

La oss snakke om musikk: Wilhelm Heinrich Wackenroders og Ludwig Tiecks musikalske fantasier

Vibeke Andrea Tellmann

Universitetet i Bergen

Abstract: In this article, I take as my starting point an opinion that many share: it is difficult to talk about music (Barthes, 1977). This opinion is rooted in the romantic ideal of autonomy (Dahlhaus, 1994), leading to the emancipation of music from language (Neubauer, 1986). I discuss some aspects of this tension between language and music through close readings of the essays in *Phantasien über die Kunst [Fantasies on Art]* (1799/2000) by the Early German Romanticists Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) and Ludwig Tieck (1773–1853). They emphasize music's distinctive ability to convey various forms of transcendental experiences and insights that language falls short of. At the same time, their essays on music demonstrate an inner tension between a rich and literary experimental discourse discussing the limitation of language in relation to music's transcendental meaning. In the essays in *Phantasien*, Wackenroder and Tieck constitute an innovative art-critical discourse that in many ways deals with art by making itself a work of art (Naumann, 1990). The literary-poetic approach to music exemplified in these essays changed the understanding of music itself, and enabled hearing music as an ideal for poetic language. I argue that the tension between language and music, as a historical legacy from the Romantic period, enables us to recognize language's co-constitutive significance for our musical experience while at the same time making us attentive to language's own musicality. The effort to say something about what we hear enriches and expands our linguistic involvement with music, as well as other parts of our lives.

Keywords: language and music, autonomy of music, the emancipation of music from language, romanticism, Wackenroder and Tieck, *Phantasien über die Kunst*

«How, then, does language manage when it has to interpret music?» spør Roland Barthes i essayet «The Grain of the Voice». Han svarer umiddelbart: «Alas, it seems, very badly» (Barthes, 1977, s. 179). Det er et svar mange kan kjenne seg igjen i. Men hvorfor er det så vanskelig å snakke om musikk?¹

Forestillingen om at vi mangler ord for musikk har en bestemt virkningshistorie som strekker seg tilbake til fremveksten av romantikkens autonomiideal (Dahlhaus, 1994). Fra å ha vært en naturlig og indre del av musikk i barokken ble verbalspråk i romantikken betraktet som et utenommusikalsk aspekt. Det skjer en dreining fra en førromantisk oppfatning om at musikk kan forstås som et språk eller i analogi til språk, til en romantisk forståelse av at musikk transcenderer verbalspråket. Den siste bevegelsen skaper det innledende språkproblemet, fordi musikk gjennom denne vendingen blir uutsigelig (Neubauer, 1986).

Andrew Bowie kommenterer at «[t]he divergent interpretations of the relationship between music and language in modernity are inseparable from the main divergences between philosophical conceptions of language» (Bowie, 2003, s. 221). Den historiske utviklingen knyttet til relasjonene mellom musikk og språk speiler derfor på et systematisk plan ulike filosofiske forestillinger om nettopp musikkens språklighet, som i sin tur er koblet til ulike forståelser av hva språk er, og dermed også til hvilket språk vi kan bruke om musikk. Å nærme seg relasjonen mellom musikk og språk fra et filosofisk perspektiv åpner en vekselvirkning mellom spørsmålet om *musikk som språk* og *språk om musikk*.

På den ene siden kan en intuitiv opplevelse av at musikk er talende, at musikk sier noe eller uttrykker noe meningsfullt, lede til antagelser om at musikk, i likhet med språk, har en semantisk eller diskursiv komponent. En slik antagelse fører raskt inn i et nettverk av problemstillinger, for eksempel om musikk, som naturlige språk, kan tilskrives klare narrative trekk, om musikalske uttrykk kan sies å betegne noe bestemt, det vil si om musikk har en denotativ og referensiell karakter, og om musikk er et tegnsystem, et semiotisk system (Bø-Rygg, 1995, s. 51–74; Mahrenholz,

¹ Artikkelen er basert på del 1, kapittel 2 «Språk om musikk» i Ph.D.-avhandlingen min *Musikalitet i teorien. Om relasjoner mellom musikk og språk*. UiB 2017.

2000). Forestillingen om et strukturelt slektskap mellom musikk og språk omfatter med det både en tanke om at musikk er strukturert på samme måte som naturlige språk, at musikk har *språklikhet*, og at musikk er et språk på egne premisser, at musikk har det som kan kalles *språklighet* (Harrán, 1988, s. 413).

På den andre siden utfordrer de ulike oppfatningene av musikkens spesifikke meningsbegrep hvilket språk vi kan bruke om musikk. Kan vi språklig «oversette» det musikalske uttrykket, ut fra tanken om at musikk som språk er et diskursivt system? Eller fører tanken om det musikalske mediets autonomi, som vant frem i romantikken, til at vi overhodet ikke kan *si* noe om et musikalsk meningsinnhold, som er det dilemmaet Barthes (1977) presenterer oss for innledningsvis? Gitt romantikkens ideal er det dermed et bestemt begrep om både musikalsk og språklig meningsdannelse som fører til det som historisk sett kan avleses som et radikalt brudd mellom verbalspråk og musikk, og som i stor grad har dannet et posisjonierende utgangspunkt for senere filosofiske refleksjoner over relasjonen mellom musikk og språk.

Bruddet mellom språk og musikk i romantikken nedfeller seg i en filosofisk-estetisk diskurs om musikkens uutsigelighet og språkets utilstrekkelighet. De tyske tidligromantikerne Wilhelm Heinrich Wackenroders (1773–1798) og Ludwig Tiecks (1773–1853) essaysamling *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (2000), på norsk *Fantasier om kunsten* (Kjerschow, 2014, s. 150–162), er et paradigmatiske eksempel på det.² I sine essays understreker de det musikalske uttrykkets særegne evne til å formidle ulike former for overskridende erfaringer og innsikter som språket kommer til kort overfor. Samtidig demonstrerer essayene om musikk i andre del av *Fantasier om kunsten* en indre spenning mellom et rikt og litterært sett eksperimenterende språklig uttrykk, og et budskap som dreier seg om nettopp språkets begrensning i møtet med musikkens språkoverskridende betydningsfylde.

Jeg vil ta for meg forholdet mellom essayenes litterære form og tematiske innhold ved å se nærmere på noen overordnede felles trekk ved

2 P. Chr. Kjerschow har oversatt utdrag av *Phantasien über die Kunst* (2000) i boken *Musikken – fra grepethet til begrep* (2014), som han har redigert.

essayene og konteksten for essaysamlingen, før jeg går inn på to essays spesielt som omhandler instrumentalmusikkens verdi. Gjennom nærlesninger av de to essayene om instrumentalmusikk vil jeg argumentere for at spenningen mellom språk og musikk, som vi bærer med oss som en historisk arv fra romantikken, åpner for anerkjennelsen av språkets medkonstituerende betydning for den musikalske lytteopplevelsen samtidig som den gjør oss lydhøre for språkets musikalitet.

