

KARL AAGE RASMUSSEN

DET TONALE RUM

En komponist kan gribes af en vis misundelse når han står over for billedkunstnere, arkitekter osv.¹ De udtrykker sig med et sagligt og jordnært materiale, de beskæftiger sig med fysiske ting i et rum. Hvor forførende enkelt! Komponisten færdes i en verden der består af noget vi ikke ved hvad er, nemlig musik – for hvor er musikken? – i noderne, i klaveret, i koncertsalen, i ørerne, i hovedet? – ophængt i noget andet som vi heller ikke véd hvad er, nemlig tiden. Tænkningen synes ofte at have fordybet sig i fænomenet rum, både fra historiske, filosofiske og perceptionspsykologiske synsvinkler. Musikken og dens eftertanke har derimod ingen særlig tradition for at ofre fænomenet *tid* mange overvejelser.

En fagfilosof og nær ven som jeg undertiden forsøger at aflokke en smule bistand i dette mellemværende med tiden, det stof musik er gjort af, kapitulerede med bemærkningen: jamen, livet er for kort til dét med tiden! Tidens gåde hævdes ganske vist at være håndterlig for astrofysikere, men vi andre er næppe nået stort videre end kirkefar Augustin, der som bekendt – for så længe siden at det kunne være løgn – indrømmede at „når ingen spørger mig, da ved jeg hvad tid er, men når nogen spørger mig, da ved jeg det ikke“.

At rum er mere håndterligt for tanken, ses allerede af at vi savner et særligt *sprog* om tid. Vi taler om *tids-rum*, *tids-punkter*, *tids-horisonter*, fordi vores opfattelse af rum er meget lettere at dele med andre. Sprogets egen struktur har tider, datid, nutid, fremtid osv., men vores dagligsprog om tid er et metasprog – tid haves, lånes, købes, stjæles og spildes. Det samme gælder vores sprog om musik: vi taler om at toner går op og ned, at noget er højt eller dybt, at musik lyder nær eller fjern, ja endog at lyden er „høj“ når vi mener kraftig og „lav“ når vi mener svag. Men selvom sproget betinger vores tanker, betinger det ikke nødvendigvis vores musikoplevelse – at tale om noget er faktisk tit noget andet end at opleve noget, af og til er det nærmest det modsatte.

Derfor er det ikke så lidt af en linedans for tanken at forestille sig et „tonerum“. Ægte-skaber mellem musik og metaforen „rum“ er kronisk ustabile. „Det tonale rum“ som jeg i det følgende vil gå på jagt efter, er en metafor, udtrykket gør et billede af noget som ikke findes. Men derved afskaffer det ingenlunde sig selv. Hvad vi ikke kan forestille os kan vi nemlig i en vis forstand heller ikke tænke. Descartes' velkendte eksempel: vi kan *tænke* en tusindkant, men vi kan ikke *forestille os* en tusindkant, gør sig for hurtigt færdig med problemet. For det billede vi gør os af verden er netop ofte: et billede. Det er stadig svært for de fleste at forestille sig for eksempel et uendeligt rum eller en tidens og univer-

sets begyndelse, selvom begge dele har status som almenviden. Vi savner en model, eller – som moden efter Kuhn vil have det – et paradigme. Verdensbilleder er modeller, hele vores tænkning, også den kunstneriske, afhænger af de „billeder“ vi gør os, vores *Mind Models*, vores tankemodeller. Kunst er en måde at tænke på. Uden nye tankebaner ingen ny kunst. Og uden den tankemodell der hedder *rum* ville musikken og dens historie ikke være til at kende.

Musikkens landmålere har da også for længst oprettet en såkaldt formlære, tilsyneladende uden at anerkende at ikke musikken, kun erindringen om den eller noderne på papiret kan udgøre en „form“. Musikalsk formlære er læren om stivnet musik. Men uden tankemodellen „rum“ kan for eksempel Schönbergs tolvtonemetode – og allerede dens forløbere i middelalderens kunstfærdige flerstemmighed – helt bogstaveligt ikke *tænkes*. Tanken om et musikalsk „objekt“ som „ses“ fra oven, fra neden, forfra og bagfra ud fra hver af de tolv forskellige toner i vores tonesystem er affødt af rum, ikke af tid. Og det er ikke mærkeligt at denne musikalske grammatik stadig, trekvart århundrede efter sin fødsel, har et uløst mellemværende med den musikalske perception; det er og bliver vanskeligt at opfatte tidslige fænomener nedefra eller bare bagfra – taler man for eksempel et sprog bagfra forstår ingen en lyd.

