

# Tilbake til det neumiske: Fortolkning og dialektikk hos Adorno og Harnoncourt

*Emil Bernhardt*

Norges musikkhøgskole

**Abstract:** My aim in this article is to develop a possible understanding of Adorno's thoughts on musical interpretation as they appear in a collection of fragments posthumously published in 2001 under the title of *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* [Towards a Theory of Musical Reproduction]. I do this by using an actual sounding example, with emphasis on the dialectical relationship between the written text and the sounding realization. On the one hand, I use a passage by Beethoven (Symphony No. 1, First Movement) that is characterized by some philological uncertainties regarding articulation, explained in slightly different ways in three so-called Urtext-editions of the score. On the other hand, I use a recorded interpretation of the Vienna Philharmonic Orchestra conducted by Austrian Nikolaus Harnoncourt. I will argue that, in this performance, Harnoncourt's articulation of the actual passage provides a useful illustration of the tension between text and sound. Moreover, as the interpretation is also musically intriguing, it seems to function as a thought-provoking example of the dialectical relationship which for Adorno characterizes a successful musical interpretation. Thus, the article aims to shed light on both Adorno's somewhat intricate speculations and Harnoncourt's personal practice of interpretation.

**Keywords:** Theodor W. Adorno, Nikolaus Harnoncourt, musical writing and text, musical performance, dialectical relationship

## Innledning

Den musikalske skriften, teksten eller notasjonen av musikkverket er sentral i det som forble Theodor W. Adornos notater og skisser til en teori om

Sitering av denne artikkelen: Bernhardt, E. (2020). Tilbake til det neumiske: Fortolkning og dialektikk hos Adorno og Harnoncourt. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 12, s. 215–242). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch12>

Lisens: CC-BY 4.0.

musikalsk fortolkning, samlet i bokform under tittelen *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Adorno, 2001). Samtidig er den musikalske skriften naturligvis intimt forbundet med verkets klingende realisering, den musikalske fortolkningen og fremføringen.<sup>1</sup> I dette essayet skal jeg nærme meg Adornos reproduksjonsteori med utgangspunkt i en slik konkret, klingende realisering, nærmere bestemt noen detaljer i Beethovens første symfoni, fortolket av den østerrikske dirigenten Nikolaus Harnoncourt. Et overordnet spørsmål blir dermed hvordan Adornos teori kan anvendes på et konkret fortolkningseksempel. Lar det seg gjøre å bruke Adornos begreper analytisk? Og kan analysen i tilfelle gå begge veier – altså ikke bare ved at de teoretiske begrepene analyserer fortolkningen, men også ved at fortolkningen «analyserer» begrepene? Det siste vil, om mulig, være interessant ettersom Adornos teori forble uferdig, og fordi begrepene han skisserer, ofte er vage og forvirrende.

Mitt argument for en forbindelse mellom Adornos reproduksjonsteori og Harnoncourts fortolkningspraksis baserer seg på en oppfatning om at de begge tenker dialektisk om hva musikalsk fortolkning innebærer. Dette kan blant annet forstås som at musikalsk fortolkning ikke kan reduseres, hverken til en entydig korrekt gjengivelse av et objektivt gitt verk eller til en ensidig subjektiv versjon blant et utall mulige fortolkninger. At den første forståelsen er umulig, virker opplagt. Utfordringen er å vise hvordan den andre også er utilfredsstillende. Musikalsk fortolkning handler for både Adorno og Harnoncourt, slik jeg oppfatter det, om en dialektisk forhandling mellom motpoler på flere plan: mellom historie og nåtid (eventuelt historisitet og estetisk aktualitet), mellom skrift og klang, mellom objektivitet og subjektivitet.

Jeg skal begynne med å se litt nærmere på denne dialektikken, særlig på bakgrunn av den interessen for fortolkning og fremføring som gjør seg gjeldende i nyere musikkvitenskap.<sup>2</sup> Jeg vil så presentere noen detaljer i Harnoncourts Beethoven-fortolkning, og deretter vil jeg forsøke å vise hvordan disse kan knyttes til Adornos reproduksjonsteori.

1 Adorno er inkonsekvent i begrepsbruken og bruker både «Aufführung» og «Interpretation» i tillegg til det mer særegne «Reproduktion». For nærmere om det siste, se Hinrichsen (2004).

2 Dette blir tidvis satt i sammenheng med en såkalt performativ vending, se eksempelvis Fischer-Lichte (2004, s. 22).

Dette skjer i to trinn. Først skal jeg antyde noen begrepelige paralleller, og vise hvordan forbindelsen kan tenkes på et klanglig plan. Men gitt en dialektisk forståelse vil det være nødvendig å utdype hvordan den klanglige dimensjonen må tenkes i en større sammenheng. En slik utdypning utgjør essayets siste del.

## Fortolkningsens dialektikk

På spørsmålet om hva et musikkverk er, finnes det flere mulige svar. De kan alle gi mening, men de er også alle ufullstendige – på forskjellige måter. De mest nærliggende eksemplene er noteskriften eller partituret, og klangen, fremføringen, det vil si partiturets klingende realisering. Noteskriften er en konkret, eksisterende ting: Partituret er et bestandig og stabilt objekt som det er mulig å vende tilbake til og studere igjen og igjen. Som et stabilt objekt som «objektiverer» verket, gir partituret verket i en objektiv, intersubjektiv form som muliggjør subjektive fortolkninger av det.<sup>3</sup> Samtidig er det åpenbart at et partitur er noe annet enn hva vi forbinder med musikk, i alle fall om vi med musikk først og fremst forstår noe lydlig eller klingende. Noteskriften er – i alle fall umiddelbart – snarere noe som representerer dette lydlige. I tillegg er noteskriften noe annet enn musikkverket, fordi det ikke er mulig å feste til skrift alle de nyansene som åpenbart finnes i en klingende realisering. En klingende realisering vil alltid være rikere og tilby noe mer enn det som kan representeres i noteskriften, uansett hvor detaljert og nøyaktig den måtte være.

En konkret fremføring kommer på sin side nærmere det vi til daglig forbinder med musikk. Samtidig er fremføringen flyktig, ubestendig og ustabil. Grunnen er ikke bare at den forgår og forsvinner i tiden, men også at den, som fortolkning, alltid bare vil være én av et uendelig antall mulige realiseringer av partituret. Om en klingende realisering kan sies å representere verket, er det i tilfelle på en annen og mer subtil måte enn

---

3 Når jeg omtaler partituret som objektivt, er det viktig å understreke at jeg hverken mener at noteskriften er objektiv, i betydningen ikke gjenstand for fortolkning, eller at partituret representerer verket på en objektiv måte, i betydningen fullstendig eller komplett. Partituret er imidlertid objektivt i *motsetning* til dets fortolkning, og når fortolkningene nødvendigvis er subjektive, er de dette bare såfremt det de fortolker, er forskjellig fra dem selv.

tilfellet var med noteskriften. Vi kunne si at den klingende realiseringen representerer én av et utall mulige realiseringer, og om den som sådan representerer noe, finnes ikke dette i den klingende realiseringens egen form. Men vi kunne også si at den klingende realiseringen ikke representerer noe annet enn seg selv. I en viss forstand er det derfor misvisende å kalle den en *representasjonsform* overhodet, for den klingende realiseringen er like mye en *presentasjon*. Etter min mening gir det likevel mening å snakke om et verk, men verket, forstått som én og bare én mulig eller optimal *klingende realisering*, finnes ikke.

Nå kan man innvende at slike overveielser først og fremst angår spørsmålet om musikkens eksistens, eller det som gjerne kalles musikkverkets ontologi. Dette er et spørsmål som særlig har interessert representanter for såkalt analytisk musikkfilosofi.<sup>4</sup> For musikkvitenskapen har musikkverket som noe eksisterende tradisjonelt vært et gitt utgangspunkt, og man har normalt konsentrert seg om å studere dets teoretiske, historiske og estetiske aspekter.<sup>5</sup> Av metodologiske grunner var det videre naturlig å ta utgangspunkt i det stabile partituret, altså musikken som tekst.<sup>6</sup> Samtidig er det altså åpenbart at man med teksten som objekt på sett og vis går glipp av musikken, slik vi normalt forstår den som noe klingende. Og ettersom skriften, om vi følger denne tenkemåten, oppleves som sekundær, blir det videre nærliggende å tilskrive den klingende realiseringen et primat, særlig om man mener at vesentlige, om ikke helt essensielle trekk ved musikken og musikkverket først kommer til uttrykk idet verket blir fremført. Nyere tendenser i musikkvitenskapen vitner da også om en økende interesse for verket forstått som klingende realisert fremføring,<sup>7</sup> en interesse som altså må sies å ha kommet relativt sent.<sup>8</sup>

---

4 To nærliggende eksempler er Levinson (2011) og Kivy (2002).

5 I en historisk orientert artikkel om musikkvitenskapen siterer Barbara Boisits eksempelvis Guido Adler, som hevdet at «[d]ie moderne Kunstwissenschaft wird vor Allem die Kunstwerke zur Grundlage der Forschung nehmen» (Boisits, 2013, s. 39).