En nærlesning av Wackenroders og Tiecks fantasier om musikk kan slik sett tjene som øreåpner for flere aspekter ved en overordnet tematikk knyttet til relasjonen mellom musikk og språk. For det første utgjør de historisk sett det kanskje mest eksplisitte eksemplet på hvordan autonomi-idealet innenfor kunsten kom til uttrykk i forståelsen av musikk, og med det også forståelsen av språkets relasjon til musikk. For det andre kan nærlesninger av essayene ut fra deres historiske kontekst skape en sensitivitet for kompleksiteten i vekselvirkningene mellom musikk og språk, og for hvorfor vi bør engasjere oss i den. Wackenroder og Tieck lærer oss at anstrengelsene for å si noe om hva vi hører, kan berike og utvide vår språklige omgang med musikk så vel som med andre uttrykk for vår livsverden. Det er, slik jeg leser essayene, deres fremste imperativ overfor oss som nåtidige lyttere til både musikk og det språket vi bruker om musikk.

Fantasier om kunsten

Med essayene i *Fantasier om kunsten* konstituerer Wackenroder og Tieck en nyskapende kunstkritisk diskurs som på mange måter omhandler kunst ved selv å gjøre seg til et kunstverk (Naumann, 1990; Siegel, 1972). Andre del av *Fantasier om kunsten*, der musikk er gjennomgangstemaet, omfatter ti tekster. Samlingen innledes med et eventyr, «Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen», som fremstiller en liknelse, en indirekte beretning om kjærlighetens og sangens overskridende og grensesprengende kraft (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 59). «Den nakne hellige», som er eventyrets sentrale skikkelse, forvandles i løpet av fortellingen fra et galskapens monster som er bundet til tidens hjul med hender og føtter, til et eterisk himmelvesen – musikkens

og kjærlighetens «genius».³ Hans forvandling og hans frigjøring fra bundethet og lidelse utløses av en kjærlighetssang som toner gjennom luften idet et forelsket par går forbi hulen der han holder til. Det er dermed en sjelsettende og befriende musikalsk erfaring som representerer vendepunktet i eventyrets indre narrativ, og som utgjør det dramatiske høydepunktet. I essayet får et dikt den doble funksjonen av både å beskrive og fremstille eller iscenesette kjærlighetssangen.⁴

Eventyret, med diktet som et innebygget emblem for forsøkene på å utskriften i musikk som uttrykksform, kan leses som del av Wackenroders og Tiecks språkkritiske prosjekt. Det er et prosjekt som tilskriver det musikalske mediet en formidlingsevne og uttrykksevne som overskrider grensene for det som kan sies. «Märchen von einem nackten Heiligen» viser både gjennom den litterære uttrykksformen og gjennom eventyrets indre narrativ hvordan forløsning fra lidelse, fra bundethet til språk og fra bundethet til virkeligheten i samme bevegelse innebærer en overskridelse – av språket og virkeligheten. Det som muliggjør både forløsning og overskridelse, er musikk som uttrykk for kjærlighet.

Elementet av frigjøring fra en verdslig og materiell realitet og en overskridelse mot en høyere metafysisk tilværelse følges opp og understrekes i det påfølgende essayet, «Die Wunder der Tonkunst», der musikk og tro sammenliknes og sammenknyttes.⁵ Den samme forbindelsen kommer senere til uttrykk i Tiecks essay «Symfonier» («Symfonien») når han sier at «[j]eg har alltid lengtet etter denne befrielsen, og derfor begir jeg meg gjerne inn i troens stille land, kunstens egentlige område» (Kjerschow, 2014, s. 160).⁶

3 «Mit dem ersten Tone der Musik und des Gesanges war dem nackten Heiligen das sausende Rad der Zeit verschwunden ...; die unbekannte Sehnsucht war gestillt, der Zauber gelöst, der verirrtte Genius aus seiner irdischen Hülle befreit ...; da klangen alle Sterne und dröhnten eine hellstrahlende, himmlischen Ton durch die Lüfte, bis der Genius sich in das unendliche Firmament verlor» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 63).

4 De siste linjene lyder «In der Waldung Heiligtumen/Waltet, klingt der Liebe Ton:/Schlafend verkündigen alle Töne./Palmen und Blumen der Liebe Schöne» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 62–63)

5 «[O]h, so schließ ich mein Auge zu vor all dem Kriege der Welt – und ziehe mich still in das Land der Musik als in das Land der Glaubens zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren ...» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 65).

6 «Ich habe mich immer nach dieser Erlösung gesehnt, und darum ziehe ich gern in das stille Land des Glaubens, in das eigentliche Gebiet der Kunst» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 106).

Uttrykket «kunstreligion», som ble introdusert av Schleiermacher, forbindes særlig med Wackenroders og Tiecks sammenkobling av musikk og religiøsitet. Det ble i deres samtid oppfattet som en dobbel eller tosidig trussel mot religiøsitet at musikk ble identifisert med religiøse erfaringer. En slik forbindelse mellom musikk og tro kunne både innebære en sakralisering av kunsten og en sekularisering av religionen. Samtidig utrustet det religiøse erfaringsområdet kunstfeltet med nye verktøy. Potensialet i et begrep om kunstreligion lå i blant annet overføringen av en bestemt kontemplativ holdning, «andakt», fra det religiøse området til kunstens og musikkens område (Dahlhaus, 1994, s. 81ff; Bonds, 1997, s. 393). Det muliggjør å forstå kunst som et metafysisk fenomen, og den estetiske erfaringen som en metafysisk erfaring. Gjennom troen kan mennesket vende seg mot en dimensjon som gir forløsning fra verdens smerte. Nettopp en slik kontemplativ holdning blir den estetiske holdningen *par excellence* i den tidligromantiske og den senere høyromantiske epoken.

Eventyret som et bilde på musikkens og kjærlighetens frigjørende kraft finner gjenlyd i essaysamlingens siste tekst, som er et lengre dikt med tittelen «Der Traum. Eine Allegorie» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 114). I dette relativt omfattende diktet fremstilles musikk og kunst igjen som uttrykk hinsides språk og hinsides en prosaisk virkelighet, poetisk beskrevet som nettopp en drøm.⁷ Det samme kan ikke sies i ord som i toner. I *Fantasier om kunsten* forsøker Wackenroder og Tieck likevel å si det uenevnelige gjennom analogier. Tekstene deres demonstrerer på mange måter sin egen grunnleggende tese om at musikk har en transcendent kraft gjennom å la høre språkets utilstrekkelighet og språkets drift mot uutsigelighet i møte med musikkmediet. En litterærpoetisk tilnærming til musikk som deres essays eksemplifiserer, bidro derfor både til å endre forståelsen av musikk i seg selv og la samtidig grunnlaget for å høre musikk som ideal for et poetisk språk. Den filosofiske sprengkraften i et slikt syn på interaksjonen mellom musikk og språk er stor. Når det musikalske mediets særegne meningsdimensjon som betydningsmettet hinsides det gripbare for et diskursivt språk, gjøres til selve modellen for

7 De siste linjene lyder: «O bleib, und laß uns Hand in Hand durcheilen/Der vielgeliebten Kunst geweihtes Land,/Ich würde ohne dich den Mut verlieren,/So Kunst als Leben weiter fortzuführen» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 120).

det mest fortettede litterære uttrykket, poesien, bryter grensene mellom språk og musikk sammen på en måte som får konsekvenser for begge uttrykksmåter. Paradoksalt nok er det musikkens språkoverskridende kraft som gjør den til ideal for det poetiske språket.