Et stykke klingende musik har ikke en form, så lidt som tiden selv har det. I dén forstand er form bogstaveligt *Stilleben*, *Nature Morte*. Den såkaldte „formlære“ forføres derfor let af statistiske gennemsnit, og producerer en spøgelsesagtig pædagogik som med særlige træningsprogrammer lærer selv de tungnemme at opdage for eksempel „sonateformen“ i kilometervis af sagesløse musikværker. Hvad der er som at insistere på at ville finde et ansigt midt i det abstrakte maleri. Pædagogikkens abstrakte metaforer og oplevelsens virkelighed er ofte umage sengekammerater. Det er en rent metaforisk rumoplevelelse når for eksempel en melodi adskiller sig fra et akkompagnement – to lag, ikke adskilt som etager, men som grammatik. Det er en metafor når Mozart eller Beethoven siges at slå sig ned på hovedtonearten, tonikas faste grund, for derefter at foretage rejser væk herfra og tilbage igen, hjemme-ude-hjemme.

Men klingende musik *kan* fremkalde oplevelser der minder om rumoplevelser. Dét vil jeg vende tilbage til.

Mens dette læses, går tiden, den rinder uigenkaldeligt bort – et blik på sekundviseren afslører hvordan den marcherer ud af vores liv med selvsikre, afmålte skridt. Men vores oplevelse af tid ligner ikke urets tid – den er mere lagdelt og langt mere gådefuld end viserens bogholderi. I vores dagligdag tikker urene uophørligt, men de går forkert, går i stå, viser forskellig tid på forskellige steder, og lader tiden gå digitalt til grunde for øjnene af os. Jetalderen har vænnet os til at tiden på ét sted overlapper tiden et andet sted. Og billedmedierne har sløret forskellen på hvad der er før, nu og om lidt, hvad der er begyndelse og hvad der er slutning, hvad der er samtidigt og usamtidigt. Vi pendulerer frem og tilbage i tiden, relativiserer den, gearer den op eller ned, fryser den fast. Tidens flod er blevet et springvand.

Det er en flertydighed som synes at adskille tiden inden i vores hoveder fra tiden uden for os. Og vi har dertil det tvivlsomme privilegium at leve i en „moderne“ verden, hvor fremtid og fortid spiller en langt større rolle i vores liv end i tidligere generationers. Vi er fordybet i fortid og hypnotiseret af fremtid. Kun kniber det med at være tilstede lige her og nu – vor higen er imod dét vi endnu ikke har, eller imod dét vi engang havde, men ikke har mere...

Mens sekundviseren spankulerer rundt og rundt som et stykke Hoffmannsk mekanik, er tiden i vores hoveder blevet flertydig og manglaget. Jo flere tv-programmer vi kan modtage, desto mere *zap*'er vi fra tid til tid, fra tid til anden. Når vi ser et moderne maleri drages vores opmærksomhed ikke mod et centralt område, den rejser over hele lærredet uden at følge et bestemt mønster. Hvert enkelt sted kan være udgangspunkt, hvilepunkt, fortsættelse, afslutning. På cd-spillere kan vi efterhånden selv programmere tiden, manipulere den, ja styre og kontrollere den. Musikværket, fortællingen, *historien* kan omgøres til selvvalgte øjeblikke i en stor, uordnet samtidighed (sagt i postmoderne *lingo*). Vi læser kun sjældent en tekst fra begyndelse til slutning. Vi læser ikke lineært, vi „skimmer“, vi springer. Også når vi tænker. Og især når vi tænker tid.

