

# Tonens filosofi

## Lyssnandet efter den negativa utopin

Av: Max Frieberg

Handledare: Sven-Olov Wallenstein  
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande  
Masteruppsats 30 hp  
Filosofi | Vårterminen 2024  
Masterprogrammet i filosofi



**SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA** | STOCKHOLM  
sh.se

## Abstract

The essay takes shape around the mystery of tone and seeks ways to understand Adorno's undefined tone and how the grammar of tone also serves as a backbone for a dialectical method that leads the way(s) to utopia. My paper will explore how tone is first formed in Hegel as a philosophical dialectical concept, as autonomous from man in its natural figure, while at the same time expressing the inner life of the subject. Then locate how its dialectical form is picked up by Ernst Bloch, where it becomes more materialistic as an embodiment of the tone of the earth, which according to him is capable of something utopian and, above all, how it is interwoven with music. Hegel and Bloch become the background to what Adorno's undefined tone may have been derived from and what it may mean. Finally, this discussion leads to whether the tone that Adorno leaves undefined in his musicological writings is capable of a negative utopia? Can the tone be the guiding ineffable voice that has been neglected by the barbarity of western history?

Key words: *Tone, Utopia, Theodor Adorno, Negative Dialectics, Meditations of Metaphysics, Ernst Bloch, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Alban Berg, Gustav Mahler, Philosophy of Music and The Spirit of Utopia*

## Innehållsförteckning

.....	1
<b>Abstract</b> .....	<b>2</b>
<b>Inledning</b> .....	<b>4</b>
<i>Forskningskontext</i> .....	6
<b>Den filosofiska tonen</b> .....	<b>12</b>
<b>Hegels dialektiska ton</b> .....	<b>14</b>
<b>Ernst Bloch och viljans transformation</b> .....	<b>17</b>
<i>Blochs utopiska ton</i> .....	22
<b>Adornos negativa ton</b> .....	<b>28</b>
<i>Meditationer över metafysik</i> .....	31
<i>Mahlers brutenhet</i> .....	36
<i>Bergs resignerade ton</i> .....	41
<b>Utopin och det informella</b> .....	<b>46</b>
<b>Konklusion</b> .....	<b>48</b>
<i>Coda - lyssnandet</i> .....	51
<b>Litteraturförteckning</b> .....	<b>53</b>

## Inledning

Idén till uppsatsen väcktes då jag läste Theodor Adornos bok *Berg: den minsta övergångens mästare* (1967) där han i sitt inledande kapitel "Ton" behandlar Alban Bergs unika ton. Denna "ton" ska inte tolkas som den musikaliska noten eller endast som ljud, utan snarare handlar den om en viss attityd hos Berg, men ändå som något identifierbart i det musikaliska materialet. Intresset växte fram ur min förvirring att få fram någon slags definition eller varifrån har han hämtat begreppet? "Man kan tydligast uppfatta skillnaden gentemot Wagner i Bergs ton, om man nu överhuvudtaget har öra för sådana kategorier", menar Adorno och tillägger att "ton var för övrigt Bergs älsklingsbegrepp, som ständigt var grunden för hans musikaliska omdömen."<sup>1</sup> Här görs det tydligt att det har med materialets särskiljande från varandra att göra. Därtill ges även till känna hur Berg, Adornos lärare i komposition tillika mentor, använde begreppet ton för musikaliska omdömen. Plockade Adorno således upp begreppet från Berg? Det finns sannolika skäl till det, då han hänvisar till både ton och Berg i *Estetisk teori* (1970) när han talar om hur stilbegreppet används på de enskilda konstverken som ett inbegrepp på dess språkmoment: "verket som inte kan subsumeras under någon stil måste ändå ha sin stil, eller som Berg kallade det, sin *ton*."<sup>2</sup> Denna ton såsom stil bekräftar därmed den som en hållning eller attityd hos kompositören, men utlämnar däremot det musikaliska stoffet. Vad är det som gör att man kan ha ett öra för skillnaden mellan Berg och Wagner? Stilen eller attityden måste införlivas i verken, där det inre måste ges ett yttre uttryck och det yttre måste internaliseras hos ens inre. Därför tycks tonen för Adorno vila på en dialektisk idé att ständigt gå bortom sig själv.

Associerad till konstnärliga uttryck i allmänhet har tonen traditionellt sätt ingen självklar koppling till filosofin. Eller? Utöver den vardagliga förståelsen av ton som härrör etymologiskt ur latinets *tonus* och betyder ljud, så är det vanligt förekommande att man talar om ton som en stilistisk term för att påvisa sitt eller någon annans attityd. Människor talar i en viss ton och den blir ett slags uttryck för en eller flera personers attityder. Omedelbart förstår vi att vi har mer än med ett ljudfenomen att göra, både som klingande i musikens toner och dessutom genom någons anspråk. Att tonen på så vis har en metanivå som en latent, i viss mån performativ, mening i vårt språk, där något dolt talar bakom det sagda och här börjar filosofiska dimensioner öppna sig. Om latinets *tonus* har med akustiken att göra, som människan tydligt har implementerat i vardagsspråket, så indikerar den antika grekiskans förståelse något mer intrikat. Grekiskans *tónos* som betyder ton/not har sitt ursprung ur infinitivet av att "sträcka" *teinein*.

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Berg: den minsta övergångens mästare*, s.18.

<sup>2</sup> Adorno: *Estetisk Teori*, s.294.

Tonen refererar därigenom, utöver dess akustiska implikationer, till det genom vilket en sak sträcks ut eller vilket som i sig själv kan sträckas.<sup>3</sup> Tónos är både akustisk och kroppslig och den tillåts, som ofta i antik grekiska, att vara en ofullbordad mening som morfologiskt ger ordet en annanhet och inte blott deskriptiv förståelse. Den innefattar redan i sig självt ordets dolda kraft som vi appellerar till när vi talar om dess latent mening i vårt språk.

Uppsatsens syfte blir utifrån en trestegsanalys av tonens genealogi klargöra och undersöka dess filosofiska relevans hos Adornos dialektiska filosofi. Hur den först genom Hegels naturfilosofi och estetik transformeras som ett filosofiskt dialektiskt begrepp, som autonomt från människan i sin naturliga klang, samtidigt som den ger ett uttryck för subjektets inre liv. Hur tonen på så vis uttrycker sitt eget försvinnande material och med det samma tränger sig in i subjektet och sätter det innerliga i rörelse för att sedan externaliseras i rummet och tiden. Därefter lokalisera hur Ernst Bloch i *Utopians anda* (1918) plockar upp tonens dubbelnegation hos Hegel och förbinder musiken med en samhällskritisk och emancipatorisk teori. Hos Bloch blir tonen en dialektisk länk mellan det materiella och det kroppsliga samt det praktiska och metafysiska som enligt honom är kapabel till något utopiskt, då subjektet förmår greppa jordens ton och tvinga fram ett nytt möte med sig själv. Tonen bör därför ses som ett reflexivt begrepp snarare än ett perceptuellt, men ändå som något som tänks ur musikens konkretion då både Hegel och Bloch använder sig av musiken som filosofisk estetisk metod.