6 I artikkelen «Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte» skriver Hans-Joachim Hinrichsen at «[i]n den ersten 100 Jahren akademischer Musikwissenschaft von Hugo Riemann bis Carl Dahlhaus, von Guido Adler bis Ludwig Finscher war Musikwissenschaft vornehmlich eine philologische Wissenschaft der Texte» (Hinrichsen, 2013, s. 184).

7 Eksempler her er Cook (1999) og Rink (1995).

8 Eksempler her er Danuser (1992) og Stenzl (2012).

Orienteringen mot klangen eller den klingende realiseringen, fortolkningen og fremføringen av musikken medfører imidlertid nye og krevende utfordringer hvor det filosofiske spørsmålet om verkets ontologi, om ikke står i sentrum, så i det minste danner en bakgrunn.<sup>9</sup> Utfordringene er dels av metodologisk art: Hvordan er det mulig å gjøre en flyktig hendelse til gjenstand eller objekt for analytisk, vitenskapelig undersøkelse? Dels er de av mer systematisk art: Hva har det å si for forståelsen av verket at dets realisering i klang fremheves som primær? Videre kan det være fristende å sette Adornos teori om musikalsk reproduksjon i forbindelse med en slik økende musikkvitenskapelig interesse for fortolkning og fremføring. Det kan også være fristende, om enn muligens ikke helt dekkende, å forstå teoriens fragmentariske og uferdige form som uttrykk for de nettopp nevnte utfordringene som følger med denne interessen. Imidlertid er det også elementer ved Adornos teori som gir grunn til visse forbehold, og da særlig overfor enkelte positivistiske tendenser innenfor nyere fremføringsforskning,<sup>10</sup> og kanskje mer generelt overfor en favorisering av fortolkningen som primært element for forståelsen av det musikalske kunstverket.<sup>11</sup> Jeg vil særlig peke på to slike trekk ved Adornos teori.

For det første blir forestillingen om den (nødvendigvis subjektive) fortolkningen som musikkverkets endelige eller primære eksistensform problematisert hos Adorno.<sup>12</sup> Riktignok underslår han ikke at musikkverket må fortolkes,<sup>13</sup> men heller enn å rette blikket ensidig mot verkets klingende eksistens som fortolkning alene tenker han seg fortolkningsarbeidet som en dialektisk prosess mellom klang og skrift.<sup>14</sup> Heller enn å formulere en motreaksjon mot den tradisjonelle musikkvitenskapens orientering

9 Man kan hevde at spørsmålet om hva et musikkverk er, skiller seg vesentlig fra spørsmålet om hva en musikalsk fortolkning er. Mens man på det første spørsmålet forventer et deskriptivt svar, vil svarene på det andre nødvendigvis forbli normative. Problemet oppstår imidlertid idet verket bare gis, empirisk, i form av fortolkninger. Vi har å gjøre med et ontologisk spørsmål som bare kan ha normative svar.

10 Her tenker jeg særlig på fremføringsforskning med digitale analyseverktøy slik denne er utviklet ved det britiske forskningscenteret CHARM.

11 Se f.eks. Cook (1999) og Cook (2013).

12 Dette kommer frem på ulike måter. Et eksempel er når Adorno snakker om «die Fetischisierung der Interpretation» (Adorno, 2001, s. 16), som jeg kommer tilbake til.

13 «Aller bestehenden Musik jedoch ist das Interpretiertwerden wesentlich» (Adorno, 2001, s. 292).

14 «Interpretation ist dem *Wesen* nach ein dialektischer Prozeß» (Adorno, 2001, s. 92).

mot noteteksten som analytisk håndterbart objekt, en motreaksjon som kunne vektlegge den subjektive fortolkningens primat, kunne man si at Adorno går veien om en fordypet forståelse av den musikalske skriftens rolle i (den klingende) realiseringen, og dermed også fortolkningen, av verket. Poenget er altså ikke at den klingende realiteten neglisjeres, men snarere at dens produksjon – som hos Adorno altså blir en reproduksjon – påstås å inngå i et dialektisk forhold til noteteksten og involverer en lesning av denne. Noteteksten forstås på sin side ut over sin rent praktiske funksjon – det være seg som instruksjon til bestemte handlinger, eller som fiksering av den musikalske forestillingen eller ideen.<sup>15</sup>

For det andre ser Adorno reproduksjonens utfordringer i en historisk sammenheng. Dette betyr dels at verkene samt deres produksjon, reproduksjon og resepsjon ikke er underlagt statiske betingelser, men med nødvendighet forandrer seg historisk.<sup>16</sup> Dels kan den historiske refleksjonen knyttes til et mer generelt begrep om naturbeherskelse,<sup>17</sup> nærmere bestemt en tendens til rasjonalisering og tingliggjøring innenfor moderniteten. Noteskriften spiller her igjen en sentral rolle og får en utpreget ambivalent posisjon: På den ene siden er det noteskriften som behersker og disiplinerer – man kunne også si objektiverer – det man kanskje kunne kalle en «musikalsk natur». På den andre siden er det først denne beherskelsen som gjør fortolkningen, også forstått som en subjektiv frihet, mulig.<sup>18</sup> Jeg skal ikke forfølge Adornos krevende historistiske refleksjoner videre her, men heller igjen påpeke det dialektiske i hvordan en disiplinerende og objektiverende skrift også er det som muliggjør en subjektiv fortolkning. Med et slikt dialektisk forhold som bakgrunn er det forståelig at Adorno snakker skeptisk om en fetisering, det være seg

15 «Ausgehen von der Frage: was ist ein musikalischer Text. Keine Anweisung zur Aufführung, keine Fixierung der Vorstellung» (Adorno, 2001, s. 11; se også Urbanek, 2015).

16 Dette er et stort tema. Som et eksempel skriver Adorno (2001, s. 14; jf. også Adorno, 2001, s. 75): «Die historische Veränderung der Werke als solcher erfolgt stets in Relation zum Stand des Materials».

17 Dette er særlig viktig i boken Adorno skrev sammen med Max Horkheimer, og som er av sentral betydning også for Adornos estetikk: *Dialektik der Aufklärung* (Adorno & Horkheimer, 1969).

18 Adorno skriver: «Die Verdinglichung, Verselbständigung des musikalischen Textes ist die Voraussetzung der ästhetischen Freiheit. Zugleich aber liegt in der musikalischen Schrift ein dem Musikalischen – ihrem eigenen Inhalt – Entgegengesetztes. Die Rationalisierung, Bedingung aller autonomen Kunst, ist deren Feind zugleich.» (Adorno, 2001, s. 71–72).

av fortolkningen eller skriften.<sup>19</sup> Det første ville innebære fremdyrkelsen av en umulig og tom subjektivitet, mens det andre ville redusere fortolkningen til ren demonstrasjon.<sup>20</sup> En fortolkning som nødvendigvis må være subjektiv, er bare mulig såfremt verket kan representeres i en form som, som sådan, er objektiv, det vil si som noteskrift. Motsatt kunne vi si at noteskriftens objektive element like nødvendig inngår i det vi oppfatter som en subjektiv fortolkning.

Det jeg innledningsvis kalte en dialektisk forståelse av musikalsk fortolkning, antydes altså på denne måten som en forhandling mellom objektiv skrift og subjektiv klang. Når forhandlingen er dialektisk, innebærer det at de ulike elementene er hva de er ved hverandre. Skriften er med andre ord ikke ensidig objektiv, slik heller ikke klangen er ensidig subjektiv. Et dypere problem, som her bare kan antydes, er imidlertid at forhandlingen ikke bare foregår mellom det subjektive og det objektive, men også mellom klangen og skriften, hvilket i neste omgang berører spørsmålet om musikkverkets eksistensform. Som vist forstås det klingende som primært med henblikk på spørsmålet om musikkens eksistens, og følgelig virker det umiddelbart kontraintuitivt å involvere skriften, som noe ikke-klingende, i forståelsen av hva musikalsk fortolkning innebærer. Videre kan vi si at mens spørsmålet om hva musikkverket er, har en ontologisk, objektiv og deskriptiv horisont, er svarene – det vil si de faktiske fortolkningene – nødvendigvis praktiske, subjektive og normative. Sagt på en annen måte: Tanken om en dialektisk forståelse av hva musikalsk interpretasjon innebærer, er ikke bare formulert med henblikk på spørsmålet om hva et musikkverk – ontologisk, objektivt og deskriptivt forstått – er, den rommer også et normativt ideal for hva musikalsk fortolkning bør være – og for Adornos (og Harnoncourts) del underforstått – gitt bestemte historiske betingelser. Selv om de to formulerer disse

19 Som nevnt er Adorno på vakt overfor en fetisjering av fortolkningen («Die Fetischisierung [sic] der Interpretation ist ein Ausbruchsversuch aus der Verdinglichung – Schein der Unmittelbarkeit – der in die Verdinglichung nur tiefer verstrickt» [Adorno, 2001, s. 16]), men han er også oppmerksom på en tilsvarende fetisjering av teksten («Es muß der Anschein eines *Fetischismus* des musikalischen Textes vermieden werden» [Adorno, 2001, s. 89]).