Avgrunnen mellom musikk og språk som manifesterer seg gjennom Wackenroder og Tieck sin tenkning, åpner samtidig en ny forbindelse mellom de to uttrykksformene. Det får også konsekvenser for oppfatningen av musikk og litteratur som ulike estetiske genrer med hver sine problemstillinger. Wackenroders og Tiecks radikale språkkritikk i møtet med det musikalske mediet bidrar til å bryte ned grensene mellom filosofiske, estetiske og kunstteoretiske problemstillinger. Det samme kan sies om selve tilblivelsesprosessen, som bærer preg av de to forfatternes samtenkning som oppløser grensen mellom det enkelte forfattersubjektet som essayenes opphav.

Vennskapsverk

Essayene er basert på etterlatte skrifter av Wackenroder, som hans venn Tieck publiserte i 1799, året etter at Wackenroder døde bare 25 år gammel (Siegel, 1972, s. 351). I forordet til den andre delen om musikk står det imidlertid at tekstene er etterlatte skrifter av musikeren og musikkelskeren Joseph Berglinger (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 58). Berglinger er hovedpersonen i Wackenroders fortelling «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger», som utgjør siste del av essaysamlingen *Herzensergießungen einer kunstliebenden Klosterbruders* (Wackenroder & Tieck, 2006, s. 125).⁸ Grepet med å tilskrive tekstene en fiktiv forfatter demonstrerer på den ene siden at eksperimentering med ulike litterære former er en sentral del av tekstenes betydningsproduksjon. De såkalte Berglingertekstene, som essayene i andre del av *Fantasier om kunsten* ofte kalles (Bollacher, 1983, s. 121), kan på den andre siden også leses i et selvbiografisk lys med utgangspunkt i Wackenroders skjebne (Schlager, 1972; Tatar, 1980).

8 For en grundig gjennomgang av *Herzensergießungen* med vekt på figuren Berglinger, se Hertrich (1969) og Naumann (1990, s. 8ff).

Da Tieck utga Wackenroders tekster som *Fantasier om kunsten* i 1799, føyde han til flere egne tekster. I innledningen begrunner han det med at alle ideene var blitt til i samtaler mellom dem, og at de sammen hadde besluttet å forme dem til et hele.⁹ *Fantasier om kunsten* oppfattes derfor ofte som et såkalt vennskapsverk mellom Wackenroder og Tieck, der det kan være utfordrende å avgjøre med sikkerhet hvem som har skrevet og tenkt hva, og hvem som kan sies å være den viktigste intellektuelle pådriveren for det kunstkritiske prosjektet som *Fantasier om kunsten* utgjør (Bollacher, 1983, s. 19; Naumann, 1990, s. 59; Dahlhaus, 1994). En slik usikkerhet kan i seg selv betraktes som et konstituerende trekk for et såkalt vennskapsverk, som samtidig kjennetegner det tidligromantiske tankesettet som dominerer i essayene (Bollacher, 1983, s. 19). Det dreier seg blant annet om at tenkning bæres oppe av følelser og intuisjoner som kan overskride det enkelte subjektet ved å finne gjenklang i andres tilsvarende følelser, og av en interesse for spørsmål om subjektets posisjon.

Det er likevel mulig å avlese en forskyvning i uttrykksstil, og i hvilke estetiske prinsipper som vektlegges, mellom de essayene som anses for å være skrevet av Wackenroder, og de som anses for å være skrevet av Tieck. Wackenroders tone regnes, med rette eller ikke, som mer uskyldspregget og mindre dramatisk enn Tiecks. Mens den enslige hornklangen som lyder over engen, er Wackenroders musikalske markør, vender Tieck seg mot orkesterets brus som bilde på musikkens karakter. Wackenroder kan slik betraktes som en representant for uttrykksestetikk, selv om hans tenkning også peker ut over det. Tieck kan i estetisk sammenheng sies å ta et skritt lenger i retning av en autonomiestetikk med røtter i Kants estetikk gjennom å vektlegge et sublimt aspekt ved musikk fremfor et rørende eller berørende aspekt (Dahlhaus, 1994, s. 62; Naumann, 1990, s. 59; Littlejohns, 2004; di Stefano, 1995). Tiecks oppfatning av den symfoniske instrumentalmusikken peker frem mot det som kan betegnes som et fellestrekk og et kjennetegn ved en romantisk kunstforståelse, nemlig kunstverkenes og kunsterfaringenes sublime eller overskridende

9 «Alle diese Vorstellungen sind in Gesprächen mit meinem Freunde entstanden, und wir hatten beschlossen, aus den einzelnen Aufsätzen gewissermaßen ein Ganzes zu bilden. ...» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 5).

karakter. En slik kunstforståelse bidro til å styrke instrumentalmusikkens posisjon og verdi som tekstuavhengig og språkoverskridende.

Overgangen mellom de to estetiske regimene med deres spenninger og konflikter kan derfor betraktes som et indre anliggende for tekstene i *Fantasier om kunsten*. Det gjør «Wackenroder/Tieck» til en ambivalent overgangsfigur, både som forfatter(e) og i relasjon til det estetiske programmet som skrives frem. Og det gjør dem til en eksemplarisk figur når det gjelder å få en utdypet forståelse på et filosofisk plan, av hvordan det musikalske og det språklige mediet interagerer gjensidig på både utfyllende og motstridende måter. Nærlesningene av de to tekstene om instrumentalmusikk, «Tonekunstens eiendommelige indre vesen og dagens instrumentalmusikks sjelelære», som er skrevet av Wackenroder, og «Symfonier», som er skrevet av Tieck, demonstrerer blant annet det (Kjerschow, 2014, s. 151, 160).¹⁰ Ved først å lytte til Wackenroders lovprisninger av instrumentalmusikk for så å la Tiecks tanker om det samme temaet komme til orde, blir både samforståelsen mellom dem, men også hva de hver især bringer til temaet, tydelig. Ved å gå tett på tekstene kan deres egne ord la oss fornemme spenningene mellom det idealet de tilskriver musikk som språkoverskridende, og det språklige uttrykket de beskriver dette idealet i.