Jag kommer argumentera för att Adorno som läsare av Hegel och Bloch registrerar deras tonbegrepp och implementerar den i sina musikfilosofiska verk *Berg: den minsta övergångens mästare* och *Mahler: en musikalisk fysionomi* (1960). Att tonen där bör tänkas som en analyskategori för den negativa dialektik Adorno utvecklar som en kritik mot den filosofihistoria som har traderats alltsedan Platon. Där det, för Adorno, handlar om att arbeta fram ett antisystematiskt system som artikulerar det motsägelsefulla i det moderna samhället, utan begrepp som a priori och från ovan underordnar och plattar ut sitt *andra* och sina verkliga motsägelser. För hans del används ett sådant spekulativt tänkande som en tankens frihet att överskrida sitt föremål vilket man hittar i konsten och inte minst i tonen. Innan den avslutande analysen där Blochs utopiska syn på ton kommer diskuteras med och mot Adornos mer negativa utopi så ämnar jag öppna upp för ett tonalt tänkande genom att föra in Adornos musikfilosofi i dialog med hans avslutande stycke ur *Negativ dialektik* (1967) ”Meditationer över metafysik”, för att påvisa hur det estetiska är centralt för den kritiska teorin samt en grund för hela den negativa dialektiken. För Adorno handlar det om att tänka om filosofin, genom begrepp som

---

<sup>3</sup> Michael Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.70.

inte undertrycker tänkandet i föregivna ramar. Tonen, som hos Hegel och Bloch rör sig i gränslandet mellan det akustiska och det tysta, på en gång är i det uttryckta och det latent, kan alltid röra sig igenom den reifierade verkligheten, genom att på en gång vara det den är och inte är. Den framstår för mig som en levande kropp av det *icke-identiska*, för att använda en av Adornos termer. Jag kommer således argumentera för att tonen blir ett verktyg att ta sig över ”abstraktionens glaciär för att på ett bindande sätt komma fram till ett konkret filosoferande”, som Adorno vill uppnå i *Negativ dialektik*.<sup>4</sup>

Tonens dyadiska form väcker många tankar. Det förefaller som att tonen kan avslöja människans förvillelse och motsägelser och därigenom skapa en ny horisont av förståelse där en möjlig omvandling kan skapa en återupprättelse för tänkandet. Därifrån kanske man kan tänka på tonen som ett lösgörande av en annan relation mellan det förflutna och nuet, där dess ambivalenta flyktighet sätter fingret på en värld som alltid vill låta sig definieras, rationaliseras och instrumentaliseras. Tonen lämnar världen öppen i vilken de motsatta principerna ännu inte har fixerats som logiska motsatser och öppnar upp för ett lyssnande till världen där undergången och pånyttfödelsen blir ett. Dessa teser och tankar som väcks ämnar denna uppsats undersöka utifrån tre huvudfrågeställningar: Hur formeras den filosofiska tonen? Vad kännetecknar Adornos odefinierade ton? Kan tonen avslöja en latent utopi som fördolts bakom erfarenhetens slöja?

## Forskningskontext

Att Berg utgjorde en stor inspirationskälla för Adorno är otvivelaktigt då han studerade hos honom mellan åren 1925-1928 och Adornos beundran dokumenteras i detalj de bevarade och publicerade brevväxlingarna dem sinsemellan.<sup>5</sup> Bergs inflytande diskuteras även i Morgan Marie Richs doktorsavhandling *Theodor Adorno and Alban Berg: The Crossroads between Philosophy and Music* (2016) där hon argumenterar bland annat för hur Adorno såg Bergs kompositionsmetod, särskilt tolvtonsmusiken, som analog med hans egna idéer om en ny metod för dialektiskt tänkande, sin negativa dialektik.<sup>6</sup> Richs argument är djärvt och hon poängterar själv att denna aspekt till stor del försummas i sekundärlitteraturen, vilket hör till det faktum att Adorno var starkt kritisk gentemot tolvtonstekniken. Adorno argumenterar snarare det omvända, att Berg till skillnad från Schönberg inte underkastar sig själv sin dialektiska kompositionsmetod utan håller fast vid tonalitetens objektivitet. Trots att han explicit motsätter

---

<sup>4</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.7-8.

<sup>5</sup> Theodor Adorno och Alban Berg: *Correspondence 1925-1935*.

<sup>6</sup> Morgan M. Rich, *Theodor Adorno and Alban Berg: The Crossroads between Philosophy and Music*, s.12.

sig tolvtonsmusiken argumenterar Rich för att det i tolvtonsmusiken inte endast finns ett positivt moment som innebär någon form av kollektiv eller auktoritär kontroll över kompositionsakten. Hon understryker även det negativa moment där tolvtonsmusiken gör det möjligt för Adorno att förstå samspelet mellan tonalitet och tolvtonsmusik i Bergs musikaliska grammatik, där det negativa blir det yttersta rationella gränsfallet för upplösningen av tonaliteten. Negativ och positiv tolvtonsmusik blir för Rich en prototyp för negativ dialektik som gav Adorno en filosofisk ram för att uttrycka vad han förstod om Bergs musik i en musikanalytisk mening.<sup>7</sup> Rich citerar här och tillförlitar sig på en ung Adornos brevväxling med Berg från 1926: "This is what I currently believe: that there is only a 'negative' dodecaphony, being the utmost rational borderline case of the dissolution of tonality"<sup>8</sup> Att gå i diskussion med hennes påstående vore en uppsats i sig då det är tydligt att Adorno sedermera ändrar uppfattning, men det vittnar samtidigt om att Adorno låter sin filosofi tänkas genom musik och relationen till Berg intensifierar ett sådant tänkande.

I den av Anthony Pople utgivna antologi *The Cambridge Companion to Berg* behandlar Raymond Geuss det nära förhållandet mellan den bergianska musiken och den negativa dialektiken genom att visa hur Berg uppfyller de hårda krav Adorno har om musik att inte rationaliseras till någon teleologisk problemlösning och detta sker just via hans ton.<sup>9</sup> Att tonen skulle vara inspirerad från Berg är förmodligen sant, men inte helt adekvat, då "tonen" ännu inte riktigt har konceptualiserats i någon filosofisk bemärkelse. Men det är inte helt lätt då forskningen om Adornos tonbegrepp är skral, näst intill obefintlig. Tonen bekräftas som attityd och lämnas åt sidan eller utelämnas sin filosofiska kontext för att i stället traderas in i den musikvetenskapliga traditionen i diskussioner om tolvtonsmusiken eller tonalitet där tonen endast befästs som ett yttre fenomen.

Den mest framstående forskaren vad det gäller Adornos musikfilosofi är Max Paddison. Han går på djupet av hela Adornos musikoeuvre men, utöver ett kort konstaterande om Bergs ton och Adornos läsning Paul Hindemiths analyser om tonaliteten, utelämnar Paddison en fördjupande analys av tonen som begrepp. Däremot tillgodoser Paddison i *Adorno's aesthetics of music* (1993) läsaren med goda verktyg till hur man ska ta sig an Adornos musikfilosofi. Han inger nämligen för läsaren utöver Bergs ton och tonalitetens vikt, förståelsen hur den estetiska teorin är central för den kritiska och hur den en också är en grund för hela den negativa dialektiken.

---

<sup>7</sup> Rich, *Theodor Adorno and Alban Berg: The Crossroads between Philosophy and Music*, s.23 & 210.

<sup>8</sup> Theodor Adorno och Alban Berg: *Correspondence 1925-1935*, s.71 - 'dodecaphony' (dodekafoni) är ett annat ord för tolvtonsmusik av grekiskans dodeka- 'tolv' och -phonia 'ton'.

<sup>9</sup> Raymond Geuss, "Berg and Adorno", ur *The Cambridge Companion to Berg* (1997).

Sven-Olov Wallenstein är i en svensk forskarkontext idag den som tydligast identifierar den estetiska dimensionens betydelse. Gällande tonbegreppet argumenterar Wallenstein för att den inte omedelbart ska innefattas under något begrepp som gäller musikens direkta faktur. Utan att det snarare har att göra med en attityd som kan förverkligas i den konkreta musiken.<sup>10</sup> Förverkligandet av attityden kräver däremot sin egen analys vilket för en närmre den musikvetenskapliga traditionen. Det som i sådana fall saknas är antingen en musikanalys eller en systematik som lokaliserar ton som begrepp där den får tala genom musiken själv.