20 Direkte i forlengelse skriver Adorno: «Aufgabe der Interpretation ist natürlich nicht die Treue zum Text *an sich*, sondern die Darstellung 'des Werkes' d. h. der Musik für die der Text einsteht.» (Adorno, 2001, s. 89).

betingelsene på ulike måter, kunne vi si at de møtes i kravet om at musikalsk fortolkning i den aktuelle historiske situasjonen krever en form for historisk bevissthet og refleksjon.

Det som imidlertid blir et problem,<sup>21</sup> er at den refleksjonen som følger av det dialektiske forholdet mellom klang, skrift og historie, en refleksjon som Adorno (og Harnoncourt) krever at fortolkeren gjennomfører, på et vis motsetter seg fremføringens egen logikk, som er å virke – performativt – i tiden.<sup>22</sup> Slik jeg oppfatter det, blir med andre ord oppgaven for fortolkeren i Adornos øyne ikke bare å innse (den historiske) nødvendigheten av et refleksjonsarbeid som basis for fortolkningen samt å gjennomføre dette. Oppgaven blir også å fremføre – reprodusere – verket på en måte som riktignok lar basisen i det refleksive arbeidet skinne gjennom, men uten at fremføringen så å si går opp i denne refleksjonen. Fremføringen må altså være fundert i refleksjon, samtidig som refleksjonen må overskrides i og med fremføringen.<sup>23</sup> Om det er ukontroversielt å hevde at det på generelt grunnlag er vanskelig å skrive presist om en flyktig klanghendelse, blir denne vanskeligheten ytterligere tilspisset så snart fortolkningens oppgave formuleres på denne måten, det vil si som en teori. Vanskeligheten knytter seg ikke bare til selve språkliggjøringen av klangens ubestandighet, men vel så mye til formuleringen av en generell teori for en oppgave – den musikalske reproduksjonen – som i seg

21 Utgiveren av Adornos reproduksjonsteori, Henri Lonitz, påpeker i sitt etterord at fortolkningen forstått som problem i det moderne («Daß die Reproduktion zum Problem der Moderne wurde» [Adorno, 2001, s. 381]), utgjør et viktig utgangspunkt.

22 Et begrep som er blitt viktig i denne diskusjonen etter Adorno, er naturligvis begrepet «performativitet». Adorno synes å være delt. Et sitat som ofte trekkes frem, stammer fra den lille teksten «Fragment über Musik und Sprache» og lyder: «Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen» (Adorno, 2003, s. 253). I reproduksjonsteorien skriver han imidlertid: «Richtig Musizieren verlangt die unablässige Kontrolle alles real Erklingenden am Imaginierten. Damit aber einen Prozeß der Reflexion. Der ist aber vielfach kaum zu leisten: man spielt immer wieder anders als man es sich vorstellt. ... Wer heute in der Musik dem Tun den Vorrang übers Vorstellen einräumt, musiziert regressiv» (Adorno, 2001, s. 196–197).

23 Det er åpenbart at dette bringer med seg paradokser. Jeg har tidligere forsøkt å etablere uttrykket «performativ refleksjon» (se Bernhardt, 2019). Adornos begrep om en artikulasjon som også skal skjule forbindelser i konstruksjonen («Das Verbergen solcher Beziehungen, wie es selber zuweilen vom Sinn der Werke mag gefordert sein, ist selber nur ein Teil jener Artikulation» [Adorno, 2001, s. 9]), er et annet eksempel.



selv på mange måter fremstår som paradoksal, og da nettopp i forholdet mellom klang og skrift, subjektivitet og objektivitet, historie og nåtid.<sup>24</sup>

På en slik bakgrunn kan det virke, om ikke direkte paradoksalt, så i det minste lite opplagt å ta utgangspunkt i et konkret fortolknings-eksempel i ønsket om å komme nærmere hva Adornos teori om musikkalsk reproduksjon kan sies å handle om. På den ene siden kan det fremstå nærmest umulig å formulere en teori om det fortolkningsidealet Adorno ser for seg, om dette overhodet kan omsettes i rent klanglige egenskaper, empirisk forstått. På den andre siden virker det, etter min oppfatning, dobbelt meningsløst å se for seg en teori som ender opp med å forlate musikken i dens klingende realiserte form. Derimot tror jeg det vil gi mening å forfølge Adornos dialektiske impuls, forholdet mellom klang og tekst, musikk og skrift, lesning og fremføring, her også forstått som et normativt ideal. Jeg skal i det følgende argumentere for at denne spenningen kan spores, også i helt konkrete fremføringer, her eksemplifisert ved Nikolaus Harnoncourts tolkning av Beethovens første symfoni, første sats.

## Harnoncourt fortolker Beethoven

Om nyere musikkvitenskap har vist en økende interesse for den klingende realiseringen, fortolkningen og fremføringen av et musikkverk, kan man tilsvarende si at feltet for klassisk musikk, grovt regnet siden midten av 1950-årene, har vært avgjørende preget av en interesse for historisk fortolkning, kjent under betegnelsen historisk informert eller orientert fremføringspraksis. Det skal sies at det hos Adorno finnes flere til dels nokså skeptiske bemerkninger om det som må ha vært denne tendensens tidlige fase. Mest kjent er kanskje artikkelen «Bach gegen seine Liebhaber verteidigt» (Adorno, 1977), men også notatene om musikkalsk reproduksjon inneholder enkelte utfall mot det Adorno omtaler som «historismen» blant utøvere.<sup>25</sup> Det er heller ikke utenkelig at bemerkningene om såkalt festisering av interpretasjonen, som nevnt over, kan forstås i en slik sammenheng.

24 Her ligger muligens noe av grunnen til at reproduksjonsteorien forble et fragment.

25 Se eksempelvis Adorno (2001, s. 54, 67).

Dirigenten Nikolaus Harnoncourt (1929–2016) regnes med rette som en pioner innenfor den historisk orienterte praksisen. Han har utvilsomt ytt et betydelig bidrag til nyfortolkning av eldre musikk gjennom et stort antall plateinnspillinger. I tillegg har han formulert mye av tenkningen rundt dette arbeidet i flere bøker.<sup>26</sup> Samtidig vil jeg hevde at Harnoncourt aldri lå under for blind, dogmatisk historisme ved å forfekte en naiv tro på korrekt historisk reproduksjon, nå brukt i snever forstand om fortolkning forstått som vitenskapelig basert rekonstruksjon av fortidige fremføringer. En slik tilnærming blir snarere eksplisitt problematisert hos Harnoncourt allerede i 1950-årene, når han tar til orde for det man kunne kalle en utviklet historisk bevissthet.<sup>27</sup> Etter min oppfatning kan hans fortolkningspraksis forstås som et refleksjonsarbeid, et arbeid som kan sies å gjenspeile et dialektisk forhold mellom fortolkning, klang og notetekst. Et eksempel er fortolkningen av Beethovens første symfoni i C-dur, opus 21, nærmere bestemt artikulasjonen av sidetemaet i første sats.<sup>28</sup>

Verket foreligger i to ulike innspillinger fra Harnoncourts hånd. Den første er med Chamber Orchestra of Europe (COE) og inngår i det kritikerroste komplettsettet fra 1991. Den andre er med Wiener Philharmoniker (WPH) og er et opptak fra Salzburg-festspillene i 2006.<sup>29</sup> Jeg skal konsentrere meg om en liten detalj ved den første satsen, en *Allegro con brio* i 4/4-dels takt, med en langsom innledning (*Adagio molto*), nærmere bestemt satsens sidetema. På platen med COE kan dette høres fra cirka 02:11 til cirka 02:30, på platen med WPH fra cirka 02:09 til cirka 02:30.

Om vi tar utgangspunkt i partituret, går satsens sidetema (i eksposisjonen) fra (opptakt til) t 53 til t 68. Det er enkelt konstruert i to tilsvarende

26 De viktigste er *Musik als Klangrede* (Harnoncourt, 1982/2004) og *Der musikalische Dialog* (Harnoncourt, 1984/2001).

27 Eksempelvis skriver han i artikkelen «Zur Interpretation historischer Musik» fra 1954 om det å forholde seg til eldre tiders musikk: «Für uns bedeutet das ein umfangreiches Studium, aus dem man in einen gefährlichen Fehler verfallen kann: die Alte Musik nur vom Wissen her zu betreiben. So entstehen jene bekannten musikwissenschaftlichen Aufführungen, die historisch oft einwandfrei sind, denen aber jedes Leben fehlt» (jf. Harnoncourt, 2004, s. 17).

28 Jeg er klar over at eksemplet i dette essayet er svært partikulært. Dels har det med tekstens format og muligheten for å gå i dybden å gjøre, dels vil jeg mene at nyansene jeg snakker om, nødvendigvis er subtile. I tillegg vil jeg mene at eksemplet på en særlig tydelig måte bringer til overflaten noe som kan sies å gjelde som en bredere, om enn ikke alltid like eksplisitt tendens.

