget til i bratschstemmen, der ikke var i originalen. “The viola must remain rapt in its sentimental brooding. All else is foreign to it; it witnesses the action, but does not take part in it” (Condé, 1986). Hvorvidt bratschen i Liszts transskription bevarer denne bevidnende karakter i forhold til det, der udfoldes i orkesteret/klaveret, vil naturligvis være et spørgsmål, som det er op til den enkelte tilhører at besvare. Det er dog undertegnede erfaring, at denne dimension i høj grad går tabt i Liszts transskription, og at bratschen her på en helt anden og aktiv (og ikke ‘blot’ bevidnende) måde relaterer til klaverstemmen. Det er i væsentlig grad den klanglige, og i vores sammenhæng tingsmæssige dimension, der bevirker denne væsentlige ændring i værkets karakter og musikalske mening.

Præludiet i Johan Sebastian Bachs C-dur-suite for solo-cello kan fortolkes som en harmonisk udfoldelse af C-durs klanglige karakteristika på en cello, der angiver det tingsmæssige grundlag for de følgende danse-karakteristiske satser. Den indledende C-durskala og f.eks. det arpeggio-udformede harmoniske forløb (ca. midtvejs i satsen) udgøres af en klangfremstilling (i en fænomenologisk fortolkning den klangharmoniske rettethed og tidslige – dvs. hermeneutiske – struktur af fremtid, fortid og nutid), der primært og oprindeligt tegner et dynamisk og klangligt set progressivt forløb. Det klanglige/tingsmæssige grundlag for

kompositionen og musikfremførelsen vil desuden og derfor fremstå på en afgørende anderledes måde ved en fremførelse på en bratsch<sup>9</sup>.

I en musikers arbejde med et 'rent instrumentalværk' vil det altid være interessant at forholde sig til spørgsmålet om, hvad værket eller satsen handler eller drejer sig om. Der kan dog sjældent gives et eksplisit, alment eller universelt svar på dette spørgsmål. Værkets harmoniske, melodiske, formmæssige eller rytmiske struktur kan, som et forhåndenværende anliggende, naturligvis angive interessante pejlemærker, som musikeren kan indlemme i refleksionerne over og interpretationen af værkets 'væsen'. Værkets klanglige dimensioner vil dog primært fremstå som upåfaldende og anonyme aspekter i den faktiske musikfremførelse. Musikere vil generelt genkende dette forhold som en særdeles væsentlig del af musikudøvelsen. Det kan dog ofte være svært at se, at denne upåfaldende del af musikfremførelsen i dens umiddelbare nærhedskarakter rummer et relevant svar på spørgsmålet om, hvad værket handler om. Her giver fænomenologisk funderede analyser af værkets tingsmæssige klanggrundlag interessante og almindeligt genkendelige svar på spørgsmålet om, hvad værket handler om – dvs. et svar på spørgsmålet om værkets væsen – i dets umiddelbart erfarede fremtrædelse.

Fænomenologien forekommer at være det eneste paradigme, hvor klang – som det tingsmæssige ved musikværket – ikke reduceres til en distanceret erfaringsmæssig kvalitet. Heideggers noget metaforiske udlægning af det tingsmæssige ved kunstværket kan forstås som en tilbageholdenhed i forhold til vores generelle trang til at erobre det allerede givne, når vi nærmest spontant griber og be-griber dette som et forhåndenværende. Spontaniteten grunder i denne sammenhæng på vores umiddelbare, men dog historisk-kulturelt betingede søgen efter at indfange fænomenet i en objektiviserbar, almen og empirisk funderet forhåndenhed.

---

9 Bachs suiter for solo-cello indtager i dag en central plads også i bratschlitteraturen.



## Afsluttende refleksioner

Ved at lade den musikteoretiske epistemologi tage udgangspunkt i vor umiddelbare erfaring af musikværket vil man kunne adressere *nærværende* problemstillinger, forhold og spørgsmål.

Fænomenologiens modstand mod vor almindelige trang til at erobre musikfænomenet kan i en musikteoretisk sammenhæng måske give os fornemmelsen af, at vi taber det, vi havde i hånden. Men spørgsmålet er dog, hvorvidt vi nogensinde har haft musikkens væsen i vor hånd, eller om vi nogensinde kommer til at kunne gribe og erobre dette. Tager vi Morten Carlsens indledningsvist anførte kritik alvorligt, vil vi både i forhold til tilhørere, musikeres intuitive erfaring med musik og musikteoriens væsens-analyser skulle anerkende, at musik og det musikalske værk er et allerede givet fænomen, der må forstås og analyseres som netop sådan.