René Thun har en liknande tolkning som Wallenstein och menar att: ”För Adorno är tonen inte heller den singulära händelse som ingår i en musikalisk struktur, utan ’ton’ refererar till en estetisk produktionsprincip och till musikens innehåll. Ton är inte ett perceptivt utan ett reflexivt begrepp.”<sup>11</sup> Adornos sätt att tala om ton beskrivs även här ha en helt annan flyktpunkt än endast musikalisk. ”Tala inte till mig med den tonen” vore en bra beskrivning, det vill säga uttrycket bakom det sagda ordet eller dess inre essens. Tonen skulle på så vis kunna inbegripas som verkets inre harmoni.<sup>12</sup> Thun gör därtill ett systematiskt försök att kategorisera Adornos konception om ”Ton” som en hermeneutisk metodologi. Med Bergmonografin till hands kategoriserar han ton i fem tematiska delar: (1) som en estetisk idé av försvinnande i Bergs musik – något som även Max Paddison påvisar; (2) idén om stil, att Berg har en medlande eller förliknande stil, vilket vi såg diskuteras i *Estetisk teori*; (3) en idé om ett historiskt medlande; (4) idén om ett immanent medlande, som är sammanvävd med verkets konstruktion; (5) idén om sken, som (en estetisk kategori) ligger till grund för den sinnliga kvalitet som musik inte kan klara sig utan, om man inte avstår från att lyssna på musik.

När Thun väl ger sig på att definiera meningen med musikalisk hermeneutik är han kortfattad. För att förstå musik måste tre olika nivåer av förståelse först särskiljas: Förståelse, utläggning och interpretation.<sup>13</sup> För en musikvetare är det essentiellt med förmågan att kunna tolka och denna tolkning bygger på ett vägledande begrepp som vi placerar i ”objektet” med en fråga eller en preliminär åsikt. Gemensamt för all musikalisk hermeneutik är den grundläggande förmågan att analysera musikaliska fakta av strukturell karaktär, vi har därför att göra med en förståelse som styrs av metoder, men som inte helt absorberas av metoden. Det måste finnas kvar en oreducerbar rest som hänvisar till den frågande uttolkarens initiativ. Den

---

<sup>10</sup> Sven-Olov Wallenstein, *Adornos musik*, s.259.

<sup>11</sup> René Thun, ”Ton bei Adorno Ein musikhermenutisches Programm?”, s.944. Min översättning tillsammans med Sven-Olov Wallenstein.

<sup>12</sup> Ibid, s.944.

<sup>13</sup> Ibid, s.950 – min översättning av: Für das musikalische Verstehen müssen zunächst drei unterschiedliche Schichten des Verstehens auseinandergehalten werden: Verstehen, Auslegen/Deuten und Interpretieren. Auslegen/Deuten übersetzt sich in die Interpretation.



musikvetenskapliga tolkningen av ett verk förklarar ”mer” än den omedvetna och passiva förståelsen av musik på grund av de metoder som används - såsom en undersökning av receptionshistorien, en undersökning av traditionen för teoribildning, korrespondens, historisk miljö, stilistisk analys och så vidare. Syftet med musikalisk hermeneutik för Adorno, menar Thun, är att uppnå en kritisk bedömning och historisk utvärdering av ett verk, då hermeneutik och kritik för honom är en och samma sak.<sup>14</sup>

Även här kan man diskutera huruvida kritisk teori och hermeneutik ska likställas. Adorno själv menar att estetiken inte ska begripa konstverk som hermeneutiska objekt, då det som eftersträvas är deras obegriplighet, inte kvantitativa begriplighet.<sup>15</sup> Åtminstone kan man i alla fall säga att Thun sätter fingret på att tonen har en metodologisk innebörd och att Adorno föranledde en ny typ av musikanalys som lett interpretation bortom känslomässiga frågor. Han öppnade upp för en analys som integrerade musik med samhälle. För en analys, vilket även här ges till känna i avsnittet om Mahler, där subjektiviteten intar en subjektivitet i ställning till objektiviteten. Musikens mening, dvs. dess inre syfte eller form, sätts i relation till den utom-musikaliska meningen så snart meningen med en musikalisk skapelse ifrågasätts. Bristen på terminologisk stringens inom musikhermeneutiken, menar Thun, inte är en brist, utan pekar mot att musik inte bara är ett objekt, utan ett möjligt medium för att artikulera själv- och världsrelationer som kan diskuteras genom musikhermeneutik med hjälp av metaforer.<sup>16</sup> Däri vilar en idé om ett spekulativt tänkande som en tankens frihet att överskrida sitt föremål: ”Istället för att upplösa antagonismer uttrycker konsten ibland övermäktiga spänningar negativt, bevarade, genom ett yttersta avstånd från dem.”<sup>17</sup> Frågan blir då hur tonens alla kategorier Thun ställer upp korresponderar med Adornos filosofi och hur ton på så vis kan inta konstens spänningsfält? Kan tonen fungera som en nyckel?

Den samtida forskare som konkret och mest utförligt bearbetar begreppet ton är Michael Gallope som i sin bok *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable* (2017) diskuterar det filosofiska tonbegreppets framväxt och tyngd. I bokens första kapitel ”Bloch’s Tone” vänder sig Gallope mot Ernst Bloch och menar att han tar Schopenhauers uppfattning om den oförmedlade kopian och omvandlar den till en dialektisk teori om tonen, på ett sätt som i hög grad står i skuld till Hegel. Bloch utvecklar i sin tur en rad motiv kring detta tonbegrepp: en spekulativ teori och musikhistoria, en dialektisk uppfattning om tonen som lyfter fram olösta motsättningar, och en icke-synkron metod för immanent kritik där användningar av tidigare

---

<sup>14</sup> Thun, ”Ton bei Adorno Ein musikhermenutishes Programm?”, s.950.

<sup>15</sup> Adorno, *Estetisk teori*, s.173.

<sup>16</sup> Thun, ”Ton bei Adorno Ein musikhermenutishes Programm?”, s.950.

<sup>17</sup> Adorno, *Estetisk teori*, s.61.

tekniska procedurer ger oss en glimt av något oförutsett, något utopiskt. Kapitlet innehåller även en intressant redogörelse för Blochs arv av begreppet ton i 1800-talets tyska tänkande, där en diskussion om betydelsen av Hegels distinktion mellan Klang och Ton blir fundamental för Bloch. Därefter tillkommer en ytterligare redogörelse för de sätt och på vilka delar av Blochs sociala tänkande som Gallope menar var grundläggande för Adornos dialektik.

Gallope spårar med andra ord genom tonens historia dess teoretiska dialektik och systematik, som var själva grundidén och fundamentet för min uppsats. I det andra kapitlet "Adorno's Tone" argumenterar Gallope för att den främsta innovationen i Adornos musikfilosofi är omvandlingen av Hegels och Blochs uppfattning om tonen till en teleologi i riktning mot tonalitetens ideologiska språk. Han diskuterar sedan både de historiska och metodologiska grunderna för Adornos inställning till musik, där han hävdar att Adornos uppfattning om musikens utsäglighet grundar sig på det sätt på vilket den närmar sig språkets strukturer utan att säga något särskilt. Den ton som Gallope argumenterar för är något annat än den blott stilistiska attityden i musiken, den hämtar sina spår redan hos den dialektiska ton som Hegel bearbetar i både sin naturfilosofi och estetik, samtidigt i sin förankring till det intentionslösa språket en parallell till Adornos begrepp språklikhet (*Sprachähnlichkeit*). Framför allt vågar sig Gallope på att definiera Adornos ton och han menar att den kan förstås som en enhet av tonens ideala konsistens och dess inkonsekventa, vibrerande icke-vara, som en kondenserad motsägelse i dialektisk form.<sup>18</sup>

Gallope spårar i Blochs sociala tänkande de grundläggande dragen för Adornos dialektik, samt hur han förbinder sitt tänkande med ton. Tonen hos Bloch innebär ett slags klingande förkroppsligande av världen där människan kan gripa in för att harmonisera världen som *kylts* av teknikens och kapitalismens automatisering. Den fungerar därmed som ett filosofisk verktyg att greppa tag i världsanden och tvinga fram en förändring hos det kanoniserade och däri finns det utopiska. Gallopes analys är såklart inte taget ur intet, deras relation är väldokumenterad. Adornos inställning till Bloch är tudelad. I sin artikel "Ernst Bloch's Spuren" ur *Notes on literature* (1958) ges denna ambivalens till känna. Adorno vederlägger inte Bloch men menar att den filosofiska kvalitén är varierande och att den är med sin berättade metod naiv och kitschig.<sup>19</sup> Samtidigt menar Adorno i "The Handle, the Pot, and Early Experience: *Ui, haww' ich gesucht*", även den i *Notes on literature*:

---

<sup>18</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.113.