29 Beethoven (1991 og 2016), se litteraturlisten.

del, hver på åtte takter. Disse er igjen delt i to (fire pluss fire takter), der første del har et sekvenserende, melodisk materiale basert på et åttendelsmotiv, mens andre del har mer preg av overledning, med et synkoperende, rytmisk motiv. De melodiske delene, henholdsvis t 53 til t 56 og t 61 til t 64, har tre sjikt hva gjelder materiale. Det første (1) er det melodiske forgrunnsmotivet som gjentas fire ganger, bestående av en utholdt halvnote, etterfulgt av en fallende bevegelse i åttendeler. Det andre (2) er en obligat akkompagnementsstemme, bestående av fire fjerdedeler, hovedsakelig i oppadstigende treklangsbrytninger (eneste unntak er fallende treklangsbrytning i t 54). Det tredje (3) er et bakgrunnsmateriale som bare markerer første fjerdedel i hver takt, på den aktuelle akkordens grunntone. Virkemidlene for å skape variasjon mellom de to tilsvarende melodiske delene er dels instrumentasjon, dels en dialogisk, besvarende tekstur hvor samme motiv distribueres og veksler mellom instrumentgrupper (noe tilsvarende gjelder i overledningstaktene, med dialogiske aksenter på tvers i orkesteret). Mens materialsjikt 1 i den første delen er lagt vekselvis i obo og fløyte, er det i den andre delen lagt vekselvis i oktaverende fioliner og oktaverende obo og fløyte. Materialsjikt 2 er i første del lagt til vekselvis første og andre fiolin, mens det i andre del ligger i vekselvis fagott og klarinett. Materialsjikt 3 er lagt til dype strykere og er identisk i begge delene.

Det som gjør stedet interessant, er variasjonen i artikulasjon i materialsjikt 2, altså i det obligate akkompagnementsmaterialet. Det følgende handler utelukkende om dette materialet. Jeg skal ta for meg tre ulike, nyere partiturutgaver, alle utstyrt med betegnelsen «Urtext». Det dreier seg altså om filologisk gjennomarbeidede utgaver. Den eldste inngår i den såkalte *Neue Beethoven-Gesamtausgabe*, utgitt av Armin Raab på Henle Verlag i München i 1995 (Beethoven, 1995), heretter kalt A. Den nest yngste inngår i en gjennomgang av alle Beethovens symfonier signert Jonathan Del Mar, utgitt på Bärenreiter Verlag i Kassel i 1997 (Beethoven, 1997), heretter kalt B. Den nyeste er gitt ut av Clive Brown på forlaget Breitkopf & Härtel i Wiesbaden i 2004 (Beethoven, 2004), heretter kalt C.

For den første melodiske delen, altså t 53 til t 56, er artikulasjonsmarkeringene like i alle de tre utgavene, det vil si at treklangsbrytningene i fiolinene alle er markert med staccatotegn, altså kjegler. I den andre

melodiske delen, altså t 61 til t 64, er artikulasjonen mer variabel, det vil si: I besvaringen i klarinett (henholdsvis t 62 og t 64) er det filologisk usikkert om treklangsbyrtingen skal følges opp med staccatotegn (tilsvarende henholdsvis t 61 og t 63), eller om de fire fjerdedelene snarere skal bindes sammen med en legatobue. De tre utgavene viser usikkerheten på ulike måter. I A er buen notert, men markert med en stjerne som viser til kommentaren «Legatobögen T. 62 und 64 vielleicht Versehen» (Beethoven, 1995, s. 10). I B er staccatomarkeringen beholdt, men satt i parentes, mens C igjen trykker buen, med en stjerne som viser til den såkalte *Kritischer Bericht*. Her kan vi lese at «die ganztaktigen Legatobögen könnten ein Kopistenfehler sein. Ob es sich um eine Inkonsequenz in AX [Beethovens tapte autograf, EB] oder eine bewusste Variante zu den analogen Repräsentakten 215, 217 handelt, muss offenbleiben» (Beethoven, 2004, s. 54). Det skal sies at samtlige utgaver setter staccatotegnene i t 63 i parentes.

Når jeg viser til dette stedet og de ulike måtene å indikere usikkerheten på, er ikke poenget å skulle avgjøre hvilken utgave som er «best», i betydningen «kommer nærmest» hva Beethoven opprinnelig måtte ha ment. Poenget er snarere å vise at det finnes en filologisk usikkerhet som, om enn på ulike måter, indikeres i noteteksten, en usikkerhet som bare kan formidles i noteteksten og videre oppfattes gjennom en lesning av den. Mer generelt kunne vi si at det musikalsk interessante spørsmålet i denne sammenheng ikke er hva som måtte være en korrekt filologisk gjengivelse, men heller hvordan stedet fortolkes i en klingende realisering. Særlig i dette essayets sammenheng er det interessant å påpeke at den musikalske fortolkningen foregår gjennom noteteksten, eller mer presist: Det er særlig når denne blir inkonsekvent og tvetydig, at selve fortolkningsarbeidets særegne relasjon til noteteksten kommer frem. Og nettopp dette forekommer meg å være av betydning, også i Adornos teori om musikalsk reproduksjon.

Før jeg vender tilbake til denne, skal jeg kort redegjøre for hvordan den filologiske uklarheten slår ut i praksis hos Harnoncourt. For det første er det tydelig at han i begge fortolkningene velger varianten med heltakts bindebue i klarinetter i t 62 og t 64. Dette kan kanskje virke underlig, dels gitt at Harnoncourt som tidligmusiker har et ytterst bevisst forhold

til notematerialet, og særlig med hensyn til slike detaljer,<sup>30</sup> dels at en rask sammenligning viser at dirigenter med en tilsvarende historisk orientering, samt nyere innspillinger, jevnt over velger å utelate legatobuen på dette stedet.<sup>31</sup> For det andre, og dette er mer interessant, vil jeg hevde at Harnoncourts nyeste versjon med WPH ikke bare velger buen, men i tillegg fremhever legatoartikulasjonen på en særegen måte, det vil si på en måte som nettopp understreker refleksjonen som dette valget bygger på. Med henvisning til det jeg over antydte som et nærmest paradoksalt ideal hos Adorno, med en refleksjon som ikke bare danner basis, men som faktisk også både skinner gjennom og overskrides i den klingende realiseringen, vil jeg argumentere for at nettopp noe slikt er tilfellet i dette eksemplet. Når jeg nå skal vende tilbake til Adornos reproduksjonsteori, og mer spesifikt til hvordan jeg mener den kan knyttes til Harnoncourt (eller motsatt), er det dette særegne forholdet mellom fortolkning, notetekstlesning, refleksjon, artikulasjon og klanglig realisering jeg skal forsøke å utvikle en dypere forståelse av.

## Begrepelige og klanglige forbindelser

Umiddelbart kan en sammenligning av Adornos reproduksjonsteori og Harnoncourts fortolkningspraksis virke søkt. Forskjellene mellom dem kan synes større og mer avgjørende enn de eventuelle likhetene.<sup>32</sup> Adorno er eksempelvis dels skeptisk til en historistisk tendens, dels på mange måter en forsvarer, om enn nyansert, av avantgardistiske strømninger i musikklivet. Harnoncourt tar på sin side til orde for et arbeid med historien som også er empirisk. I tillegg avskriver han på mange måter den

30 Det skal riktignok sies at innspillingen med COE er fra 1991, altså hele fire år før den eldste av Urtext-utgavene jeg refererer til, det vil si Raabs utgave på Henle Verlag fra 1995.

31 Av historisk orienterte dirigenter som velger staccatoartikulasjon, kan nevnes Philippe Herreweghe, John Eliot Gardiner og Roger Norrington. Av mer tradisjonelt orienterte dirigenter, som likevel ikke kan tenkes uavhengig av den historisk orienterte praksisen, og som velger staccatoartikulasjon, kan nevnes Philippe Jordan, Claudio Abbado, Simon Rattle og Thomas Dausgaard.

32 Så vidt jeg har klart å spore opp, finnes det få uttalelser om Adorno fra Harnoncourts side. Eneste unntak er en heller nedlatende slengbemerkning i et videointervju i anledning utgivelsen av det andre Schubert-settet med Berliner Philharmoniker (Cybinski, 2015).

nye musikken.<sup>33</sup> Mer konkret finnes det utsagn som, i alle fall tilsynelatende, står strikt mot hverandre. Adorno hevder på sin side eksplisitt at musikk ikke er språk,<sup>34</sup> mens Harnoncourt derimot synes å bygge mye av sitt ideal på tanken om at musikk er språk.<sup>35</sup>

Imidlertid er det viktig å minne om det tilsynelatende her. Jeg har alt nevnt at den riktignok utvilsomt historisk bevisste Harnoncourt på ingen måte kan tas til inntekt for en historistisk dogmatisme, på samme måte som det åpenbart er for unyansert å forstå Adorno som en uforbeholden forsvarer for den musikalske avantgarden. Og om Adorno var skeptisk til historismen innenfor musikalsk fortolkningspraksis, betyr det på ingen måte at han var uinteressert i historien, eller i det historiske som sådan, som antydnet over. Nærmest unødvendig synes det også å minne om at forholdet mellom musikk og språk er langt mer nyansert og komplisert enn det heller tabloide enkeltsetninger – for eller imot musikken som (et) språk – gir uttrykk for. Adornos momenter for å nyansere hva slags språkbegrep vi i tilfelle snakker om, gitt en musikalsk kontekst, kan i det minste i innhold, om enn ikke i form, vise seg å nærme seg hva Harnoncourt ser for seg med et musikalsk språkbegrep, selv om argumentene ikke er like systematisk utarbeidet hos ham.