De få musiktænkere som har opdaget og afdækket denne forandring – den første måske Theodor W. Adorno i opgøret med Stravinsky i *Den ny musiks filosofi* – har tolket denne dissociering af vores tidsopfattelse som en rumliggørelse, Adorno som intet mindre end en afmontering og opløsning af tiden. Det var et af hans tungeste hug mod Stravinsky at denne med sin brug af brud og klip, chock og stød forbrød sig imod al kontinuitet, afsværgede materialets egen drivkraft, afskaffede erindring og forventning og derved gennemførte „musikkens pseudo-morfose til rum“, tidens omgørelse til rum. I Stravinskys verden ifølge Adorno optræder tiden som et cirkusnummer, hans musik spiller tiden et puds, den „degraderer musikken til maleriets parasit“. I sin yderste konsekvens abdicerer musikken ligefrem som selvstændig kunst, mener filosofen.

Men hvis øjet her måske overtager ørets funktion, må det dog samtidig fastslåes at det drejer sig om et *indre* øje. Der skal mod til at sige at Adorno sludrer, men jeg vil vove pelsen, for jeg tror han forføres af sin centraleuropæiske selvfølelse. Der er nemlig intet geografisk eller historisk belæg for at påstå at musikken abdicerer, blot fordi den ikke opfylder centraleuropæiske vaneforestillinger om udvikling, overgange, sproglignende grammatik og talende gestus. En ikke-lineær tid findes i orientalsk, afrikansk og anden etnisk musik, i vestlig førklassisk musik, i minoriteternes musik, herunder i musik af de „primitive“ som Adorno ganske ser bort fra, men hvis impuls til at lave musik ikke er mindre end Beethovens.

Men der er heller intet musikalsk belæg. Hugget mod Stravinsky var en forbiir. Hos Stravinsky er der tale om musikalske flader forbundet af indbyrdes proportioner, tidsplaner som labyrintisk og spejlende forskydes af rytme og artikulation. De stadige skift af varigheder, metrum, betoning og frasering opleves som tidsbevægelser, et cirkulende tidsunivers mellem erindring og forventning. Det er en fornemmelse af sammenhæng og ikke-sammenhæng på samme tid, selv musikkens tempo bliver flertydigt, hurtigt og langsomt på samme tid.

En lignende musikalsk *rum-tid* kan opleves hos Edgar Varése, men med et helt andet materiale. Her har traditionel melodi og harmoni helt vejet pladsen for klang, intensiteter og rytmer. Linie, udvikling og fremdrift overtages af kontrast mellem klangflader, de selvsamme elementer skaber stadig nye formationer på en måde der minder om en mobile. Og er en mobile ikke netop et stykke tidslig billedkunst?

De germanske dyders lille, men energiske udfordrer, franskmænden Erik Satie, anbefalede den vestlige musik at holde op med at tage sig selv så forbandet alvorligt, og introducerede en ny tidsopfattelse. Allerede i slutningen af 1880'erne, på et tidspunkt da Debussy knapt var kommet sig over sin hede romance med Wagnerstilen, skrev Satie nogle klaverstykker til brug i en mærkelig erotisk-religiøs sekt han var medlem af. Han

komponerede en fuldkommen abstrakt musik, objektiv, rituel, lige fjernt fra romantik og traditionel musikteori. En musik bygget på akkorder, akkordbrydninger og små isolerede fragmenter, men samtidig en musik hvor al harmonisk spænding er sat ud af kraft. De enkelte hændelser har nok i bare at være *lyd* i tid og rum, uden udvikling, uden noget „bagved“. Dramatik, dynamik, rytmisk „go“ osv., alt dét som kendetegner den traditionelle musik, er væk. Musikkens, tidens urværk er sat i stå, lydene står alene tilbage, som om de var hængt op i et rum uden for tiden.

Senere optræder disse stykker ofte i sæt på tre, men sådan at de tre stykker nærmest er ens, som en slags *synlig* musik, som en lydskulptur der ses fra forskellige vinkler, om man vil, eller som en genstand der reflekteres af spejle. Denne rumlige, objektiviserede musik, viser os en komponist helt ude ved grænserne af sine enemærker – en komponerende skulptør kan man sige, i samme forstand som man kan kalde Gertrude Stein for en tekstskrivende komponist. Men det „skulpturelle“ er naturligvis igen en oversættelse, også denne musik bliver til i interferensen mellem erindring og forventning – altså helt bogstaveligt i et *tids*-rum.