<sup>19</sup> Theodor Adorno, "Ernst Bloch's Spuren" ur *Notes to Literature* - Spuren (1930) är Ernst Bloch tredje stora bok som även den behandlar idén om utopi. I Rodney Livinstones översättning har han dessutom lagt till undertiteln: *Philosophy of Kitsch*.

The book (*Utopians anda*), Bloch's first, bearing all his later work within it, seemed to me to be one prolonged rebellion against the renunciation within thought that extends even into its purely formal character. Prior to any theoretical content, I took this motif so much as my own that I do not believe I have ever written anything without reference to it, either implicit or explicit.<sup>20</sup>

Adornos är för det mesta kritisk men av citatet att döma, utläses snarare en stor beundran för *Utopians anda*. Han inspireras till den grad att han onekligen, precis som Gallope hävdade, använt sig av Blochs filosofi, men samtidigt är det någonting som saknas. Ramverket för deras samhällskritik kan vara liknande men de rör sig åt olika håll och kritiken ligger i Blochs syn på utopi, som för honom är möjlig och positiv i de spår som framträder ur det individuella medvetandets erfarenhet som har räddats av framträdelseformen i sitt ursprung i mötet med jaget. Människan är för Bloch ännu inte sitt sanna jag; hon blir manifesterad som något överkligt, som ännu inte har lämnat det möjligas rike, men som samtidigt är en återspeglning av vad hon skulle kunna bli. Följden blir, menar Adorno, att hans filosofi återgår till det idealistiska fängelse som den var avsedd att fly ifrån.<sup>21</sup>

I en radiodebatt med titeln "Etwas fehlt... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht" (*Något saknas... Om motsägelserna i utopisk längtan*) från 1964 debatterar Ernst Bloch och Theodor Adorno bland annat över utopins möjligheter i sin samtid. För Bloch tar debatten vid, som en fortsättning på hans utopibegrepp, där dess essentiella funktion är en kritik av det som är. Något som Adorno håller med om och understryker därtill sin beundran och uppskattning till Bloch för att han är den som först återupplivat begreppet utopi.<sup>22</sup> Samtidigt finns det i idén om det latent framtidsorienterade hopp som, enligt Bloch, genomsyrar utopin en misstanke hos Adorno, då denna "ännu-icke-varandets ontologi" förblir, som ontologi, rotad i varat, i dess pulserande energi och framåtsträvan. Detta är en uppfattning som Adorno inte kan annat än förkasta, menar Hent de Vries i sin artikel "The Antinomy of Death".<sup>23</sup> Den kritik man kan finna i debatten är frön till vad inte långt därefter som senare kommer att utvecklas i *Negativ dialektik*. Utopin är för Adorno något anti-messiansk, en filosofisk aspekt som inte hör till ett blivande hos varat, utan utopin tillhandahåller en kritisk kategori som kan ligga till grund för en förändring och motiverar människans kritiska tänkande, däremot kan den aldrig realiseras. Annorlunda uttryckt, utopin är idén om en messias som aldrig kommer.

Jacques Derrida anmärker i sin tolkning av Kants skrift om filosofins förnäma ton just att begreppet ton inte med enkelhet låter sig isoleras. Med hänvisning till grekiskans "apokalypto"

---

<sup>20</sup> Adorno, "The Handle, the Pot, and Early Experience: Ui, haww' ich gesacht", ur *Notes to Literature*, s.467.

<sup>21</sup> Adorno, "Ernst Bloch's Spuren", s.205, 206 & 211.

<sup>22</sup> Ernst Bloch och Theodor Adorno: "Possibilities of Utopia Today", sid. 2

<sup>23</sup> Hent de Vries, "The Antinomy of Death", s.124.

intresserar sig Derrida för den apokalyptiska tonen som något avtäckande; ”just det apokalyptiska avslöjandet, avtäckandet som synliggör vad som ditintills var inneslutet, undandraget, reserverat [...] Och blottandet öppnar inte bara för synen eller kontemplerationen, den låter oss inte bara se, utan också höra.”<sup>24</sup> Meningen är att låta tonen ljuda självständigt och lyfta fram denna ”kantianska *cesur* i filosofins tid”<sup>25</sup> som en upplösning eller avslöjande av de grundläggande antaganden som filosofin bygger på. Han vill på så sätt dekonstruera och öppna upp nya möjligheter för tänkandet och förståelsen genom att utmana de traditionella strukturerna inom filosofin genom ”ton”. Tonen får på vardera sida en utopisk och apokalyptisk potential där dessa två logiska motsatser möts utan att sublimeras. I den mån man vill fånga tonen, om det överhuvudtaget går, gäller det att ta ton på tonen, att liksom Beckett försöka ”säga det, utan att veta vad.”<sup>26</sup> – vilka även är de centrala orden i Adornos ”Vers une musique informelle”<sup>27</sup> (1961) som kommer behandlas i analysen.

## Den filosofiska tonen

Tonen sträcker sig långt i historien. Pythagoras upptäckte och utforskade redan på 500-talet f.Kr. den matematiska strukturen hos tonerna. Han utvecklade denna teori för att skapa en serie musikaliska intervall ex. oktav, kvint, kvart och sekund vars grundprincip står sig än idag. Tonerna, likaså musikens hela essentiella grund, baseras med andra ord på matematiska principer. Varför de ovan nämnda intervallen klingar i resonans beror på det matematiska sambandet mellan tonernas frekvensvågor och all västerländsk musiks harmoni och melodi rör sig runt samma matematiska grundprinciper som genomgriper hela musikens syntax.

Michael Gallope lokaliserar i *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable* att det däremot är först under romantiken och den tyska idealismen som man började tolka tonen, att den betydde någonting mer än Pythagoras matematiskt abstrakta förståelse. Tonens semantiska flexibilitet fick nu en allt större metafysisk betydelse. Johann George Sulzer ger i *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771) tonen ett mångbottnat betydelseomfång som sträcker sig till olika definitioner hos olika konstarter. Gallope citerar en passage från Sulzer: ”Till och med inom musiken, där ordet har kvar sin ursprungliga betydelse, används det fortfarande för att

---

<sup>24</sup> Sven-Olov Wallenstein, ”Jacques Derrida & Immanuel Kant – Apokalypsen”, s.86 & 87.

<sup>25</sup> Ibid, s.88.

<sup>26</sup> Samuel Beckett, ”Den onämnbare”, ur *Trilogin* s.341.

<sup>27</sup> Adorno, ”Vers une musique informelle”, ur *Quasi una Fantasia*, s.335

beskriva många olika saker.”<sup>28</sup> Sulzer förstår därmed tonen som det den är, ett klingande uttryck, och på samma gång det den inte är. Den anger både klangfärgen på instrument och deras specifika omfång, samtidigt som den har en utommusikalisk mening. I dramat betecknar ton det karaktäristiska uttrycket i en muntlig framställning bortom språkets semantik, främst dess moraliska och affektiva utformning. Inom måleriet anger ton målningens utsägliga karaktär eller stämning.<sup>29</sup> Det låter kanske trivialt men Sulzer presenterar med andra ord en förståelse av ton som är kutym idag, nämligen ett både akustiskt och stumt fenomen som hör ihop med konstnärens eller verkets attityd eller uttryck.