Når jeg i det følgende skal argumentere for at det ikke desto mindre er mulig å se en forbindelse mellom Adorno og Harnoncourt, og da som nevnt særlig i synet på musikalsk fortolkning som en dialektisk prosess, skal jeg begynne med noen enkle begreplige forbindelser som også kan knyttes til det nevnte eksemplets ytre, klanglige egenskaper.

Et av de første notatene i *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Adorno, 2001) åpner med følgende påstand:

---

33 I intervjuer gir Harnoncourt enkelte utsagn om den nye musikken. De er reflektert, men som oftest negative og gjerne satt inn i et narrativ som har klare trekk av en tanke om kulturelt forfall. Eksempler finnes i Harnoncourt & Fürstauer (2005, s. 94–95, 2007, s. 27, 73, 2014, s. 95).

34 «[E]s ist die These des Buches, daß Musik keine Sprache sei» (Adorno, 2001, s. 90).

35 Her finnes det en rekke eksempler. Tydeligst er Harnoncourts vektlegging av musikken som en såkalt *Klangrede*, en «klangtale» (se Harnoncourt, 2004). Det må naturligvis understrekes at det omfattende spørsmålet om musikkens forhold til språk behandles ytterst nyansert, om enn forskjellig, av både Adorno og Harnoncourt. Og som dette essayet implisitt antyder, kan det ved nærmere ettersyn vise seg at de har mer til felles enn man umiddelbart kan få inntrykk av.

Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes. Ihre Aufgabe ist es, alle Relationen, Momente des Zusammenhanges, Kontraste, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klanges verborgen liegen, sichtbar zu machen – und zwar vermöge der Artikulation eben der sinnlichen Erscheinung. (Adorno, 2001, s. 9)

Det fysiologiske, eller medisinske (røntgenbildet), som metaforområde for fortolkningen videreføres i Adornos begrep om det subkutane (det som er under huden).<sup>36</sup> Herfra ville det muligens være nærliggende å tenke det subkutane som konstruksjonen (jamfør forrige sitat), eller – om man holder seg til røntgenmetaforen – som skjelettet. I hvilken grad bildet er heldig, står naturligvis til diskusjon. Adorno kommer imidlertid en slik misforståelse i forkjøpet når han fremhever at «es nicht um die Darstellung des Skeletts handelt sondern des Prozesses des von innen nach außen Treten» (Adorno, 2001, s. 120).

Ytterligere nyansert blir dette når Adorno presiserer begrepet om det subkutane slik: «[D]enn das Subkutane ist nicht an sich, sondern nur als Negation des Anderen, und darzustellen ist diese Dialektik, die Relation. Also nicht: den schlechten Taktteil spielen und den guten fallen lassen, sondern den Prozess zwischen beiden deutlich machen» (Adorno, 2001, s. 98).

Slik jeg forstår det, handler det her, i alle fall i første omgang og empirisk forstått, om en form for gjennomsiktighet eller transparens. Og nettopp et slikt ideal er lett å gjenfinne hos Harnoncourt. Men der Adorno bruker røntgenfotografiet som modell, bruker Harnoncourt maleriet. Eksempelvis skriver han følgende i essayet «Artikulation», gjengitt i boken *Musik als Klangrede* (Harnoncourt, 2004):

In der lasierenden Ölmalerei ist die Farbe transparent, man kann immer die eine Schicht durch die andere hindurchsehen, so sieht man durch vier, fünf Schichten bis zur Zeichnung, die darunter liegt. Ähnlich geht es uns beim Hören eines gut artikulierten Musikstückes; wir wandern mit unseren Ohren gleichsam in die Tiefe und hören dabei deutlich die verschiedenen Schichten, die doch zu einem Ganzen verschmelzen. Wir können auf den Untergrund, die

---

36 Se særlig Adorno (2001, s. 97ff).

„Zeichnung“, den Plan hören, in einer anderen Schicht werden wir Dissonanzbetonungen finden, in den nächsten eine Stimme, die aus ihrer Diktion heraus weich gebunden wird, und eine andere, die streng und hart artikuliert wird; dies alles synchron, zur selben Zeit. (Harnoncourt, 2004, s. 62)

Harnoncourt kommer også til stadighet inn på transparensidealet i diverse intervjuer, eksempelvis som motsetning til en gjeldende trend: «[D]ie Verbreitung des Klanges, ein auffallendes Merkmal des Musikmachens der Jahrhundertmitte, hatte wahrscheinlich modische Gründe: daß nicht die Struktur, nicht die Transparenz, sondern der Klang selbst oder eine Art von übereinander gepappten Klängen das eigentliche Ereignis ist» (Harnoncourt & Fürstauer, 2014, s. 144). Eller mer positivt slik:

Aber ich versuche eigentlich nicht, die Klänge von historischen Instrumenten im Orchester nachzuahmen, sondern vielmehr eine große Transparenz zu bekommen. Da brauche ich eigentlich nur die Selbstverständlichkeiten der frühen Aufführungspraxis wieder zu mobilisieren, z. B. das starke Zurückfedern bei langen Tönen. (Harnoncourt & Fürstauer, 2007, s. 105)

Eller helt utvetydig slik:

Transparenz war in der Tat eines meiner Hauptanliegen. Auch bezüglich der Polyrhythmik, die bei Beethoven oft vorkommt und vielsagend ist. Das muß man dem Publikum klarmachen, aber ohne sich ins Intellektuelle zu versteigen, ohne den emotionellen Gehalt zu vernachlässigen. (Harnoncourt & Fürstauer, 2005, s. 84).

Nå er det naturligvis åpenbare forskjeller mellom Adornos og Harnoncourts utsagn, umiddelbart mest tydelig ettersom de bruker ulike metaforer. Videre er det naturligvis en forskjell idet Harnoncourt ikke bare benytter en metafor (maleriet), men mer konkret beskriver og betegner et fenomen, nemlig transparens. Og nettopp denne overgangen hos Harnoncourt, fra en metafor til et mer konkret og praktisk anvendbart begrep, avspeiler en forskjell i språkbruk. Mens Adorno bestreber seg på å innsirkle den dialektiske bevegelsen og utdyper fenomenet gjennom å presse språkets konvensjoner, alltid på en viss avstand til den empiriske klangen, forblir Harnoncourt på sin side praktisk og retorisk, tidvis på grensen til det banale. Dette veies



naturligvis opp av den faktiske, klingende fortolkningen, som er og blir åstedet for Harnoncourts arbeid. Det er følgelig ut fra dette arbeidet vi må undersøke om forbindelsen til Adorno gir mening.

Om vi vender tilbake til Beethoven-eksemplet, kan vi si at begge Harnoncourts versjoner lever opp til idealet om transparens, hvilket i første omgang vil si at de ulike materialsjiktene (se over) i teksturen er tydelig hørbare. Her snakker vi om en transparens forstått i vertikal forstand, noe som umiddelbart kan stemme godt med røntgenbildet som metafor: Materialsjiktene kan skjernes fra hverandre, så å si synkront, det vil si mens de spilles over hverandre, samtidig. Imidlertid er det åpenbart at Adornos begrep om det subkutane og videre hans tanker om «momenter av sammenheng» som ligger «skjult under overflaten», og som må «gjøres synlige», omfatter noe mer enn utelukkende en vertikal gjennomsiktighet hva gjelder materialsjikt. Eller sagt på en annen måte: Det er åpenbart flere virkemidler enn en gjennomsiktig tekstur som spiller inn når det gjelder å realisere det Adorno sikter til med sin røntgenbildemetafor. Alternativt: Det er muligens også noe mer Harnoncourt har i tankene med sitt begrep om transparens.

I denne sammenhengen er det ikke uten betydning at også Adorno nevner begrepet «Artikulation», nok et begrep som for Harnoncourt er av sentral betydning, jamfør artikkelens tittel og utdypningen av malerimetaforen knyttet til «[das] Hören eines gut artikulierten Musikstückes» (Harnoncourt, 2004, s. 62). Her er det nærliggende å tenke på artikulasjonen av de enkelte motivene i betydningen valg av legato eller staccato, ansatsmåter, avfraseringer og så videre, og det er åpenbart at spørsmålet om valg av legatobue eller staccatoartikulasjon i det såkalte materialsjikt 2, som diskutert over, kommer inn her. Men før jeg vender tilbake til det bestemte tilfellet, vil jeg hevde at spørsmålet om artikulasjon også berører formale aspekter på et mer overordnet nivå. Det dreier seg altså ikke bare om hvordan enkeltmotiver artikuleres, men også om hvordan de plasseres i en større formal sammenheng. Mer teknisk, og for å beholde transparensmetaforen, kunne vi muligens gå fra å snakke om en horisontal, teksturell transparens til en mer horisontal, tidslig eller formal transparens. For slik sjiktene skilles vertikalt fra hverandre i teksturen, skilles formdelene horisontalt fra hverandre i tiden. Kanskje man kunne si at

det ikke bare dreier seg om å uttale tydelig på motivnivå, men også om en bevissthet om å fremheve og bevisst artikulere større formale partier.