Derefter begyndte Satie at montere små musikstumper sammen til statiske mosaikker uden dynamisk sammenhæng, som om hans ører anede noget der senere blev synligt i det kubistiske maleri: musik som flader der skydes sammen uden harmonisk dybde, uden „perspektiv“. Eller måske en foregribelse af filmens klip, montagen hos for eksempel Eisenstein, – Satie blev i sine sidste år lidenskabeligt optaget af film. (Og man kan benytte lejligheden til at undres over hvor lidt interesse billedkunsten har viet muligheden for den „abstrakte“ film, det rene, tidlige billedudtryk.)

Det er en musik uden årsagslov, en kæde af musikalske tilstande hvor øjeblik følger øjeblik, uden at være på rejse fra en begyndelse til en slutning. Mange af disse stykker ville bogstaveligt talt kunne spilles baglæns, uden at form eller indhold afgørende ville ændres. Og hvad kan vel bedre markere hvor langt Satie lagde 1900-tallets lineære tid bag sig? – nyd gysset ved den blotte tanke om for eksempel *Skabnesymfonien* spillet med satserne i baglæns rækkefølge, fra sejr til kamp!

Der er langt mindre tradition i disse småstykker end i værkerne af de autoriseret revolutionære fra perioden. Schönberg, Berg og Webern skrev musik med skarpe dissonanser og atonale linieføringer, de skabte store skandaler og stor ståhej, men deres musik har uendelig meget mere med sonater, fugaer og musikhistorie at gøre end disse uskyldigt udseende miniaturer. Og mindre med tid at gøre. Saties nytænkning består i at demontere musikkens elementer til ét udstrakt tidsglimt eller til en række af isolerede *nu*'er; hans radikalitet var forklædt som harmløshed, han må være historiens mest fordringsløse nytænkner.

Med sine spændinger og afspændinger er det harmonikken i den tonale musik som sætter tidens ur i gang, og som får musikken til at bevæge sig. John Cage afskaffede denne drivmotor, fordi han ikke anskuede musikalsk tid som udvikling, men – på østlig vis – som *væren*. Det forekom ham indlysende at *varighed* måtte være musikkens centrale anliggende, fordi stilheden, den baggrund al musik bliver til på, kun kan opfattes som varighed, og selvfølgelig ikke som klang, tonehøjde, melodi eller harmoni. Men dertil kommer at harmonikkens drivmotor ifølge Cage svinebinder lydene, fordi den ikke giver de enkelte lydhændelser lov til at være nok i sig selv, men tvinger dem til at „hænge sammen“ med andre. Dominant – tonika, spænding – opløsning, forventning, skuffelse eller opfyldelse – Cage hører helt bogstaveligt lydene råbe „hjælp“!

En ikke-måltrettet musik, lyde der bare *er*, en musik der har nok i at være, og som ikke – på vestlig vis – til stadighed har travlt med at udvikle sig til noget andet, var Cages projekt, og man forstår hvorfor han valgte Satie som idol. Allerede i begyndelsen af 40'erne begyndte han at benytte radioapparater som lydgivere, simpelthen fordi det blev mindre og mindre væsentligt for ham at vælge bestemte lyde frem for andre. Han opdagede at der *altid* er noget at lytte til. I et såkaldt lydødt rum – et rum foret som et smykkeskrin med lydisolierende materialer, så ingen lyd udefra kan slippe ind – hørte han alligevel tydeligt to lyde, en høj og en dyb. Han spurgte lydteknikeren hvad det var, og fik svaret: „den høje lyd er dit nervesystem og den dybe lyd er dit blodomløb“. Oplevelsen gav Cage mod til at lave det berømt-berygtede klaverstykke med titlen *4 minutter og 33 sekunder*. En pianist kommer ind på scenen, sætter sig til klaveret og spiller ingenting i det angivne tidsrum (– der er endog tre satser). Cage sagde senere, uimodsigeligt: „Det er mit vigtigste værk, fordi det altid er ved hånden og aldrig er det samme“! Ikkesandt? Enhver kan når som helst sætte sig og høre dette stykke, og det er økologisk, man behøver hverken klaver, pianist eller pladespiller. Bare ører. Og et hovede, selvfølgelig...