Wackenroders og Tiecks symfoniske essays

I essayet «Tonekunstens eiendommelige indre vesen og dagens instrumentalmusikks sjelelære» begrunner Wackenroder instrumentalmusikkens verdi som selvstendig uttrykksform (Dahlhaus, 1994, s. 14). En symfoni er et uttrykk for følelsenes drama:

Og allikevel kan jeg ikke la være å lovprise instrumentenes siste, høyeste triumf: Jeg mener de guddommelige store symfonier (frembragt av inspirerte ånder) hvor ikke en enkelt følelse blir skildret, men en hel verden, hvori et helt drama av menneskelige affekter utgytes. (Kjerschow, 2014, s. 157)¹¹

10 «Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik» og «Symphonien» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 77, 105).

11 «Und doch kann ich's nicht lassen, noch den letzten, höchsten Triumph der Instrumente zu preisen: ich meine jene göttlichen großen Symphoniestücke ... worin nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlicher Affekten ausgeströmt ist» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 85).

Det er et drama som formidles direkte gjennom musikk, og som ikke lar seg indirekte gjenfortelle i ord eller tanker. Fordi det ifølge Wackenroder er en uoverstigelig kløft mellom et følende hjerte og en undersøkende fornuft, vil ethvert forsøk på å beskrive eller forstå følelser mislykkes: «Den som med den undersøkende forstands ønskevist vil oppdage det som bare lar seg føle innenfra og ut, han vil alltid bare oppdage tanker om følelsen og ikke følelsen selv» (Kjerschow, 2014, s. 153).¹² Å beskrive eller forstå musikk vil av samme grunn komme til kort, nettopp fordi musikk er følelser.

Hva vil de, de nølende, tvilende fornuftsdyrkere som forlanger å få alle de hundreder av musikkstykker forklart i ord, og ikke kan finne seg i at ikke hvert av dem har en betydning som kan navngis ...? Eller har de aldri fornemmet uten ord? Har de kun fylt sitt tomme hjerte med beskrivelser av følelser? (Kjerschow, 2014, s. 154)¹³

I musikk, og i den ordløse instrumentalmusikken spesielt, finner Wackenroder en uttrykksform som lar følelser tre frem i seg selv, uten at de utsettes for omskrivninger. Forakten for «fornuftsdyrkernes» tro på ordets og tankens makt er åpenbar i Wackenroders tekst. Dette bidrar til å styrke den ordløse instrumentalmusikkens posisjon som et særskilt følelsesuttrykk, nettopp fordi det er en uttrykksform som ikke synes å være bundet av en verbalspråklig refleksiv logikk.

Instrumentalmusikkens overtagelse av et hegemoni når det gjelder å formidle emosjonelle forhold forutsatte imidlertid at det musikalske uttrykket i seg selv ble betraktet som et språk, et spesifikt «følelsenes språk» som metaforisk sett kan forstås som «hjertets språk». At musikk er følelsenes språk, var en av uttrykksestetikken mest utbredte – og trivielle – *topos* ifølge Dahlhaus (Caduff, 1997, 2003, s. 43). Ved å innsette et begrep om hjertets eller følelsenes språk som normerende for

12 «Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen läßt, mit der Wunschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl und nicht das Gefühl selber entdecken» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 81).

13 «-Was wollen sie, die zaghaften und zweifelnden Vernünftler, die jedes der hundert und hundert Tonstücke in Worten erklärt verlangen und sich nicht darin finden können, daß nicht jedes eine nennbare Bedeutung hat. ... Oder haben sie nie ohne Worte empfunden? Haben sie ihr hohles Herz nur mit Beschreibungen von Gefühle ausgefüllt?» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 82).

instrumentalmusikkens betydning okkuperte det nye språkbegrepet et tomrom som fraværet av verbalspråklig ledsagelse i form av vokaltekster og retoriske figurer etterlot seg. Grepet med å omdefinere instrumentalmusikk til å være et emosjonelt språkuttrykk kan derfor sies å ha bidratt til å etablere en teoretisk begrunnelse for instrumentalmusikkens verbalspråklige uavhengighet.

For at musikk skal kunne forstås som et direkte uttrykk for følelser, som «hjertespråk», forutsetter det på mange måter at det også kan bli hørt eller mottatt på samme direkte måte, som er et sentralt prinsipp i uttrykksestetikken. Et slikt prinsipp kommer tydelig frem hos Wackenroder når han understreker at «[l]ikesome hvert enkelt kunstverk bare kan oppfattes og gripes til bunns ved hjelp av den samme følelse som frembragte verket, så kan i det hele tatt følelsen bare oppfattes og gripes av følelsen ...» (Kjerschow, 2014, s. 154).¹⁴ Det musikalske uttrykkets emosjonelle kraft må besvares av en mottaker som opplever tilsvarende følelser. Dette forutsetter et forbindelsesledd mellom det musikalske følelsesuttrykket og de følelsene som svarer til det musikalske uttrykket hos både skaper og mottager, som selv er av emosjonell art. Det formidlende eller kommuniserende prinsippet finner Wackenroder i *sympati*.

Det har vist seg å eksistere en uforklarlig sympati mellom de enkelte matematiske toneforhold og de enkelte fibre i menneskets hjerte, hvorved tonekunsten er blitt en rikholdig og smidig innretning for formidling av menneskelige følelser. (Kjerschow, 2014, s. 151)¹⁵

Sympati kan i en slik sammenheng forstås som en form for tiltrekningskraft, som en emosjonell samstemmighet, og det kan oppfattes som en følelsesmessig innlevelsessevne, en medfølelse. De følelsene musikk uttrykker, finner gjenklang i tilsvarende følelser hos et sympatisk innstilt publikum. Sympati som prinsipp for å kunne erfare musikk som et

14 «Wie jedes einzelne Kunstwerk nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfaßt und innerlich ergriffen werden kann, so kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl erfaßt und ergriffen werden ...» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 81).

15 «Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Machinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindungen geworden ist» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 78).

direkte følelsesuttrykk dannet grunnlaget for en av uttrykksetetikkens mest utbredte kommunikasjonsmodeller, som ofte omtales som en sympatimodell eller en sympatilære (Naumann, 1990, s. 54).

I Wackenroders tenkning er forståelsen av sympati som en samstemthet mellom musikk og menneske, et bindeledd mellom tonenes og toneartenes karakter og sjelens tilsvarende stemninger, særlig viktig for beskrivelsene hans av instrumentalmusikkens virkninger. Berglinger, som er essayets fiktive stemme, opplever seg selv som ensom og isolert fra sine omgivelser. I en slik situasjon betrakter Berglinger musikk som den eneste mulige kilden til emosjonell samhørighet med omgivelsene (Hertrich, 1969, s. 82–83; Naumann, 1990, s. 53; Pontzen, 2000, s. 54). Sympati representerer derfor en overskridelsesmulighet som i utvidet forstand også innebærer en overskridelse av fornuft og av språk.