I en tidlig notis, riktignok med henvisning til skuespilleren, skriver Adorno at «interpretieren heißt eine Sekunde lang den Heros, den Berserker, die Hoffnung *spielen* und an dieser Stelle liegt die Kommunikation von Werk und Interpret» (Adorno, 2001, s. 10). Ettersom skuespillerkunsten også foregår i tid, er det kanskje ikke umulig å tenke seg en forbindelse til musikk og musikalsk interpretasjon, nærmere bestemt via henvisningen til det lille ekstra sekundet hvor figuren skal spilles, eller spilles ut, i emfatisk forstand. Nå kunne man si at skuespilleren naturligvis spiller sin rolle hele stykket igjennom, uten permanent å vektlegge selve det faktum at skuespilleren nettopp fortolker rollefiguren. Men ved å dvele det lille ekstra sekundet vil skuespilleren ikke bare understreke rollefiguren som sådan, men i tillegg fremheve selve det faktum at han eller hun fortolker denne. Alternativt kunne vi si at skuespilleren ikke bare artikulerer en rollefigur, men også understreker at det overhodet dreier seg om artikulasjon.

I Harnoncourts artikulasjon av sidetemaet i første sats av Beethovens første symfoni vil jeg påstå at noe tilsvarende kommer til uttrykk, noe som særlig blir tydelig om vi sammenligner de to innspillingene. I versjonen med COE flyter tempoet jevnt i overgangen til sidetemaet (t 52–53), og det er heller ingen markering, sesur eller holdt tid i overgangen mellom de to frasene (t 60–61).<sup>37</sup> I versjonen med WPH er derimot så vel overgangen til sidetemaet som overgangen mellom de to delene så vidt fremhevet. Det dreier seg henholdsvis om et ørlite millisekund før opptakten til t 52, samt at selve opptakten holdes en anelse lenger, og at starten av temaet i andre frase (t 61) spilles ørlite nølende. Dette er altså små nyanser. Samtidig vil jeg hevde at de er akkurat tilstrekkelig til å minne om selve artikulasjonens grep. At de er helt minimale, understreker nettopp poenget, for her handler det ikke om å artikulere temaet med henblikk på tydelighet, det handler snarere om å artikulere bevisstheten om selve det faktum at musikken fortolkes.

Jeg har så langt nevnt to mulige forbindelser mellom Adorno og Harnoncourt, riktignok på et heller overfladisk og empirisk, klanglig nivå. Som antydnet er det imidlertid ikke tilstrekkelig å nøye seg med en

---

37 «Markering» eller «sesur» er begge allerede for sterke ord; det dreier seg her om ørsmå nyanser.

slik empirisk basert sammenligning. Når det etter mitt skjønn er mulig – og interessant – å forbinde Adorno og Harnoncourt, er det nemlig også fordi det hos dem begge gjør seg gjeldende en dialektisk spenning som nødvendigvis stikker dypere. Jeg skal avslutningsvis forsøke å utvikle forbindelsen på dette dialektiske nivået.

## Tilbake til det neumiske

Ifølge en dialektisk forståelse av musikalsk fortolkning innebærer musikalsk fortolkning å innreflektere forholdet mellom klang og skrift, subjektivitet og objektivitet, historie og nåtid. Jeg har vist hvordan en slik dialektikk leder til en (performativ) utfordring, idet den påkrevde refleksjonen, for overhodet å kunne gjelde som ideal for fortolkning forstått som fremføring, på samme tid både må skinne gjennom og overskrides i fremføringen – eller det performative. Jeg påpekte videre hvordan både Adorno og Harnoncourt etablerer et visst ideal om gjennomsiktighet gjennom henholdsvis røntgenbildet (som metafor) og transparensbegrepet (som empirisk egenskap ved klangen). Spørsmålet er nå hvorvidt en slik gjennomsiktighet – om man for enkelthets skyld bruker en felles betegnelse – ikke bare angir en egenskap på det empirisk klanglige nivået, men også peker i retning av en realisering av det dialektiske elementet. For å svare på det må jeg først se nærmere på hvordan Adorno mer konkret tenker seg dette dialektiske momentet. Her er det særlig tre begreper som blir sentrale, og på side 88 lister Adorno (2001) dem opp på følgende måte:

Die Terminologie möchte ich wie folgt festlegen: der musikalische Text enthält 3 Elemente

- 1) das mensurale (das bisher als signifikativ bezeichnete, der Inbegriff alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen)
- 2) das neumische (bisher: mimisch, mimetisch oder gestisch genannt, das aus den Zeichen zu interpolierende strukturelle)
- 3) das idiomatische (bisher: musiksprachliche, d. h. die aus der je vorgegebenen und das Werk einschließenden Musiksprache zu erschließende ...)

Thema der Arbeit ist eigentlich die Dialektik dieser Elemente ...

I den etterfølgende notisen skriver Adorno: «Aufgabe der musikalischen Interpretation ist es, das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen. ‘Ursprung ist das Ziel’. These meines Buches» (Adorno, 2001, s. 88).

Sitatene er både omfattende og skisseaktig komprimert. Jeg skal straks se nærmere på de tre hovedbegrepene, men først skal jeg kort og forsøksvis antyde en mulig oppklaring av noe som umiddelbart kan virke underlig: Ifølge det første sitatet er de tre begrepene knyttet til det Adorno kaller den musikalske teksten. Dette virker forvirrende, både fordi bare begrepet om det mensurale synes direkte knyttet til skrift og tegn, mens de øvrige synes å gå ut over det skriftlige og tegnmessige, og fordi Adorno i det andre sitatet knytter begrepene til den musikalske fortolkningen, som vi i dag gjerne forbinder med en klanglig realisering (jamfør over). Det siste kunne muligvis forklares med at Adornos begrep om musikalsk interpretasjon ikke nødvendigvis involverer en klanglig realisering, men også kan vise til en stum lesning av partituret.<sup>38</sup> Imidlertid er det etter mitt syn vel så interessant å tenke denne overgangen (eller uklarheten) som en antydning av det dialektiske elementet i fortolkningsbegrepet, det vil si – om enn litt spekulativt formulert – som et klanglig element i den musikalske teksten, og som et tekstlig element i den klanglige realiseringen (fortolkningen). Jeg lar dette stå åpent.

Så til hovedbegrepene: Det enkleste, eller minst kompliserte, er begrepet om det mensurale. Adorno henter det fra såkalt mensuralnotasjon, en notasjonstype som ble utviklet for å fastsette målbare tidsenheter i notasjonen. Adorno bruker begrepet i utvidet og generell betydning om selve det skriftlige, altså det faktum at musikk festes til skrift og tegn og gjøres til gjenstand, «objektiviseres» (jamfør diskusjonen over), eventuelt objekt for fortolkning. Det neumiske er på sin side vanskeligere å få tak på. Etymologisk er det basert på de såkalte neumene, en notasjonsform som var friere enn den såkalte mensuralnotasjonen, og som heller enn å basere seg på semiotisk (tegnmessig) representasjon tok sikte på å gjengi musikalske gester og bevegelser mer direkte og billedlig.<sup>39</sup> Så vidt jeg kan forstå,

38 Dette er riktignok, slik jeg leser Adorno, knyttet til en viss ambivalens (se Adorno, 2001, s. 11, 13).

39 Uten å gå nærmere inn på dette vil jeg gjøre oppmerksom på den grunnleggende forskjellen mellom gest og tegn. Gesten viser grunnleggende sett til seg selv, mens tegnet nødvendigvis også viser til noe utenfor det selv.

søker Adorno å etablere en mer utvidet betydning og sikter muligens til et ideelt nivå forut for notasjonens disiplinering, en type umiddelbar og subjektiv (musikalsk) impuls i en slags «lukket» forstand, en impuls som ikke i seg selv kan gjøres til gjenstand for fortolkning. Det neumiske kan derfor ikke tenkes som noe eksisterende for seg i et intersubjektivt rom. Det neumiske er aldri (ennå) gjenstand for fortolkning, snarere er det kanskje noe som driver et musikalsk begjær, som siden slår ut i noe som alltid (allerede) har form av en fortolkning. Imidlertid synes det viktig å understreke at det neumiske, selv om det ikke kan eksistere intersubjektivt, ikke av den grunn ganske enkelt ikke finnes.<sup>40</sup> For selv om musikken først blir gjenstand for fortolkning gjennom et medium som samtidig disiplinerer, objektiverer og tingliggjør den, nemlig noteskriften eller det mensurale, kunne vi si at det samtidig er fortolkningsoppgave å reversere denne disiplineringen. Denne reverseringen hører til kjernen i fortolkningsdialektikk (jamfør det andre sitatet over, som jeg straks skal komme til). Det siste begrepet, det idiomatiske, kan på sin side muligens sies å betegne det som finnes av musikalsk kontekst, noe som igjen må sies å forutsette eksistensen av musikalsk fortolkningspraksis og -tradisjon (jamfør «aus der je vorgegebenen»). Etymologisk stammer dette fra begrepet om «idiom», som betyr en fast, særegen og særlig egnet uttrykksmåte for et bestemt medium, det være seg et språk eller et instrument.