Carlsens kommentar om, at der i forskningen synes at mangle en forståelse for musikeres mere intuitive tilgang til musikkens væsen, kan med fordel skærpes yderligere. Der synes at mangle en anerkendelse af, at epistemologien er et nødvendigt udgangs- og omdrejningspunkt for analyser af musikkens væsen, og at dette udgangspunkt må tage afsæt i vor allerede nære og umiddelbare erfaring af musik.

En fænomenologisk funderet musikteori muliggør en nærværende (og ikke distancerende) tilgang til vor forståelse af musikkens væsen. Herved erstattes forestillingen om, at det netop er det distancerende ved analysen, der skal sikre dens epistemologiske validitet med anerkendelsen af, at musikkens væsen kun kan undersøges i et nærværende, åbent (og i Carlsens ordvalg intuitivt) og oprindeligt forståelsesparadigme.

I denne tekst er der ikke fremført en specifik musikteoretisk kritik af (forhåndenværende) musik og hørelærelaterede teorier om f.eks. harmoniske relationer eller musikalsk form. Riemanns funktionsanalyse er som sådan ikke problematisk og fremstår (i forskellige udgaver) stadig som betydningsfuld og anvendelig. Men når man uden videre accepterer en form for naiv realisme (jf. Riemanns psykologiske fortolkning af Kant) som en validerende baggrund for funktionsanalysen, vil den musikalske analyse mangle det niveau, som det var dens anliggende at undersøge og forstå.

## Referencer

- Adorno, T. (2003). *Musikfilosofi*. Oslo: Pax Forlag.
- Carlsen, M. (2015). Practice as self-exploration. I F. Pio & Ø. Varkø (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations music, education and personal development* (s. 229–242). Dordrecht: Springer.
- Condé, G. (1986). *Harmonia mundi s.a.*, Arles: Mas de Vert.
- Harman, G. (2018). *Object-oriented ontology: A new theory of everything*. UK: Penguin.
- Heidegger, M. (1984). *Die Frage nach dem Ding; Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen* (1935/36) (Gesamtausgabe 41). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1950). *Der Ursprung des Kunstwerks*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1988). *Kunstværkets oprindelse*. København: Samlerens bogklub, Gyldendal.
- Heidegger, M. (2000). *Sproget og ordet*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Heidegger, M. (2007). *Væren og tid*. Aarhus: Forlaget Klim.
- Heidegger, M. (2018). *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. (Opprinnelig utgitt 1927)
- Helmholtz, H. von (1863). *Die Lehre den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (3. Udg.). Braunschweig: Vieweg.
- Kant, I. (2002). *Kritik af den rene fornuft*. Frederiksberg: Det lille forlag.
- Lyngseth, Ø. (2015). Strygerspillet's fænomenologi. Indledende undersøgelser til en fænomenologisk funderet strygerpædagogik. Et fænomenologisk bidrag til den praktiskmusiske pædagogik. *Studier i Pædagogisk Filosofi*, [S.I] 3(2), 35–60.
- Lyngseth, Ø. (2008). Musik og anskuelsesformer. En Cassirer'sk undersøgelse af perceptuel mening og betydning. I M. Rasmussen (Red.), *Æstetik og Naturoplevelse*. Aalborg: Aalborg Universitet og Academic Publisher.
- Motte-Haber, H. de la (2005). Musikalische Logik. Über das System von Hugo Riemann. I H. de la Motte-Haber & O. Schwab-Felisch (Red.), *Musiktheorie* (s. 203–229). Lilienthal, Laaber.Laaber.
- Novak, A. (2001). Wandlungen des Beriffs musikalische Logik bei Hugo Riemann. I T. Böhme-Mehner & K. Mehner (Red.), *Hugo Riemann Musikwissenschaftler mit Universalanspruch* (s. 37–48). Cologne: Böhlau.
- Pearce, T. (2008). Tonal functions and active synthesis: Hugo Riemann, German psychology, and Kantian epistemology. *Intégral*, 22, 81–116.
- Riemann, H. (1874). *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*. Leipzig: CF. Kahnt.

- Riemann, H. (1882). Die Natur der Harmonik. I P. Waldersee (Red.), *Sammlung Musikalischer Vorträge* (vol. 4, s. 157–190). Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Safranski, R. (1998). *En mester fra Tyskland, Heidegger og hans tid*. København: Samlerens Bogklub.
- Schönberg, A. (1983). *Theory of harmony*. Berkley: University of California Press.
- Schönberg, A. (1911). *Hamonilehre*. Leipzig: Universal Edition.