Hvad Cage kalder „musik“ er simpelthen dét, vi foretager os når vi retter vores opmærksomhed imod hvad vi *hører*, når vi oplever verden omkring os lysvågne, nu og hér, gennem ørerne. For at opleve lyd behøver vi hverken fortid eller fremtid i urets forstand, bare nysgerrighed, vågenhed og et vist mål af selvforglemmelse.

Måske giver det mening at påstå denne musik hævet over tiden som grundelement; det er en musik som ikke først og fremmest „peger på“ tiden. Men bliver den derfor til *rum*? Er alt hvad der *ikke* er tid med nødvendighed *rum*? Musik er artikuleret tid, det siger sig selv, men det er alligevel retorik, skåltale a la „blod er tykkere end vand“. For den „tid“ der her tales om hører til et sted uden for den klassiske modsætning mellem virkelighed og bevidsthed, den opretter sin egen virkelighed. I musikken rækker tidsoplevelsen fra den enkle oplevelse af tidsfølge – filosofen Humes „fem toner spillet på en fløjte giver os en fornemmelse af og en idé om tid“ – til det utrolig komplicerede netværk som udgør et stort musikværks tidsunivers. Dette er ikke en rent subjektiv tid, for der kan tales om den, og oplevelsen af den kan deles med andre. Men *udmåles* som var den et rum, dét kan den ikke.

Spørgsmålet om det musikalske, det „tonale“ rums ontologiske status – spørgsmålet om hvorvidt noget sådant findes, og – hvis det gør – hvilken relation det har til det fysiske rum, til vores sansning af lyd osv., har optaget filosoffer og æstetikere i mands minde. Lessings berømte skelnen mellem en kunstart af „figurer og farver i rum“ og en kunstart af „artikulerede lyde i tid“ er stadig alment accepteret. Siden renæssancen er det en stædigt fastholdt side af vestlig tænkningens selvforståelse at adskille sanserne i tydeligt opkridtede baner med hver deres tilforordnede kunstudtryk. Det hørte afhænger af ørerne, der hører, siger man. Men det afhænger som sagt også af det hovede de sidder på. Og her flyder tingene sammen...

Naturligvis kender musikken til konkrete rumoplevelser, lige fra topografien i ethvert orkester med for eksempel violinerne i den ene side og cello/bas i den anden, over de såkaldte „fjernorkestre“ hos for eksempel Mahler eller Rued Langgård til for eksempel Stockhausens epokeskabende værker for adskilte orkestre placeret i koncertsalens hjørner. Få komponister har inddraget rummet så ofte og direkte som Charles Ives. Han foreslår et sted ligefrem en lyttemåde der modsvarer den måde man nyder en udsigt på, og forlanger i sin *Universe Symphony* „fra 5 til 14 adskilte orkestre placeret i dale, på skrænter og bjergtoppe“. Stykket har karakteristisk nok aldrig været opført. Aleksander

Skrjabin arbejdede på at værk han kaldte *Mysterier*, i hvilket han så sig selv som midtpunkt i en kæmpemæssig ritualakt der skulle omfatte hele menneskeheden. Lyd, farver og dufte skulle kulminere i en kollektiv, orgiastisk dans, ledsaget af alverdens kirkeklokker. Heller ikke dette værk er opført, faktisk blev det ikke engang fuldført, Skrjabin døde midt under arbejdet af en blodforgiftning forårsaget af en blist på læben; ...noget om forholdet mellem stort og småt i liv og kunst.

Lydens *placering* i rummet er musikkens egentligt rumlige parameter, og selvom vores ører, som med stor præcision placerer lyde i tid, ikke er noget præcisionsinstrument hvad angår lydenes placering i rum, er det rumlige parameter afgørende for vores lydregistrering. Det er langt lettere at følge med i en samtale mellem flere personer optaget i stereo end i mono. Lydplaceringer kan opfattes med nogen nøjagtighed, og oplevelsen kan gøres flertydig, der har faktisk været eksperimenteret med dette lige fra den tidlige kirkemusiks tid. Med fremkomsten af den elektroniske musik har dette parameter – i hvert fald i teorien – fået hidtil uanede muligheder.