Adorno forestiller seg altså et dialektisk forhold mellom disse elementene, og i det andre sitatet beskriver han dette forholdet nærmere. Det idiomatiske danner et utgangspunkt som kanskje kunne kalles praktisk eller konkret. Vi snakker om en slags musikalsk virkelighet innenfor hvilken musikkverket, slik vi normalt tenker oss det, eksisterer. Begrepet er komplisert, blant annet fordi det må sies å forutsette fortolkninger i betydningen klingende realiseringer. Eventuelt kunne vi si at musikalsk fortolkning alltid finner sted innenfor rammen av eksisterende fortolkninger. Den til enhver tid gjeldende konteksten angir rammen for fortolkningsrammene, men denne rammen kan naturligvis utvides gjennom kunnskap om andre, eksempelvis

---

40 Her kan vi muligens ane nok et aspekt ved Adornos kritikk av fetisjeringen av fortolkningsaspektet.

historiske eller estetiske kontekster for det aktuelle verket. En fortolker med ambisjoner om å overgå det vi kunne kalle den til enhver tid gjeldende fortolkningsmessige *doxa*, kan ikke nøye seg med å forholde seg til denne. Fortolkeren må snarere konfrontere sin egen idiomatiske forestilling om verket med verkets objektivasjon, eller dets representasjon gitt i et intersubjektivt rom, det vil si partituret. Målet med denne konfrontasjonen er videre ikke bare ganske enkelt å skape en klingende realisering i tråd med en viss stilistisk kunnskap eller herskende forestilling (det idiomatiske). Noteskriften er for Adorno ikke bare en «Anweisung zur Aufführung» (Adorno, 2001, s. 11). Når det dreier seg om en konfrontasjon, er det fordi fortolkning for Adorno, og da nødvendigvis via noteskriften, handler om å overkomme denne «idiomatiske» forestillingen henimot en realisering av verkets neumiske dimensjon, en dimensjon som noteskriften disiplinerte. Den idiomatiske konteksten er altså bare et utgangspunkt i praktisk forstand. I en mer idealistisk betydning springer musikken snarere ut av en neumisk impuls, men denne kan ikke realiseres i en intersubjektiv sfære, som noe fortolket, uten å konfrontere og gå veien om det midlet som både disiplinere den og gjør dens eksistens som noe intersubjektivt mulig, nemlig det mensurale – eller noteskriften.

Den dialektikken som for Adorno utgjør selve fortolkningens oppgave, går altså ut på å overskride en gitt (klanglig) kontekst (det idiomatiske) gjennom konfrontasjonen med et middel (det mensurale) som både disiplinere og standardiserer det neumiske, samtidig som det muliggjør dets eksistens i en intersubjektiv sfære. Det innskutte sitatet, om at «opp-havet er målet», hentet fra aforistikerer Karl Kraus, kan forstås i denne betydningen. I tillegg må vi si at dette neumiske ikke eksisterer utelukkende som en eller annen klanglig egenskap i empirisk forstand, men snarere som en slags immanent prosessualitet i det performative. Sagt på en annen måte: Det vi hører i en god fortolkning – eventuelt det som gjør en fortolkning god – er ikke bare det konkret klingende resultatet av en rekke mer eller mindre informerte valg. Det er snarere hvordan selve prosessen med disse valgene i møtet med noteskriften selv er inkludert og manifestert i det som klinger.

Jeg skal nå forsøke å anvende Adornos begreper på Harnoncourts Beethoven-fortolkning. Ambisjonen er å vise at Harnoncourt, slik jeg

oppfatter ham, langt på vei lykkes i å gjennomføre det Adorno skisserer. Det vil si: Jeg vil i det minste påstå at Harnoncourt lykkes i den grad at hans eksempel kan vise seg nyttig for å forstå Adornos tre begreper. For å gjøre sammenligningen så klar som mulig følger jeg den rekkefølgen Adorno skisserer i sitatet over (se Adorno, 2001, s. 88).

Det idiomatiske utgjør altså den musikalske og stilistiske konteksten for fortolkningen, noe som her kan tenkes på to måter. For det første kan man si at Harnoncourt, som alle andre moderne Beethoven-fortolkere, skriver seg inn i en tradisjon der Beethoven som symfoniker, med alt som følger av denne rollen, utgjør et sentrum. Premissene for denne rollen er all den kunnskapen som er opparbeidet og finnes rundt Beethovens person, hans politiske omgivelser, estetiske preferanser, musikalske forutsetninger med mer. Som alle andre musikere lever Harnoncourt midt i denne konteksten, og det han gjør som fortolker, springer på sett og vis ut av den. For det andre kan man si at Harnoncourt er del av denne konteksten på en spesi- fikk måte, idet han uttaler og verbaliserer sin egen deltagelse gjennom en eksplisitt historisk bevissthet. Poenget er ikke at tidligere tiders musi- kere ikke hadde en slik bevissthet, men heller at selve det å sette ord på denne bevisstheten blir del av Harnoncourts rolle og posisjon som musi- ker. Alternativt kunne man si at Harnoncourt ikke bare ser seg konfron- tert med en refleksjonstvang i det moderne som han vet om, men velger å overse. Snarere blir tvangen i denne refleksjonen til en både eksplisitt og integrert del av hele Harnoncourts ideal om musikalsk fortolkning. Hva gjelder de konkrete fortolkningene, er denne refleksjonen tydelig, og den kommer til uttrykk ikke minst gjennom arbeidet med noteteksten.

Dette arbeidet kan videre knyttes til det mensurale, eller det jeg over kalte en konfrontasjon med verkets representasjon i skrift. Nå kan man selvsagt innvende at alle fortolkninger av verk i den klassiske tradisjo- nen vi her snakker om, nødvendigvis går veien om noteskriften, noe som videre skulle tilsi at enhver fortolkning springer ut av en slik konfron- tasjon. Imidlertid vil jeg hevde at det ikke er gitt at enhver fortolkning innreflekterer sitt eget møte med skriften, eventuelt passerer gjennom den konfrontasjonen som skriften innebærer. For igjen er ikke skriften bare en praktisk anvisning for en fortolkning som – for å bruke Adornos ord – «beim idiomatischen ... stehenbleibt» (Adorno, 2001, s. 89). Her befinner vi

oss selvsagt på et område hvor det er vanskelig å finne konkret og håndfast empirisk belegg for påstandene, og man kan med rette spørre seg hvordan det overhodet er mulig å «høre» en slik konfrontasjon i en klingende realisering. En mulighet er et moment av overraskelse, en viss form for kontraintuitiv uforutsigbarhet, en form for motstand i måten noe klinger på, som tyder på en konfrontasjon med en forestilling om en fortolkning, slik denne kunne være mer eller mindre reflektert eller idiomatisk, gitt innenfor en kontekst. I det aktuelle Beethoven-eksemplet har vi ytterligere et eksempel i selve skriften som i en viss forstand tvinger frem en slik konfrontasjon, nemlig den filologiske usikkerheten. Gitt Harnoncourts historiske bevissthet som utøver og hans arbeid med notematerialet holder jeg det for helt usannsynlig at han ikke er oppmerksom på spørsmålet om artikulering i det aktuelle obligatmaterialet. Når han velger å gå for legatobuen, må vi derfor med stor grad av sikkerhet gå ut fra at det dreier seg om et bevisst valg.

Spørsmålet forblir like fullt i hvilken grad dette valget lar seg omsette i noe vi kan høre. At Harnoncourt har tatt et valg, er riktignok noe vi må gå ut fra, men dette må igjen kunne sies å gjelde for de aller fleste fortolkere; Harnoncourt er ikke alene om å måtte velge i fortolkningsarbeidet. Om det lar seg påvise at selve valget faktisk lar seg høre, er vi straks et hakk nærmere å kunne påvise noe som særmerker Harnoncourt som dirigent, men dette er, som antydnet, ikke enkelt. Én mulighet kunne være å vise til at andre dirigenter som gjerne knyttes til den historisk bevisste oppføringspraksisen (jeg tenker på navn som Herreweghe, Gardiner og Norrington), alle velger varianten med staccato. De store navnene i generasjonene før – Toscanini, Furtwängler, Karajan, Klemperer, Solti med flere – velger derimot i all hovedsak varianten med legatobuen.<sup>41</sup> Man kan derfor med et visst belegg si at Harnoncourt *velger* buen, og at valget blir eksplisitt hørbart fordi han bryter med forventningene til en historisk orientert dirigent. Imidlertid vil jeg hevde at det er noe annet som i vel så stor grad gjør valget hørbart, og det på en slående konkret, ja nærmest banal måte. For som nevnt over har Harnoncourt i versjonen med WPH

---

41 Det finnes riktignok interessante unntak. Eksempelvis velger en typisk historisk orientert dirigent som Frans Brüggen legatoartikulering (Beethoven, 1992), mens en tradisjonelt orientert dirigent som Günter Wand velger staccatoartikulering (Beethoven, 2007).



ikke bare åpenbart valgt legatofraseringen. Selve materialet er også tydelig vektlagt og fremhevet dynamisk i teksten, noe som ved nærmere ettertanke har større konsekvenser enn man i utgangspunktet skulle tro.