Inte långt efter Sulzer, under den tyska romantiken, skriver Wilhelm Heinrich Wackenroder i berättelsen *Tonkünstler* (1797) om hur Joseph Berlingers talang kan få tonerna att framstå som potenser sammankopplade med Josefs fantasier och med den mänskliga anden i sin helhet.<sup>30</sup> Ett år senare, i en musikestetisk essä, skissade Wackenroder ut en revolutionär väg för denna metafysiska bana. Som ett eko av en vanlig spekulativ tidsskildring hävdar Wackenroder att naturens ”Schall” (ljud, klang, eko) intellektuellt omformades av en självmedveten och evolutionärt avancerad ande i form av toner och ”Tonkünste” (tonkonster). Han menar att en ursprunglig ton av primitiva trummor och underutvecklade känslor hos grottmänniskornas ockulta hemligheter historiskt utvecklades till musik som var ”en sinnlig kopia av och ett vittnesbörd om den vackra förfiningen och harmoniska perfektionen hos dagens mänskliga sinne.”<sup>31</sup> Utifrån denna typiskt romantiska världsbild, hos en lång rad romantiska författare, präglades tonen av dialektiken mellan förnimmelse och idealisk skönhet, mellan materialitet och form. E.T.A. Hoffman skriver exempelvis om tonens inre sfärer hos Beethoven och Robert Schuman skriver om tonens transcendent potentialer.<sup>32</sup> Däremot är det först hos Hegel vi kan förstå tonens grammatik på ett sådant sätt att den kan fungera som ryggrad för en dialektisk metod. Han är den som först på riktigt sammanfattar den invecklade filosofiska strukturen hos tonen: som en dialektisk dubbelnegation i hur ljudet genomgår en process där det blir självständigt samtidigt som den behåller materialiteten, samt hur tonen hela tiden strävar efter sin självreproduktion och hur den fungerar som ett uttryck för subjektets inre liv.<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.71 – Min översättning från engelska. Originalspråk: “Dieses Wort wird selbst in der Musik, wo es seine eigentliche Bedeutung vorzüglich behält, dennoch von ganz verschiedenen Dingen genommen.”, citat av Sulzer ur *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*.

<sup>29</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.72.

<sup>30</sup> Ibid, s.72.

<sup>31</sup> Ibid, s.72-73. Wackenroders essä har namnet ”Die Wunder der Tonkunst. Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik”.

<sup>32</sup> Ibid, s.73.

<sup>33</sup> Ibid, s.77. Självklart fanns det en rad mindre dialektiska skribenter som också skrev om ton. Eduard Hanslick skrev exempelvis i *Om det sköna i musiken* (1854) om musiken som ”tonande rörliga former” – något som Adorno tar fasta på. Heinrich Schenker argumenterade i sin tur om ursatser i motivets logos. Endast när toner är sammanfogade till motiv kan de återupprepas, växa och utvecklas till en vidsträckt, organiskt sammanhängande helhet.

## Hegels dialektiska ton

Hegels ton är en, men, beroende på vilken dialektisk rörelse den befinner sig i bör Hegels ton också tolkas som två. Å ena sidan menar han att tonen har en naturlig klang, att den är fri från människan och bunden till sin egen kropp. Å andra sidan argumenterar han för en expressiv ton där den har blivit besjälad av konstnären, då musiken annars endast skulle bestå i tomma ljud. Det är i de tre postumt utgivna band av estetikföreläsningar Hegel gav mellan 1818-1829 som han bearbetar den musikaliska tonens beskaffenhet. I expositionen av de enskilda konstarternas (arkitektur, skulptur, måleri, musik och poesi) materiella existens, som utgör estetikens tredje del, konstitueras musiken som dess fjärde hierarkiska form. Hegel menar där att om det inre ska kunna uttryckas, kan det adekvata materialet till sist inte äga bestånd för sig. Det krävs ett material som självt försvinner, utsuddandet av rumsligheten som sådan och en subjektivitetens fulla återgång in i sig själv vilket - till skillnad från arkitekturen, skulpturen och måleriet - sker i musiken. I sin objektivitet är den själv subjektiv, dess yttring blir inte fri för sig och uppnår inte en vilande existens, utan upphäver sig själv. Musiken övervinner därigenom rummets exterioritet och tar steget in i tiden som en form av interioritet.<sup>34</sup> Denna negation utförs på den materialitet som framträdde i ex. skulpturen; materien sätts i rörelse, vibrerar, vilket resulterar i en ton.

Däremot ligger inte tonens fulla beskaffenhet i den process då den blir oberoende av rummet, idealt och relativt fri från materialitet som en inre vibration av kroppen inom sig. Den blir dialektisk genom dubbelnegationen, att den först upphäver sitt material samtidigt som den genom ljudets elastiska sammanhållning också bevarar sin materialitet. Denna materiella funktion hos tonen hittar man först i Hegels naturfilosofi *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1817) där han under två komprimerande paragrafer bearbetar ljudet i förhållande till fysiken. I §300 gör han bland annat en distinktion mellan buller/oljud (Geräusch) och ton som enligt honom beror på materialiteten: ”Vatten har ingen sammanhållning eller ton och ger bara upphov till ett mumlande ljud. Glas och metall ”klingar” däremot och instrument har sin karakteristiska ton och klangfärg.”<sup>35</sup> Detta beror på att vi upplever buller när en klingande kropps vibrationer framkallas av en kropp utanför den och att de båda kropparnas vibrationer därefter stör varandra. Hos tonen däremot, utgörs kroppens vibration inom sig själv och kan därav karaktäriseras som det egentliga ljudet.<sup>36</sup> Dess ursprung,

---

<sup>34</sup> Sven-Olov Wallenstein, ”Efterordet” ur *Inledning till estetiken* (G.W.F Hegel), s.122 – Hegel höll en serie föreläsningar om estetik mellan 1818-1829.

<sup>35</sup> Citat av Hegel ur *Encyklopedin*. Christopher Scambaugh, ”Hegel’s Philosophy of Sound”, s.10 - min översättning.

<sup>36</sup> *Ibid*, s.10.

om man kan kalla det så, blir således förstått som det naturliga ljudet, det vill säga före någon yttre mediering eller *ande*. Fri från människan sker dess vibreringar inifrån kroppen själv – vilket appellerar till den grekiska förståelsen av ton – och detta är för Hegel den ideala formen av ljud; inneboende i naturens materiella funktion.<sup>37</sup>

Tonen kan därför förekomma som en naturlig klang men därtill, för att återgå till estetiken och musiken, krävs det en annan expressiv förståelse då tonernas relationer också på en gång kan ge uttryck för det inre livet och då måste något andligt tillkomma. Det handlar om de medel som gör det möjligt och nödvändigt för tonerna att inte vara ett rent naturligt skrik av känslor utan ett utvecklat och konstnärligt uttryck för dem.<sup>38</sup> Som jag nämnde i inledningen visar tonen som interjektion i språket detta, den är likt fåglarnas sång och står i mitten mellan det omedvetna djupet och den bestämda tanken – en slags första artikulation av mening, gesten och åtbörden i språket, en första meningsfullhet. Musiken förutsätter dock mer än en ton och är beroende av sina speciella tonförhållanden. Genom tonens singulära renhet, dess naturliga klang, står den alltid i förhållande till andra toner och får först därigenom sin bestämdhet, men det ska understrykas att förhållandet inte hör till dess begrepp, utan de är skapade och inte i naturen förhanden. Dessa förhållanden är kvantitativa och utgör de musikaliska uttrycksmedlens särskilda bestämning, vilket utgör musikens innehåll. Hos dessa samband kan subjektet framträda i musikens objektivitet.

För en mer adekvat förståelse av denna kvantitativa aspekt är det viktigt att förstå dess förhållande till tiden, då den fattar det inre sinnet, som för Kant utgör tidens plats, och sätter det i rörelse. Musiken besitter förmågan, beskriver Hegel, att tränga in i subjektet och beröra, sätta det innerliga i rörelse, in i hjärtat och till hjärnan som den koncentrerade mitt av människans liv.<sup>39</sup> Denna märkvärdiga kraft hos musiken är elementär och ligger i tonens element, i vilket konsten berör, att tränga igenom sitt objekt. Tonen kräver således en yttre förnimbar verklighet som skiljer sig från det inre uppskattandet samtidigt som musiken uttrycker det inre livets form. Resultatet är att musiken med sina rörelser tränger in i det innersta av alla själsrörelser och fånglar medvetandet som inte längre konfronteras med ett objekt och som i förlusten av sin frihet, självt förs bort av den ständigt flödande strömmen av ljud.<sup>40</sup> Musikens temporala flöde uttrycker den fria abstrakta subjektiviteten av ens inre liv genom att

---

<sup>37</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.78-79.

<sup>38</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics lectures on fine Art*, s.910.