Hos György Ligeti findes en næsten „synlig“ flerdimensionalitet, her omsættes de musikalske dimensioner næsten automatisk til en oplevelse af rum, af afstand og nærhed, tinder og afgrunde, og fremfor alt den særegne, dobbeltbundede oplevelse af labyrinten som kaos når man er inde i den, og som orden når man ser den ovenfra. Her er evindelige netværker, systemer, men samtidig forandringer, processer, der bygger det mobile ind i det fikserede, skaber legeringer mellem stilstand og bevægelse, fylder sammenhæng og splittelse med fælles mening. Og deraf også den etiske dimension hos Ligeti, hjælpeløsheden i nettet, i labyrinten, er uløseligt forbundet med oplevelsen af dens skønhed. Og labyrintens skønhed er igen uløseligt forbundet med det øjeblik da dens opbygning begribes: man finder ud, men labyrinten er forsvundet, nettet er brudt.

Det er nok dette der – hinsides musikhistorisk fornuft – kan få en Ligeti-lytter til at mindes Gustav Mahler. Den aktuelle musikalske tidsånd har sat selve tiden på dagsordenen, den nye musik er i musikalsk forstand ligefrem på „sporet af den tabte tid“, teknisk og tankemæssigt. Gustav Mahler kan opleves som komponisten der sætter *tiden* fri i den lange række af århundredets musikalske „frigørelser“ (rytmen, klangen, dissonansen osv.). De allestedsværende sindbilleder som Mahler igen og igen komponerer af tilblivelse og hendøen, af erindringsspor og anelser, af noget der bliver til og noget der forsvinder – de talrige steder i hans livsværk hvor tiden næsten fysisk opleves som sat ud af kraft – sætter fokus på tiden som en hørbar fjerde dimension, ja, gør tidserfaringen til denne musiks kraftcenter. Men oplevelsen af „frossen tid“, af „det punkt hvor alle tider er de samme“, som Dante talte om, er ligefuldt tid, ikke rum! Som så ofte før nødvendiggør kunstopplevelsen brugen af en anden, fjerde dimension, eller for min skyld gerne én med et højere nummer.

Faktisk findes oplevelsen stærkt og direkte allerede hos Beethoven. I Beethovens musik er tiden ikke længere en roligt fremadskridende bevægelse, som solens gang på himlen. Den er en naturkraft der styres og omformes som en ingeniør bygger dæmninger over en flod. Oplevelsen af at tiden kan presses sammen eller strækkes ud, at den er lagdelt, er stærkere i denne musik end i al anden før ham, og i den allermeste efter ham. Beethoven bruger tonalitetskræfter til at få magt over tiden; han kan hænge vores tidsoplevelse op i et magisk rum, bremse den op til næsten stilstand, eller udløse pludselige, overvældende bevægelseskræfter. Spænding og opløsning, forventning og overraskelse er ældgamle musikalske virkemidler, men Beethoven omformer dem på en måde der i

glimt ophæver og fortryller den tristeste af alle livets sandheder: at tiden uhjælpeligt og uigenkaldeligt rinder bort.

De 33 klavervariationer over en vals af Diabelli – hans sidste klaverværk – forholder sig naturligvis til den gamle form „tema med variationer“, men hvor langt er der ikke fra traditionens arbejde med „ligheder“, med gradvise ændringer i en enkelt af musikens dimensioner (melodi, rytme eller samklang) til disse variationer, der griber ind i alt på én gang, forlader al lighed næsten øjeblikkeligt, og aldeles løber begrebet „tema“ over ende? Værket er skrevet samtidig med den ambitiøse niende symfoni, og alligevel vælger Beethoven at lave treogtrediv(!) variationer over et tema, der er banalt som en affaldspose. Hvorfor? Netop fordi det er banalt, tror jeg. Diabellis lille vals er knapt nok et stykke musik, den er en formel, en anonym byggeklo, en „kliché“ kunne man sige (hvis man bruger ordet som en bogtrykker, og ikke som en anmelder). Den består af en simpel kadanceformel, den klassiske musiks symmetri i miniformat: tonika-dominant, dominant-tonika, hjemme-ude-hjemme, den klassiske musiks mest åbenlyse rum-metafor.