Sympatimodellen baserer seg på en oppfatning om at musikalske følelsesuttrykk kan finne gjenklang i følelsesregisteret hos et sympatisk innstilt menneske. At musikk som emosjonelt uttrykk kan finne gjenklang i en mottagers følelsesmessige register, er ikke tilfeldige talemåter. Sympatimodellen fremstilles i Wackenroders tekst gjennom et bilde av hjertet som et resonansorgan, som et instrument (Pontzen, 2000, s. 54). For Wackenroder er det i hjertets strenger musikk finner gjenklang. Wackenroder sier at «[t]onekunsten griper modig i den hemmelighetsfulle harpe, anslår i den dunkle verden bestemte, dunkle underfulle tegn i bestemt rekkefølge – og vårt hjertes strenger klinger, og vi forstår deres klang» (Kjerschow, 2014, s. 155).¹⁶ Wackenroder skaper en metaforisk forbindelse mellom «harpen» som strengeinstrument og «hjertet» som et tilsvarende instrument. Strengenes evne til å resonere i andre strenger med samme spenningsgrad danner et metaforisk grunnlag for forståelsen av musikalsk sympati som utgjør kjernen i den såkalte sympatimodellen.

For Wackenroder etablerer bildet av hjertet som et akustisk strengeinstrument også en problematisk dobbelthet. Det dreier seg om en iboende motsetning mellom på den ene siden at musikk er avhengig av ulike

16 «[D]ie Tonkunst ... greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte, dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, – und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 82–83).

tekniske og materielle forutsetninger som blant annet akustiske lovmessigheter representerer, og på den andre siden oppfatningen om at musikk primært er et emosjonelt uttrykk. Det er en liknende motsetning som oppstår mellom begrepspråk som bundet av en form for virkelighetsforpliktelse, og musikk som transcenderer det som kan kalles en faktisitet. Det emosjonelle aspektet ved musikk som for Wackenroder er det sentrale, synes å være forutsatt av, og dermed kanskje også begrenset av, et rent teknisk aspekt. I essaysamlingen *Herzensergießungen* beskriver Wackenroder Berglingers fortvilelse over å være bundet av de tekniske kravene som musikk stiller. De tekniske forutsetningene, kunstens «grammatikk», oppleves av ham som et bur, styrt av det han omtaler som en «maskinformuft». I ungdomsårene drømte Berglinger om å skape stor kunst, og skuffelsen hans var stor da han begynte læreårene og oppdaget at melodiene var basert på bestemte matematiske lovmessigheter, og at han fremfor straks å uttrykke seg fritt måtte tilegne seg kunstgrammatikkens regler.¹⁷ Det kan synes som om denne fortvilelsen, som konstituerer et *topos* knyttet til kunstnerens lidelsesaspekt i Wackenroders tenkning, delvis overvinnes gjennom innsikten i hvordan musikk kan overskride blant annet språk. Han sier avslutningsvis i essayet om instrumentalmusikk:

Kom dere toner, trekk hitover og redd meg fra denne smertefulle jordiske streben etter ord, svøp meg med deres tusener på tusener av stråler i deres skinnende skyer og hev meg opp i den allkjærlige himmels gamle omfavnelse!
(Kjerschow, 2014, s. 158)¹⁸

Musikk representerer, til tross for sine tekniske aspekt, en utvei fra en smertefull virkelighet der ord og følelser ikke synes å være i overensstemmelse med hverandre.

17 «Daß alle Melodien ... sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten! Daß ich, statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem undbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstande ein regelrechtes Ding herauszubringen, eh' ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben!» (Wackenroder & Tieck, 2001, s. 115–116).

18 «Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten, wickelt mich ein mit euren tausendfachen Strahlen in eure glänzende Wolken und hebt mich hinauf in die alte Umarmung des allliebenden Himmels!» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 86–87).

Wackenroders essay om instrumentalmusikk etterfølges av essayet «Ein Brief Joseph Berglingers», der Wackenroder i Berglingers skikkelse igjen uttrykker usikkerhet, tvil og smerte overfor sitt kunstneriske virke og kunstens virkninger (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 87). Fra ubetinget å lovprise musikkens åpenbaringer i de avsluttende setningene om instrumentalmusikk fremmes det i Berglingers brev en tanke om at det hele kan være et bedrag. Berglingers tvil på sine egne evner som komponist og på sin evne til sannferdig innlevelse i musikk kan i et videre perspektiv leses som uttrykk for en forskyvning i synet på subjektets posisjon i relasjon til kunst i den tidligromantiske tenkningen. Sympati-modellen fordrer på mange måter et subjekt som finner emosjonell resonans eller gjenklang hos andre, i tråd med føringene i det metaforiske bildet av hjertet som et strengeinstrument. Kunst er uttrykk for et subjekts indre følelsesliv og setter i sving tilsvarende følelsesmessige reaksjoner hos et sympatisk innstilt mottagersubjekt. Berglinger argumenterer selv for sympati-modellen i både *Herzensergießungen* og *Fantasier om kunsten*. Slik Wackenroder beskriver Berglingers virke som komponist og musiker, tyder erfaringene hans imidlertid på at hans kunst ikke blir mottatt av andre subjekter. Opplevelsene av usikkerhet, smerte og bedrag som Berglinger formidler i brevet, tegner opp bildet av et ensomt subjekt som nettopp ikke finner gjenklang hos andre, og heller ikke i seg selv, noe som fører til en indre tomhetsopplevelse hos ham (Naumann, 1990, s. 71). Wackenroder spiller på mange måter ut en motsetning mellom en teoretisk overbevisning om sympatibegrepets betydning og en praksis som undergraver det samme begrepets relevans.

I brevet spør Berglinger om hva han er, hva han skal, og hva han har å utrette på jorden. Han opplever at en ond ånd har drevet ham så langt bort fra andre mennesker at han ikke lenger forstår seg selv.¹⁹ Han beskriver kunsten som en forførerisk og forbudt frukt som langsomt gjør det umulig for den begavede kunstneren å nå ut til sine medmennesker.²⁰

19 «Was bin ich? Was soll ich, was tu ich auf der Welt? Was für ein böser Genius hat mich so von allen Menschen weit weg verschlagen, daß ich nicht weiß, wofür ich mich halten soll?» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 87).

20 «Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht. ... Immer enger kriecht er in seinen selbstigen Genuß hinein, und seine Hand verliert ganz die Kraft, sich einem Nebenmenschen wirkend entgegenzustrecken» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 88).

Berglinger opplever en grunnleggende fremmedhet som kunsterfarin-
gene ikke opphever, men tvert imot forsterker.