<sup>39</sup> Ibid, s.904-905 - För Kant är rummet formen för det yttre sinnet och tiden formen för det inre sinnet. Detta innebär att alla våra inre upplevelser, som tankar, känslor och föreställningar, är ordnade i tid. Tiden är inte något som existerar oberoende av vårt medvetande, utan är snarare ett nödvändigt villkor för att vi ska kunna uppleva våra inre mentala tillstånd. Den är en a priori form av sinnet, vilket innebär att den är en grundläggande struktur som vi medför till all erfarenhet, inte något som vi härleder från erfarenhet.

<sup>40</sup> Ibid, s.906.

negera den yttre rumsligheten av den fysiska världen.<sup>41</sup> Detta tidsliga försvinnande i dess flöde exemplifierar Hegel med marschen som drar in människan i musiken och räddar henne från den ytliga tomheten och andra yttre distraktioner.<sup>42</sup> Musiken fullbordar i sitt uttryck det tidsliga försvinnande, i den mån att den drar till sig medvetandet, till människans inre. Vi kan med andra ord njuta av klangen och välljudet, eller de harmoniska förloppen, vilket kan ge upphov till en förståndsanalys som ser en virtuost teknisk artefakt. Samtidigt får musiken en ”elementarisk makt”, som ligger i tonen då subjektet vaggas in och får oss att vilja markera takten och melodin, att vilja sjunga eller dansa med.

Här framgår med andra ord sambandet mellan subjektiv känsla och tiden som sådan - vilket är det universella elementet i musik. Det inre livet är i kraft av sin subjektiva enhet, den aktiva negationen av en tillfällig sammanstötning i rummet och bildar därför en negativ enhet. Denna inre form är en negation av den rumsliga externaliteten och gör nuet till en negativ enhet. Först endast som abstrakt då den består i att göra sig själv till sitt objekt, men blir sedan genom objektivitetens upphävande till den subjektiva enheten. Den likaledes ideala negativa aktiviteten i dess sfärer av externalitet är tiden, då den först och främst upphäver tingens oavsiktliga sammanflätning i rummet och drar samman deras kontinuitet till en punkt i tiden, till ett nu. Men den tidpunkten visar sig genast vara sin egen negation, eftersom så snart detta ”nu” är, upphäver den sig själv genom att övergå i ett annat nu och avslöjar därför sin negativa aktivitet. På grund av externaliteten, det element i vilket tiden rör sig, upprättas ingen verkligt subjektiv enhet mellan den första tidpunkten och den andra genom vilken den har ersatts. Tvärtom är nuet fortfarande alltid den samma i sin förändring, då varje tidpunkt är ”nu”, bara lite skild från varandra, betraktad som bara en tidpunkt. Likaså det abstrakta jaget är från det objekt i vilket det upphäver sig självt, och eftersom detta objekt bara är det tomma jaget självt så sluter den sig också med sig självt.<sup>43</sup> Hegel menar därigenom att det faktiska jaget självt tillhör tiden, eftersom det inte är något annat än denna tomma rörelse att positionera sig själv som annan och sedan upphäva denna förändring.<sup>44</sup> Tonen tränger på så sätt in i subjektet och därefter via känslan sätter det i rörelse. Här fäster Bloch ett stort avseende då dialektiken mellan subjektet, objektet och tiden är essentiellt för hans utopiska självmöte.

Tidsligheten sammanbinder subjektiviteten med subjekt och objekt. Den kvantitativa aspekten för en möjligtvis tillbaka till Pythagoras teorier om tonernas förhållanden, men för Hegel finns hela tiden idén om ett förändligande av musiken, det vill säga att musiken konstant

---

<sup>41</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.81.

<sup>42</sup> Hegel, *Aesthetics lectures on fine Art*, s.907 - Det här blir sedermera av yttersta vikt hos Ernst Bloch.

<sup>43</sup> Ibid, s.907.

<sup>44</sup> Ibid, s.908.



är bunden till det subjektiva inre uttryck. Men för att detta inre ska komma till uttryck behövs de yttre måtten - vice versa - och denna dialektik emanera ur tonen. Hegel menar att tonen är som matematiska sfärer som bär på den förenämnda tidsligheten och klingande relationer till varandra, där till sist själen förenar dem till sin helhet. Tonernas olika längd – subjektets princip via sina vibrationer - leder till en mångfald som i sig motsäger subjektets enhet, därav tillkommer takten eller taktarten, som sätter en ny enhet och är det rent matematiskt reglerade måttet av tiden.<sup>45</sup> Harmonin träder in som ett nytt musikalisk element för Hegel. Eftersom en kropp genom sin vibration inte bara upphör med att vara möjlig att avbilda av konst i sin rumsliga form och i stället övergår till utvecklingen, så att säga, sin temporala form, men beroende på dess fysiska karaktär, dess varierande längd eller korthet, eller antalet vibrationer som den gör under en viss tid, låter den olika och detta är något som konsten tar fasta på och formar för sina konstnärliga syften inom harmonins lagar.<sup>46</sup> Denna sfär förstås av Hegel inte bara som harmonilära, utan som samklang vid mening. Melodin så som det poetiska i musiken och ”själens språk” besjalar slutligen de substantiella baserna rytm och harmoni och bildar en helhet. Melodin höjer smärtan och den enskilda känslan upp till en högre behärskad nivå, den flyter fritt över rytmer, takter och harmonin på samma gång som den befäster dem.<sup>47</sup> Tonen förstås således som en triad mellan subjekt, objekt och tidslighet som fordrar en ny typ av subjektivitet som Ernst Bloch sedermera tar fasta på när han implementerar teorin på en samhällelig nivå.

## Ernst Bloch och viljans transformation

I originalutgåvan av *Utopians anda* inleder Bloch med frågan och uppmaningen: “Hur är det nu? Nog är nog. Nu måste vi börja. Livet är givet i våra händer. Det har för länge sedan blivit tomt för sig självt. Det tumlar fram och tillbaka utan mening, men vi står stadigt, och därför vill vi bli dess knytnäve och dess mål.”<sup>48</sup>. Någonstans har däremot den engelska utgåvan valt att uppmärksamma denna uppmaning som en tvetydighet hos jaget som grundar sig på den teori om självkänedom som är fundamental för Blochs utopi. Det vill säga en idé om självkänedom som inte söker någon transparent mening, utan som pekar på tvetydigheten och uttrycker en

---

<sup>45</sup> Hegel, *Aesthetics lectures on fine Art*, s.914 & 915.

<sup>46</sup> Ibid, s.919.

<sup>47</sup> Ibid, s.930 – En kommentar att ta fasta på är huruvida förstår absolut musik då han inte tycks erkänna möjligheten av det instrumentella innehållet eftersom musiken för honom hela tiden är bunden till ordet och sången.

<sup>48</sup> Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, s.9 - Min översättning av: “Wie nun? Es ist genug. Nun haben wir zu beginnen. In unsere Hände ist das Leben gegeben. Für sich selber ist es längst schon leer geworden. Es taumelt sinnlos hin und her, aber wir stehen fes, und su wollen wir ihm seine Faust und seine Ziele werden.”

icke-linjär praktik av självkänedom som syftar till att avslöja latent utopiska betydelser från den befintliga världens strukturer.<sup>49</sup> Den engelska översättningen av Anthony Nassar har i stället för en fråga valt att inleda boken med "I am. We are."<sup>50</sup>, med emphasis på en slags kluven jag-identitet där självkänedomens vilar på ett vi. I den nyöversatta svenska utgåvan har översättaren Christer Persson tänkt likadant som Nassar med jagets tvetydighet och inleder boken med: "Jag är. Vi är. Det räcker med det. Nu är det upp till oss själva att ta tag i uppgiften. Livet är lagt i våra händer [...] och på den vägen vill vi bli livets näve och livets mål."<sup>51</sup> Tanken om självkänedomens förbinder på sätt och vis Bloch med de berömda orden i Pythias förtempel *Känn dig själv* (gnothi seauton) och *Utopins anda*, menar Mårten Björk i bokens förord, kan läsas som en "påminnelse om att försöket att förstå oss själva inte är förbehållet en kulturell eller politisk elit."<sup>52</sup>