For – og nå beveger jeg meg mot det neumiske, som altså er målet med den refleksive konfrontasjonen med skriften – det handler ikke bare om å gjøre valget tydelig og om å gjøre denne tydeligheten hørbar. Like mye handler det om å brette ut hele denne bevegelsen på en måte som ikke reduserer dens realisering i klang til ren demonstrasjon. Det siste ville i så fall nærme seg en fetisjering av skriften. Og her ligger det dialektiske elementet. Eller for å repetere Adornos formel: Fortolkningens oppgave går ut på «das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen *ins neumische umzusetzen*» (Adorno, 2001, s. 88, min utheving). Dette kunne videre sammenlignes med forståelsen av fortolkningen som dialektisk. Her handler det ikke bare om å legge en refleksjon til grunn, men mest av alt om å la denne skinne gjennom – her kunne man si «å gjøre valget hørbart» – samtidig som dette gjennomskinnets slår om i en performativ kvalitet og ikke bare forblir en empirisk, demonstrativ sådan.

Hva er det så mer konkret som skjer i versjonen med WPH? Og hvordan kan det utlegges, særlig med henblikk på en utvidet forståelse av røntgenbildemetaforen eller transparensbegrepet? Og ikke minst: Er det mulig å knytte denne metaforen og dette begrepet, på et dypere plan, til tanken om en dialektisk forståelse av musikalsk fortolkning?

I versjonen med WPH kan man som nevnt høre en dynamisk fremheving av obligatmaterialet – og i særdeleshet legatobuene i klarinetter i t 62 og t 64. Dette åpner for et spill med variasjoner, på flere plan. For det første artikuleres variasjonen til obligatmaterialet slik det presenteres i temadelen like foran, det vil si i t 53 til t 56, hvor det uten tvil blir gjennomført med staccatoartikulasjon i fioliner. For det andre er det en variasjon i artikulasjonen i selve motivet, tilsvarende mellom henholdsvis t 61 og t 62 og t 63 og t 64. For det tredje – og dette er utvilsomt viktigst – er det i det aktuelle temapartiet et spill mellom det melodiske forgrunns materialet (her i vekselvis fioliner og fløyte/obo) og obligatmaterialet (i fagott og klarinett). For det første kan dette spillet knyttes til Harnoncourts transparensideal, ettersom fremhevelsen av obligatmaterialet er åpenbar, men uten at det overskygger den melodiske forgrunnen. Men ikke bare er det slik at

melodimaterialet ikke overskygges. Etter mitt syn kan man dessuten hevde at fremhevelsen av obligatmaterialet, inkludert dens spill med variasjoner, som nettopp vist, retter oppmerksomheten mot det spillet som faktisk definerer hierarkiet mellom melodi- og obligatmateriale. For det andre kan man dermed si at spillet mellom obligat- og melodimaterialet, som altså hadde fremhevelsen av legatoartikulasjonen som sitt utgangspunkt, i tillegg får en dialektisk dimensjon: Fremhevelsen av et obligat materiale setter ikke bare dette materialet selv i forgrunnen; fremhevelsen kan samtidig sies å artikulere – nærmest implisitt – sin egen obligate posisjon overfor melodimaterialet, som normalt danner forgrunnen.

## Avslutning

Med denne utlegningen mener jeg å ha vist at Harnoncourts fortolkningskunst rommer en dialektikk som kan sies å svare til den Adorno forsøker å skissere, slik jeg leser ham. Som oppsummering vil jeg si at Harnoncourts valg av legatobuen som artikulasjon springer ut av, og viser tilbake til, en refleksiv konfrontasjon med den musikalske skriften. Videre blir valget tydelig, eventuelt «hørbart», gjennom en kobling til et ideal om klanglig transparens. Transparensidealet har riktignok en umiddelbar klanglig dimensjon – vi kan høre de ulike materialsjiktene og skjelne dem fra hverandre. Men transparensidealet har samtidig en dypere implikasjon idet gjennomskiktigheten medfører en dialektikk i den musikalske strukturens hierarki. Mer konkret: Fremhevelsen av det som tradisjonelt blir forstått som bakgrunn (obligatmaterialet), medfører ikke bare at dette, tilsvarende det som tradisjonelt regnes som forgrunn (melodimaterialet), også blir tydelig hørbart. En slik transparens er riktignok ønskelig, men den ville bare tilsvare transparensidealet forstått som en rent klanglig, auditiv egenkap. Når transparensidealet hos Harnoncourt virkelig blir interessant, er det fordi det i tillegg iverksetter en dialektikk som reflekterer over forholdet mellom forgrunn og bakgrunn som sådant. Samtidig kunne vi si at når obligatmaterialet blir hørbart, har det også å gjøre med valget av artikulasjon, som på grunn av sin variasjon står frem som et eksplisitt valg.

Om vi avslutningsvis rekapitulerer Adornos utlegning av røntgenfoto- grafiet som et bilde på en artikulasjonsform som ved sin gjennomlysning

av den musikalske strukturen både skulle gjøre hørbart og antyde implisitt (eventuelt antyde negativt) «alle Relationen, Momente des Zusammenhangs, Kontrasts, der Konstruktion», vil jeg hevde at Harnoncourt langt på vei har lyktes her. Og jeg vil også hevde at Harnoncours eksempel, motsatt og ved sin praktisk performative artikulasjon, kan tjene som belysning av det Adorno på sin side artikulere i ord og skrift.

## Referanser

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1969). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Adorno, T. W. (1977). Bach gegen seine Liebhaber verteidigt. I *Kulturkritik und Gesellschaft* (Bd. 1, s. 138–151). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2001). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2003). Fragment über Musik und Sprache. I *Musikalische Schriften I–III* (s. 251–256). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beethoven, L. van. (1991). På *Beethoven - Harnoncourt - 9 Symphonies The Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt* [CD]. Hamburg: Teldec.
- Beethoven, L. van. (1992). På *Symphonies Nos. 1 & 2 Orchestra of the 18<sup>th</sup> Century, Frans Brüggén* [CD]. Philips Classics.
- Beethoven, L. van. (1995). *Symphonie No. 1*. [Musikktrykk, A. Raab]. München: G. Henle.
- Beethoven, L. van. (1997). *Symphonie No. 1*. [Musikktrykk, J. D. Mar]. Kassel: Bärenreiter.
- Beethoven, L. van. (2004). *Symphonie No. 1*. [Musikktrykk, C. Brown]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Beethoven, L. van. (2007). På *Symphony no. 1 Münchener Philharmoniker, Günter Wand* [CD]. Neuhausen: Profil.
- Beethoven, L. van. (2016). På *Symphonie No. 1, Symphonie No. 7 Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt* [CD]. München: Orfeo.
- Bernhardt, E. (2019). Reflective performativity in the interpretations of Nikolaus Harnoncourt. *Music & Practice*, 5. <https://doi.org/10.32063/0502>
- Boisits, B. (2013). Historisch/systematisch/ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute. I M. Calella & N. Urbanek (Red.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven* (s. 35–53). Stuttgart: J. B. Metzler.
- Cook, N. (1999). Analysing performance and performing analysis. I N. Cook & M. Everist (Red.), *Rethinking music* (s. 239–261). Oxford: Oxford University Press.

- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. New York: Oxford University Press.
- Cybinski, A. (2015). «An Aura of the Inexplicable»: *Nikolaus Harnoncourt on the Schubert cycle with the Berliner Philharmoniker*. [Blu-Ray]. Berlin: Berliner Philharmoniker Recordings.
- Danuser, H. (Red.). (1992). *Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Harnoncourt, N. & Fürstauer, J. (Red.). (2005). *Mozart-Dialoge: Gedanken zur Gegenwart der Musik*. Salzburg: Residenz.
- Harnoncourt, N. & Fürstauer, J. (Red.). (2007). »Töne sind höhere Worte«, *Gespräche über romantische Musik*. Salzburg: Residenz.
- Harnoncourt, N. & Fürstauer, J. (Red.). (2014). »... es ging immer um Musik«: *Eine Rückschau in Gesprächen*. Salzburg: Residenz.
- Harnoncourt, N. (2001). *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Kassel: Bärenreiter. (Opprinnelig utgitt 1984)
- Harnoncourt, N. (2004). *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis, Essays und Vorträge*. Salzburg: Residenz. (Opprinnelig utgitt 1982)
- Hinrichsen, H.-J. (2004). «Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten»: Adornos Theorie der musikalischen Interpretation. I W. Ette, G. Figal, R. Klein & G. Peters (Red.), *Adorno im Widerstreit: Zur Präsenz seines Denkens* (s. 199–221). Freiburg: Karl Alber.
- Hinrichsen, H.-J. (2013). *Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte*. I M. Calella & N. Urbanek (Red.), *Historische Musikwissenschaft, Grundlagen und Perspektiven* (s. 184–200). Stuttgart: J. B. Metzler.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. New York: Oxford University Press.
- Levinson, J. (2011). *Music, art, & metaphysics: Essays in philosophical aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Rink, J. (1995). *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stenzl, J. (2012). *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Urbanek, N. (2015). «Bilder von Gesten»: Über die Aktualität von Adornos Theorie der musikalischen Schrift. I R. Klein (Red.), *Gesellschaft im Werk: Musikphilosophie nach Adorno* (s. 150–172). Freiburg: Karl Alber.