Konsekvensene av en slik erfaring av alteritet i møte med musikk er ifølge Bernet at «[b]y thus emphasizing feeling, while at the same time hindering the easy identification of the listener's interior with musical feeling, Wackenroder's fantasies illustrate a specific, and idiosyncratic departure from the age of sentiment.» (Bernet, 2004, s. 24). Når Wackenroder lovpriser hvordan kunst, og musikk spesielt, kan bringe subjektet til svimlende høyder som samtidig kan åpenbare seg som tilsvarende svimlende avgrunner, slik Berglingers betraktninger i brevet viser, peker Wackenroder ut over rammene for en uttrykkestetisk tenkning. Essayene i *Fantasier om kunsten* peker frem mot det som kan kalles et høyr romantisk subjekt, som gjennom kunst erfarer en sublim dimensjon som en metafysisk «ubestemt» kategori. Et slikt subjekt sprenger rammene for sympatimodellen i en ensom og fremmedgjørende søken etter noe absolutt. Berglinger-figuren demonstrerer det som senere er betraktet som den romantiske kunstforståelsens toverdenmodell, et absolutt skille mellom liv og kunst der kunsten representerer en forløsning fra virkelighetens misære (Stegbauer, 2006, s. 104). I beste fall er det en redning, i verste fall viser det seg å være en illusjon. I spenningene mellom de to motsetningene liv og kunst kan man si at Berglinger befinner seg i Wackenroders fantasier om kunst.

Når Tieck i essayet «Symfonier» annonserer at «[d]isse symfoniene kan fremstille et så broget, mangfoldig, forvirret og vakkert utviklet drama som ingen dikter noen gang kan gi oss ...» (Kjerschow, 2014, s. 162)²¹, kan det høres som et ekko av Wackenroders beskrivelse av symfonien som et følelsenes drama. Men der Wackenroder lar følelsene innta scenen som dramaets karakterer, er Tiecks poeng at symfoniens drama sprenger rammene for det dikteriske dramaets form. Symfoniske verk fremstiller et drama som er uutsigelig i verbalspråklig betydning, det er et drama som er hinsides en poetisk diskurs. Spørsmål om hva som kjennetegner

21 «Diese Symphonien können ein so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann ...» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 111).

instrumentalmusikk i Tiecks essay, knytter derfor eksplisitt an til spørsmål om relasjonene mellom språk og musikk.

I «Symfonier» argumenterer Tieck for et prinsipielt og substansielt skille mellom instrumentalmusikk og vokalmusikk. Et slikt skille begrunnes først og fremst med at instrumentalmusikk ikke er ledsaget av verbalspråklige tekster. I vokalmusikk er verbalspråk fremdeles nærværende, for det første gjennom vokalledsagende tekster, men ifølge Tieck også gjennom stemmens språkgestiske uttrykkskarakter. Tieck oppfatter vokaluttrykk som analoge med språkets tonale uttrykk, det vil si med prosodien i språk. Det innebærer at sang i siste instans oppfattes som en opphøyd tale.²² At verbalspråk knyttes til sang, gir et musikalsk løft til talen, og ifølge Tieck kan enhver tale i varierende grad være musikalsk. Forbindelsene mellom tale og sang dreier seg i hovedsak om talestemmen som uttrykk for emosjonelle tilstander. Koblingene til språket gjennom stemmen innebærer imidlertid at det musikalske uttrykket settes i en betinget og ufri posisjon (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 109–110). Språket binder i en viss forstand musikk til en ytre verden, til en «umusikalsk» utenommusikalsk virkelighet.

Tieck anerkjenner at stemmeorganet, som kilde til både talestemme og sangstemme, kan fungere som et instrument på linje med materielle instrumenter, med evne til å uttrykke et spekter av følelser.²³ Men fordi stemmen, som det kommer frem over, primært kan forstås som et uttrykk for sinnsstemninger, hevder han imidlertid at det i første rekke er de materielle instrumentene som makter å fremstille et språklig og emosjonelt sett uavhengig og selvtilstrekkelig musikalsk uttrykk. Tieck argumenterer derfor i hovedsak for et rendyrket instrumentalmusikalsk uttrykk der instrumenttonene trer frem som det han i essayet «Tonene» (Kjerschow, 2014, s. 158) kaller en avsondret verden for seg selv.²⁴ Det er en uttrykksmåte som klart tar opp i seg forståelsen av musikalske verk som nettopp autonome, selvtilstrekkelige, størrelser. «Ren»

22 «Erhöhte Deklamation und Rede» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 110).

23 «Man kann das menschliche Organ der Sprache und des Tons auch als ein Instrument betrachten, in welchem die Töne des Schmerzes, der Freude, des Entzückens und aller Leidenschaften nur einzelne Anklänge sind ...» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 109).

24 «Eine abgesonderte Welt für sich selbst» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 102).

instrumentalmusikk fremstår som avsondret fra en utenommusikalsk virkelighet, i motsetning til vokalmusikk som gjennom stemmens doble betydning som talestemme og som sangstemme binder vokalmusikk til både verbalspråklige tekster og til hele spekteret av menneskelige emosjoner. I «Symfonier» konkluderer Tieck derfor med at vokalmusikk i første rekke er en betinget kunstform som forblir bundet til og bundet av det menneskelige språket, om enn som en opphøyet tale.²⁵ Denne beskrivelsen står i motsetning til beskrivelsen av instrumentalmusikk som uavhengig og fri, «[d]en foreskriver seg bare selv sine lover, den fantaserer lekende og uten formål, og allikevel oppfyller den og oppnår den det høyeste, den følger bare sine egne dunkle drivkrefter og uttrykker det dypeste, det mest vidunderlige med sine lekende bevegelser» (Kjerschow, 2014, s. 162).²⁶ For at musikk skal kunne uttrykke det Tieck vekselvis kaller «det høyeste» og «det dypeste», må musikalske uttrykk frigjøres fra eksterne betydningskategorier, i første rekke verbalspråk, ved å foreskrive egne regulerende strukturer. Det er også verd å merke seg det normative aspektet ved selve retorikken i Tiecks argumentasjon for instrumentalmusikkens uavhengige status. Det er preget av uttrykk som «frihet», «frigjøring», «renhet» og «uavhengighet», i motsetning til vokalmusikk, som anses for å være «avhengig», «ufri», «betinget» og «uren».

Når Tieck sier at instrumentalmusikken er «uten formål» («ohne Zweck»), gir det klare assosiasjoner til Kants estetikk, *Kritikk av dømmekraften* (1995), der det estetiske området etableres som et eget område atskilt fra vitenskapens og moralens område. Kants estetikk beskriver forutsetningene og mulighetsbetingelsene for en bestemt måte å erfare verden på, som vakker eller skjønn. Til disse betingelsene hører kravene om å betrakte kunsten fordomsfritt og ikke vurdere den ut fra kunsteksterne forhold. Gjenstanden for den estetiske betraktningen skal være formålstjenlig uten å tilskrives et bestemt formål (Kant, 1995, s. 89). Det kan forstås som at kunst har, eller er, sitt eget formål, som imidlertid

25 «[S]ie ist und bleibt erhöhte Deklamation und Rede, jede menschliche Sprache, jeder Ausdruck der Empfindung sollte Musik in einem mindern Grade sein» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 110).