Bokens inledande del börjar vid självkänedomens rand och uppmanar till att individen har ett jag, ett tvetydigt jag, som har inordnats livets förlorade innehåll. Första kapitlet "Ett gammalt krus" exemplifierar hur de vardagliga ting som omger oss också är det som gör oss till människor, tack vare att människan till skillnad från andra varelser är kapabel till att bygga en hel värld av artefakter och apparater. Det är i arbetet med att realisera den mänskliga världen som vår utopiska position i tid och rum uppenbaras och eftersom utopin, som Bloch tänker sig den, är människans möte med sig själv kan vi endast närma oss utopins anda genom människans gestaltning av sig själv som en arbetande och konstnärlig art.<sup>53</sup> Närmandet av självkänedomens och utopin kretsar därigenom runt en kreativ sfär som öppnar upp den tillvaro som förblindat vår potential. Han beskriver, med kruset till hands, hur människan genom den kan betrakta sig själv och hur denna skapade artefakt gör oss själva rikare och så är det med alla ting som är framvuxna och tillverkade med "kärlek och nödvändighet". Dessa ting som präglar folkets lust och livsnjutning lever "sitt eget liv och sträcker sig in på ett främmande, nytt område för att komma tillbaka till oss, på ett sätt som vi inte skulle vara i det levande tillståndet, formgivna, utsmyckade med ett visst, om än aldrig så svagt tecken, inseglet på vårt själv."<sup>54</sup> Kruset är i sig inte ett konstverk men det bär på samma utopiska potential som konstverket har, det vill säga att sträcka sig bortom vår reifierade värld.

---

<sup>49</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.63.

<sup>50</sup> Ernst Bloch, *The Spirit of Utopia*, översättning av Anthony Nassar, s.1- Gallope argumenterar för att Bloch inleder boken med det enigmatiska citatet "Ich bin an mir" (jag är med mig själv\*) som troligtvis kommer från den andra utgåvan som Nassar har använt sig av. Jag har däremot inte kunnat hitta den här utgåvan.

<sup>51</sup> Ernst Bloch, *Utopins anda*, s.63.

<sup>52</sup> Mårten Björk, inledningen ur *Utopins anda*, s.37.

<sup>53</sup> Björk, inledningen ur *Utopins anda*, s.37.

<sup>54</sup> Ernst Bloch, *Utopins anda*, s.72-73.

Liksom den efterföljande kritiska teori som etableras i Frankfurtskolan, tänker sig Bloch också att ingen kan uppleva det omedelbara nuet - han argumenterar senare i sitt storverk *Das Prinzip Hoffnung* (1954) hur det borgerliga livet efter första världskriget har alienerat oss och gjort att vi har glömt hur vi lever och att det i sin tur har lett till nazismen. Han förutspår inte Hitler men han ser redan i *Utopins anda* borgerlighetens degenerering och anar dess odåd, men att vi genom noggrant praktiserande av detta möte med oss själva kan vi bli medvetna om detta icke-sammanfall, en icke-identitet, oklarhet eller frånvaro som är inneboende i upplevelsen av sig själv. Denna upplevelse argumenterar Gallope för att Bloch har inspirerats av Schopenhauer när han menar att det, bakom den moderna fasaden eller *den tekniska kylan*, döljer sig en värme från naturens ursprungliga materiella enhet, vilket kan liknas vid ett noumenalt ting i sig självt. Schopenhauer, till skillnad från Kant, menar att vissa aspekter av tinget-i-sig faktiskt är tillgängliga för rationell kunskap, då han såg det som om en enhetlig och överordnad kraft eller vilja som han menade låg till grund för alla enskilda varelsers existens. Han fann att det framför allt var genom den inre upplevelsen av den egna kroppen som man kunde skymta denna ursprungliga energi.<sup>55</sup> Bloch ansåg, i likhet med Schopenhauer, att det finns en inre natur hos alla ting som vanligtvis undgår vanligt tänkande, perception och representation, men för honom var det verkliga målet att använda mötet med sig själv för att bli omöjlig att skilja från denna större materialitet i naturen, för att kunna skymta spår av det obestämda, av det rent potentiella, av det utopiska.<sup>56</sup> Den tekniska kylan betonar aspekten av vårt förstelnde tänkande och perception.

Det är nog onekligen så att Schopenhauer utgör ett stort inflytande i mötet med sig själv som Gallope argumenterar för, men lika sant är det att Bloch också vänder sig till Marxs analyser av kapitalismens produktionsmedel och hur arbetaren har en unik möjlighet till emancipation. Bloch redogör nämligen om den makt som tekniken och kapitalismen med maskinens intåg innebar för människans villkor, att man med maskinen förstod sig på hur man skulle göra alla enskildheter lika livlösa och undermänskliga som de moderna bostadskvarteren. Hur produktionsformen gjort tekniken till en billig massproduktion med hög omsättning och stor vinst och att det i synnerhet har gjort, inte som man påstår och som vi tror än idag för att underlätta det mänskliga arbetet eller för den delen förädla dess resultat, oss ännu mer alienerade från arbetet då vi endast får ta del av färdigproduktionens lycka. Arbetet övergår till en tjänande och funktionell nytta avhängd från någon humanistisk idé om teknik som är rent

---

<sup>55</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.64-65. Det noumenala tinget hänvisar till Kants idé om tinget i sig, det vill säga till det som existerar i sig självt oberoende av om det upplevs.

<sup>56</sup> Ibid, s.65.

från funktionella system och fri från allt fuskande i varuframställningen. Det tekniska framsteget relaterar till vad det tekniska anbelangar, det vill säga till maskinen som en princip för ”fabrikernas fega massproduktion av skräp” och ”till den fasansfulla ödeläggelse som ligger i ens världens totala automatisering.”<sup>57</sup>

Den lösning han spårar i frågan om hur man kan ta sig förbi denna frusna statiskhet som massproduktionen försatt oss i ligger i mötet med sig själv och vår kraft som människa att på nytt forma världen genom konstnärlig och moralisk vilja. Konstviljandet är därav en väsentlig aspekt för den utopiska frigörelsen då det däri finns ett emotionellt tänkande där stora själsliga och tankemässiga värden ryms. Återigen ska ingen direkt distinktion mellan tinget och konstverket upprättas då konststilen och stenverktygen bär på samma historiska materialitet. Deras förening bottnar i den utopiska stilt historia som Bloch analyserar i en serie av civilisationers ändamålsformer. En förening som Bloch hämtat inspiration av Alois Reigl om att olika epokers konst och teknik producerar olika typer av *Kunstwollen* – som i den svenska översättningen översatts till *konstviljandet*. Det konstviljandet uppmanar till bör därför inte endast förgrenas till konsten i sig, utan det handlar snarare om hur teknik och konst blir metoder för en frigörande livsfilosofi. Bloch vill visa att konst och teknik är metoder för människan att gestalta sig själv och *Kunstwollen* griper denna potential genom att skildra hur människans produktiva verksamhet är ett uttryck för en vilja till konstnärligt skapande i bred bemärkelse.<sup>58</sup> Liksom många andra efterkommande vänstertänkare ligger finessen i Blochs emancipatoriska projekt att den inte eftersträvar något typ av bolsjevistisk revolutionsretorik. Han var lika otillfredsställd av den och argumenterar till och med för att utvecklingen i Ryssland håller på att bli identisk med en ”industrialisering som inte låter sig hejdas”.<sup>59</sup> Den nya ordningen blir inte en ny ordning utan endast en reproduktion av det föregivna och denna kritiska form hittar vi inte minst hos Adorno. Kritiken måste ske immanent och Bloch ser hur den utopiska strävan skönjas i dystopin och denna dialektiska tematik skildrar han i civilisationernas ändamålsprinciper.