Det er slet ikke et stykke musik Beethoven varierer, men et abstrakt skema, et destillat af det wienerklassiske musikprog, en slags generalnævner for næsten al vestlig musik, som han spejler, gennemlyser og omringer med spørgsmålstegn. Han foreslår selv ordet „Veränderungen“ (forandringer) i stedet for variationer. Allerede ved den første variation er Diabellis tema som fejlet bort; hvad Beethoven varierer er helheder: formforløb, frase-ringer, musikalske materialeområder, kontraster og symmetrier. Forandringerne finder sted i et krydsfelt af rum og tid, dybt/højt, tungt/let, kraftigt/svagt, tyndt/tæt, langt/kort osv. Temaformlen er så upersonlig at den kan genskabe så at sige alle den wienerklassiske musiks gulnede billeder. Den bruges som en slags fremkaldervæske, og Beethoven demonstrerer det åbenlyst når han i den 22. variation lader den fremkalde én af datidens travere: Leporellos første arie fra Mozarts *Don Juan*. Det uafviseligt nye i værkets *tid* findes her: musik uden klassisk udvikling, en række af øjeblikke, ikke en logisk bevægelse frem ad en tidslinie. Der er ingen dyb, nødvendig orden der viser retningen fra én variation til den næste, for der er ingen kortere eller længere vej væk fra temaet, alt er lige tæt på eller lige langt fra. Satserne optræder som var de ophængt frit svævende i tiden, uden før og efter, uden begyndelse og slutning.

Alt er variationer, alt er tema, det er musik hvor ingen udsagn har forrang frem for andre; øjeblikke fastholdes og belyses, men det er ikke komponisten der fastlægger sammenhængene, de opstår i den enkelte lytters tidsoplevelse. Måske kan disse variationer spilles hulter-til-bulter uden at noget afgørende ville ændres eller gå tabt. For sammenhængen er noget vi – fortolkeren der spiller eller fortolkeren der lytter – „projicerer“ ind i tiden. Kunsten er åben, værket er åbent, men vores oplevelse lukker sig og skaber et mentalt rum omkring tingene og giver dem mening.

Når vi betragter størrelsesforhold i et rum, er vi ikke selv en del af det vi ser på. At „se“ på tiden mens vi selv er i den, er en helt anden sag. Øjet ser ikke sig selv, mørket kan ikke opsøges eller studeres med et lys i hånden. Så lidt som et endeligt rum kan vi forestille os en endelig tid. Men hvordan kan en u-endelig tid rumme et før og et efter? Det ene tids-punkt følger efter det andet. Men det ene tids-punkt glider også umærkeligt over i det andet. Ifølge Zenons velkendte paradoks kan Akilleus ikke overhale skildpadden, hvis den først har fået et forspring: i ethvert tidspunkt hvor Akilleus har nået det sted hvor skildpadden før var, vil skildpadden selv være nået lidt længere frem. Men selv et tids-punkt kan ikke være uden for tiden. Sproget fanger os igen på det forkerte ben.

Det tonale rum er ikke bare et „tidsrum“, det er et mentalt oplevelsesrum, en anden dimension. Dette rum folder sig ikke ud i en lineær, retningsbestemt tid, ikke i en række af følgeslutninger: som mentalt rum er det et kinesisk æskesystem af samtidige „tider“, nogle hurtige, nogle langsommere. Hver tid har sin tid og sin musik, tiden går gennem ørerne. Og musikken er bliven og forbliven i én bevægelse, ændring og uforanderlighed, bevægelse, men ikke udvikling, stilstand, men ikke uendelighed. Det mentalt-tonale rum er udtryk for en central ikke-viden som kun sjældent får spillerum og mæle – måske fordi dens tale ikke er nogen imponerende teknisk tale. Til gengæld kunne vi måske have særlig gavn af musikken som medium for talen om netop dette rum. Et sted som ikke lader sig opmåle eller møblere, som ikke kan begrebsliggøres eller visualiseres, og som derfor i tidens tankemiljø knapt nok eksisterer. Men også et sted hvor tid og rum mødes i tæt omfavelse, og hvor der er plads til den slags oplivende ikke-viden der kommer til udtryk når man kan se med ørerne og lytte med øjnene.

Noter

1. Dette essay er en redigeret og udvidet udgave af en forelæsning i Kunstakademiets Arkitektskoles forelæsningsrække „Spændingsfelter“, december 1992.