26 «[S]ie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten ... und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 110).

er «ohne Zweck» i relasjon til kunsteksterne parametre. Tanken om kunstens autonomi har sitt historiske og teoretiske utspring i Kants estetikk. Fordi instrumentalmusikken ikke er ledsaget av tekst, er det denne musikalske formen som innfrir kravet om å være et formålsløst formål i seg selv. Gjennom det oppnår instrumentalmusikken en metafysisk verdighet som uttrykk for det uendelige eller grenseløse, og derfor er instrumentalmusikkens metafysikk den egentlige kjernen i romantikkens musikkestetikk, ifølge Dahlhaus (1994, s. 68). Tiecks refleksjoner i essayet «Symfonier» er et tydelig forvarsel om en romantisk musikkestetikk i en slik betydning.

I «Symfonier» fremmer Tieck ikke bare en tanke om at instrumentalmusikk, i motsetning til vokalmusikk, kan betraktes som en språkuavhengig uttrykksform. Han introduserer også en tanke om at musikk, fremfor å være underlagt en poetisk tekst, kommenterer seg selv poetisk: [P]å samme måte som instrumentalmusikken går sin egen vei, uten å bry seg om noen tekst, noen tilføyd poesi, idet den dikter for seg selv og kommenterer seg selv poetisk» (Kjerschow, 2014, s. 162).²⁷ Det innebærer at den musikalske formen bestemmes som en poetisk form gjennom selve det musikalske materialet. Nettopp den siste omdreiningen i relasjonen mellom språk og musikk regnes ofte som Tiecks originale grep i *Fantasier om kunste*. Tiecks tidlige formulering av det autonome musikkidealet radikaliseres ytterligere ved at han ikke bare frigjør det musikalske materialet fra språket gjennom å betrakte instrumentalmusikken som en «avsondret verden», men ved at han også betrakter selve den musikalske formen som en selvstendig, uavhengig enhet (Naumann, 1990, s. 76, 1994, s. 253–255; Stegbauer, 2006, s. 115; Dahlhaus, 1994, s. 70–71)

Med det snur han på mange måter retningen for spørsmålet om musikk har en språklig karakter. Der Wackenroder med uttrykksestetiske verktøy i hovedsak argumenterer for å rendyrke et affektivt musikalsk uttrykk der emosjonene spiller den musikalske fortellingens roller, trekker Tieck det et skritt lenger når han sier at musikk verken skildrer hendelser eller karakterer (Dahlhaus, 1994, s. 70). Musikkens uavhengige angår

27 «[S]o wie die Instrumentalmusik ihren eigenen Weg geht und sich um keinen Text, um keine untergelegte Poesie kümmert, für sich selbst dichtet und sich selber poetisch kommentiert» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 108).

den musikalske formen som i seg selv er poetisk. Tieck hevder at man i musikk «tenker tanker uten denne møysommelige omvei om ordene, her er følelse, fantasi og tenkningens kraft ett og det samme ...» (Kjerschow, 2014, s. 161).²⁸ Tieck utvikler både et nytt språkbegrep for det musikalske mediet, et poetisk-musikalsk språk, og et nytt begrep om tenkning, en tenkning i «rene toner». Mens oppfatningene av språk som et emosjonelt uttrykk i stor grad baserer seg på en analogi med verbalspråk, konstitueres det poetisk-musikalske språkuttrykket ut fra seg selv og sitt materiale alene. Det musikalske mediets definitive løsrivning fra verbalspråket, både i direkte og indirekte form, munner dermed ut i et begrep om språk som musikalsk poesi der det poetiske blir emblem for det metafysiske. Gjennom denne vendingen trer musikk inn i en annen form for relasjon til språk ved å være en modell for et poetisk uttrykk. Dermed er det på mange måter språk som settes i en form for avhengig posisjon til musikk ved å være formet av musikk som ideal for et språkoverskridende uttrykk.

Tieck fremmer de kanskje sterkeste argumentene for at musikk innehar en selvrefererende poetisk uttrykkskraft som overskrider et klassisk poetisk uttrykk, gjennom nettopp det: et dikt. Essayet «Tonene», som står i forkant av «Symfonier», avrundes med et dikt som i hovedsak kan leses som en lovprisning av musikk og kunst.²⁹ Sammen med det avsluttende diktet i hele *Fantasier om kunsten*, «Der Traum», iscenesetter dermed diktet i «Tonene» postulatet om at musikk kommenterer seg selv poetisk, som Tieck selv kommenterer poetisk til musikkens ære.

Essayene i *Fantasier om kunsten*, og symfoniessayene spesielt, viser at de formidler en radikal språkkritikk som munner ut i en postulering av et genuint musikalsk meningsbegrep som refleksivt skaper et ideal for poetiske språkuttrykk. Essayene kjennetegnes av en ambivalens mellom tekstenes utsagn, det diskursive nivået, og tekstenes egen form og uttrykk. Spenningene mellom essayenes påstander og essayenes uttrykk svarer på mange måter til det musikalske mediets egen tvetydighet knyttet til å

28 «Gedanken ohne jenen mühsamen Umweg der Worte denkt, hier ist Gefühl, Phantasie und Kraft des Denkens Eins ...» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 106–107).

29 I et lite utdrag fra diktet står det: «Liebe denkt in süßen Tönen,/Denn Gedanken stehn zu fern,/Nur in Tönen mag sie gern/Alles, was sie will, verschönen.(...)» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 104).

formidle overskridende innsikter som likevel ikke lar seg gripe, i alle fall ikke i ord. Nettopp i denne spenningen ligger prosjektets kritiske potensial og dets originalitet. I de to essayene om instrumentalmusikken forsøker både Wackenroder og Tieck å mane frem i ord lytteopplevelsene sine av bestemte musikalske verk i storslåtte og bilderike formuleringer.³⁰ Samtidig innrømmer Wackenroder og Tieck at en slik kunstkritisk tilnærming alltid vil mislykkes. Forsøkene på å beskrive de musikalske opplevelsene ender i en tilståelse om prosjektets umulighet. «Men hvorfor søker jeg, tåpe, å smelte om ord til toner? Det er alltid noe annet enn det jeg føler» (Kjerschow, 2014, s. 158).³¹ Selve opplevelsen, følelsen, vitner om en avstand mellom ord og toner.

Essayenes mange retoriske og kompositoriske former kan likevel høres som forsøk på å nærme seg den musikalske opplevelsens genuine aspekter ved å gjøre teksten så analog som mulig til selve det musikalske uttrykket. Wackenroders åpningsessay, «Märchen von einem nackten Heiligen», eksemplifiserer på mange måter en slik strategi. Musikkens indre karakter, slik den beskrives i blant annet det påfølgende essayet «Die Wunder der Tonkunst», ytres språklig som et allegorisk bilde i eventyret. Samtidig konstitueres det et nytt paradoks når det dramatiske høydepunktet i «Märchen von einem nackten Heiligen», der den nakne hellige befris fra tiden gjennom kjærlighetssangen, manifesterer seg i et dikt. Det musikalskpoetiske idealet som Wackenroder og Tieck både beskriver og demonstrerer i *Fantasier om kunsten*, konstituerer et konvergeringspunkt for musikk og språk, der spørsmålet om det er musikken eller språket som inntar metaposisjonen som kommentator, er i drift. Wackenroder og Tieck formidler på flere plan en motsetning som i stor grad gjennomsyrrer den tidligromantiske musikkestetikken. Det er paradokset i at instrumentalmusikkens løsrivning fra verbalspråket skjer nettopp gjennom

30 For eksempel beskriver Tieck ved hjelp av en rekke storslåtte og billedrike formuleringer inntrykkene sine av å høre Johann Friedrich Reichards (1752–1814) ouverture til en oppsetning av Macbeth: «Ich kann nicht beschreiben, wie wunderbar allegorisch dieses große Tonstück mir schien. ... Ich sah in der Musik die trübe nebelichte Heide, in der sich im Dämmerlichte verworrene Hexenzirkel durcheinander schlingen und die Wolken immer dichter und giftiger zur Erde herniederziehn.» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 111). Se Dahlhaus (1972, s. 176) om Macbeth-ouverturen.

31 «Aber was streb ich Törichter, die Worte zu Tönen zu zerschmelzen? Es ist immer nicht wie ich's fühle» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 86).

språket (Caduff, 1997). Musikkens autonomi springer ut av en dikterisk impuls og virkeliggjøres i en musikkritisk diskurs som slår tilbake på hvordan vi kan lytte til musikk som nettopp både språkoverskridende og virkelighetsutvidende. Det ligger i denne diskursens egen natur at den aldri vil kunne innfri ambisjonen om å si det usigelige, samtidig som nettopp anstrengelsen for å gjøre det kan bringe oss i kontakt med musikkens bevegende kraft (Wikshåland, 2009, s. 35).

I den dobbeltheten ligger essayenes filosofiske relevans når det gjelder å forstå hvordan språk og musikk gjensidig angår hverandre, til tross for, eller på grunn av, deres prinsipielle forskjellighet. I all sin ordgytende overflødighet bærer tekstene tydelig preg av sin historiske tilhørighet i tidligromantikken. Likevel understreker de for meg at vi gjør best i ikke å trakete etter musikkens og språkets likheter. Vi bør heller engasjere oss i å lytte til musikk som et meningsfullt uttrykk på egne premisser samtidig som vi kontinuerlig deltar i en samtale om det meningsfulle i det musikkalske uttrykket. Wackenroders og Tiecks *Fantasier om kunsten* målbærer derfor først og fremst en oppfordring til å la oss snakke om musikk, selv om vi kan synes det er vanskelig.

Referanser

- Barthes, R. (1977). *Image – music – text* (S. Heat, Overs.). New York: Hill and Wang.
- Bernet, C. (2004). Joseph Berglinger's musical crucifixion: Harmony, alterity, and the theater of the Passions in the writings of Wilhelm H. Wackenroder. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (Metzler) 1.
- Bollacher, M. (1983) *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bonds, M. (1997). Idealism and the aesthetics of instrumental music at the turn of the nineteenth century. *Journal of the American Musicological Society*, 50(2/3), 387–420. <https://doi.org/10.2307/831839>
- Bowie, A. (2003). *Aesthetics and subjectivity from Kant to Nietzsche*. Manchester, England: Manchester University Press.
- Bø-Rygg, A. (1995). *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori* (I skriftserien *Tidvise Skrifter* nr. 14). Stavanger: Høgskolen i Stavanger.
- Caduff, C. (1997) Die diskursive Karriere der Musik im 19. Jahrhundert Von der «Herzessprache» zur «wahren Philosophie». *Deutsche Vierteljahrsschrift für*

- Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 71, 537–558. <https://doi.org/10.1007/BF03375650>
- Caduff, C. (2003). *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Dahlhaus, C. (1972). Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 29(3), 167–181. <https://doi.org/10.2307/930417>
- Dahlhaus, C. (1994). *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Harrán, D. (1988). Elegance as a concept in sixteenth-century music criticism. *Renaissance Quarterly*, 41(3), 413–438. <https://doi.org/10.2307/2861755>
- Hertrich, E. (1969). *Joseph Berglinger: Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften* (E. Hammer, Overs.). Oslo: Pax Forlag. (Opprinnelig utgitt 1790)
- Kjerschow, P. C. (2014). *Musikken – fra grepethet til begrep. Musikkfilosofiske tekster fra Platon til Cage*. Oslo: Vidarforlaget.
- Littlejohns, R. (2004). Iniquitous innocence: The ambiguity of music in the Phantasien über die Kunst (1799). I S. Donovan & R. Elliott (Red.), *Music and Literature in German Romanticism* (s. 1–12). Suffolk, England: Boydell & Brewer.
- Mahrenholz, S. (2000). Musik-Verstehen jenseits der Sprache. Zum Metaphorischen in der Musik. I M. Polth, O. Schwab-Felisch & C. Thorau (Red.), *Klang — Struktur — Metapher*. Stuttgart: J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-01901-1_11
- Naumann, B. (1990). *Musikalisches Ideen-Instrument: das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Naumann, B. (1994). *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik: Texte zur musikalischen Poetik um 1800*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Neubauer, J. (1986). *The emancipation of music from language. Departure from mimesis in eighteenth-century aesthetics*. Yale University Press.
- Pontzen, A. (2000). *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Schlager, K. (1972). Der Fall Berglinger. Stufen einer romantischen Biographie am Beispiel Wackenroder. *Archiv für Musikwissenschaft*, 29(2), 115–123. <https://doi.org/10.2307/930066>
- Siegel, L. (1972). Wackenroder's musical essays in «Phantasien über die Kunst». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30(3), 351–358. <https://doi.org/10.2307/428741>
- di Stefano, G. (1995). Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik. I A. Gier & G. W. Gruber (Red.), *Musik und Literatur: komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* (Årg. 36, Bd. 127, s. 121–143). Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Stegbauer, H. (2006). *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik*. Göttingen: Vandenhoech & Ruprecht.
- Tatar, M. (1980). The art of biography in Wackenroder's «Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders and Phantasien über die Kunst». *Studies in Romanticism*, 19(2), 233–248. <https://doi.org/10.2307/25600237>
- Tellmann, V. A. (2017). *Musikalitet i teorien. Om relasjoner mellom musikk og språk* (Doktoravhandling). Universitetet i Bergen, Bergen.
- Wackenroder, W. H. & Tieck, L. (2000). *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. Stuttgart: Reclam. (Opprinnelig utgitt 1799).
- Wackenroder, W. H. & Tieck, L. (2001). *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Reclam. (Opprinnelig utgitt 1797)
- Wikshåland, S. (2009). *Fortolkningens århundre. Essays om musikk og musikkforståelse*. Oslo: Scandinavian Academic Press.