I analysen av epokenas *Kunstwollen* spårar Bloch en näst intill naturlig instinkt hos människan att i varje epok söka efter den gestaltare som låter oss komma oss själva till mötes i ren form.<sup>60</sup> Bloch argumenterar att vi hittar de första ändamålsformerna hos de tidigt antika kulturerna; den grekiska, den egyptiska och den gotiska stilen övergår i varandra och finner nya medel att stänga oss ute från det utopiska. I den egyptiska strävan över att bli till sten påvisas

---

<sup>57</sup> Ernst Bloch, *Utopins anda*, s.74-76.

<sup>58</sup> Björk, inledningen ur *Utopins anda*, s.46.

<sup>59</sup> Ibid, s.48.

<sup>60</sup> Ibid, s.46.

den idiosynkratiska dialektik där dystopi-utopi arbetar mot varandra. Å ena sidan finner han i den egyptiska ångesten inför döden ingen annan räddning än att bejaka den, genom att försumma det inre livet och slutligen bli till sten. Livet etsar sig fast vid dess ultimata ändamålsform. Å andra sidan finner han i denna stränghet, i formens kompletthet och förstelnade själ, emellertid en potential som kontrasteras i den efterkommande gotiska strävan efter uppståndelse. I den gotiska linjen finner man en organisk strävan i sin ofullbordade form som spränger stenen och synliggör en exodus i materialet. ”På så vis leder också Egypten i sig själv – som bakgrund till den falska gudens förvaring bakom lås och bom – hän mot de skapelser, i vilka det på nytt organiska, organiskt abstrakta slutligen utspelar sig.”<sup>61</sup> Hos den gotiska uppståndelsen och strävan till det yttre finner man i sin tur ett försummat inåtvändade som därefter ges ett uttryck i hans samtids expressionistiska konst att försöka skildra människans inre. Utopin erkänns i efterhand genom historiens materiella rörelse och jag tolkar det som att Bloch nu vill vrida på det och i stället betrakta konstens sociala aspekt med en blick bakåt: “som ande av utopisk dignitet, en som på grund av detta, om än med otaliga valfrändskaper och fria receptioner, mitt i historia och sociologi enbart bygger sitt eget hus, stommen till sina upptäckter och inre existensnivåer.”<sup>62</sup> Idén med mötet med sig själv är att det måste ske inifrån verken själva för att komma i kontakt med utopin i dess rena form och detta sker i tonen.

Bloch sammanfattar konstviljans idé i avsnittet ”Vår hemliga signatur i all gestaltning” om hur konsten och tingen dras samman genom varandras uttryck och reducerar skillnaderna mellan det inre och yttre livet, mellan subjekt och objekt:

Plötsligt varseblir jag mina ögon, min ort, min ståndpunkt: jag själv är denna låda och dessa fiskar, detta sätt hos fiskar att ligga i lådan; ty skillnaderna raderas ut, avståndet förkortas mellan det måleriska subjektet och det måleriskt skildrade objekt, som nu skall återfödas till en annan materialitet än sin blotta tingmaterialitet, till sitt väsen, som dess innersta princip, allas vår möjlighet.<sup>63</sup>

Tingen förmår plötsligt att tala i den mån vi nyttjar föremålen bakom dess fördunklade ursprung. De talar bortom människans eko i sin naturliga klang. Tingen, menar Bloch, blir det som bebor den egna insidan och när den yttre världen tycks förfalla, när den blir okategoriell och succesivt töms på sin själ, så vill den inre, osynliga, världens klanger fortsättningsvis inuti den och med dess hjälp bli bildmässiga.<sup>64</sup> Det inre och det yttre arbetar med och mot varandra

---

<sup>61</sup> Bloch, *Utopins anda*, s.94.

<sup>62</sup> *Ibid*, s.114.

<sup>63</sup> *Ibid*, s.102.

<sup>64</sup> *Ibid*, s.103.

och han ser hur det utopiska växer fram ur det dystopiska. Han ser en försvinnande front, ett in- och återflöde av tingen till ”jagkristallskogen” (*Ichkristallwald*), ett skapande och hur all subjektivism i saken, bortom saken, som sak själv, varvid det yttre föremålet försvinner och ger plats åt det yttres inåtvändade och det inres framträdelse.<sup>65</sup> Frigörelsen finns alltid dolt bakom den yttre världens stelnade skorpa. Konstviljandet gestaltar på så vis denna näst intill messianska förmåga att gestalta oss själva i kraft av det vi vill och borde vara. Detta genom att låta artefakterna runt omkring oss användas som expressionsföremål vilka öppnar oss för det som ligger bortom vår verklighet - och om tingen förmår tala sin stumma naturliga klang så möjliggör konsten deras besjälade uttryck för att betona Hegels inflytande.

### Blochs utopiska ton

Att en filosof tilltalas av den estetiska dimensionen som en potentiell frigörelse från den reifierade världen är inget nytt, men det är med konstviljandet i åtanke tillsammans med Hegels tonbegrepp, som Bloch här gör något nyanserat då han sammanbinder dessa i en musikens filosofi.

Vi vandrar mellan dess pelare, obetydliga, besjälade och osynliga för oss själva, så som deras ton, såsom det som inte längre skulle kunna bli skog eller yttre dag och synlighet. [...] Men tonen brinner ut ur oss, den hörda tonen, inte tonen i sig eller dess former.<sup>66</sup>

Det gäller för Bloch att genom musikens medel sträcka sig efter världens inre harmoni och att vi från matrisen av ett inåtgående självkännande kan bilda en ny yttre attityd som jordens musikaliska ton och klingande kropp. Blochs akustiska ton och jordliga ton fungerar som den namnlösa dialektiska länken mellan sfärerna av det materiella och kroppsliga, det praktiska och metafysiska. Där i, menar han, ligger det utopiska att övervinna vår kylda värld. Användandet av ton är inte av tillfällighet då hörandet är en ny typ av seende inifrån därför att den synliga världen har blivit för svag för att upprätthålla anden.<sup>67</sup> Tonen avslöjar något dolt bakom det sagda och införlivar musikens inneboende ambivalenta kraft som något ontologiskt distinkt från verkligheten, ett djupare spår av verkligheten som musiken vänder ut och in på. Gallope

---

<sup>65</sup> Bloch, *Utopians anda*, s.103 – Bloch använder ordet ”Ichkristallwald” utan ytterligare förklaring till vad det kan innebära. Däremot förekommer ordet igen i *Das Prinzip Hoffnung* i det korta avsnittet ”Stadtpläne, Idealstädte und nochmals wirkliche Klarheit: Durchdringung des Kristalls mit Fülle”. Där beskriver Bloch hur all stadsplanering sedan renässansen har en ”kristallin struktur” (ett kemiskt begrepp som syftar på atomers ordnade struktur i ett ämne). Ur det kristallina kan man möjligen uttolka att det har med en struktur av både förbindelser och avstånd att göra, där jagkristallskogen tycks identifiera ett kvantifierbart *ett* hos de mänskliga subjektens externalisering och internalisering.

<sup>66</sup> *Ibid*, s.103.

<sup>67</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.66 – Den yttre världen är för svag för att upprätthålla anden i teknikens rumsliga dominans. Tingets omedelbarhet måste i sig försvinna och möta oss innan det kan resoneras på nytt.

argumenterar genomgående hur Bloch omvandlar Schopenhauers oförmedlade kopia till en dialektisk teori om tonen, på ett sätt som i hög grad står i skuld till Hegel då han fokuserar på dialektiken hos tonens olösta motsättning mellan metafysisk transparens och konkret materialitet, som enligt Blochs uppfattning är kapabel till något utopiskt.

Det gäller, som nu belysts i föregående avsnitt, att förkroppsliga jordens ton som öppnar upp för mötet med sig själv och det kan vi endast närma oss genom människans utformande av sig själv som en arbetande och konstnärlig art, där hon speglar sig hos objektets expressiva art. Bokens förlopp är en snårig skildring där Bloch väver in ton på en materiell och historisk basis och han menar att musiken innehåller ett latent subjekt i tonen, som även Hegel betonade. Hur fungerar då tonen som fundamentet för den utopiska potentialen i musiken? För Bloch, skriver Gallope, liknar den ett musikalisk logos, en ontologisk enhet av ljud som är mindre semantisk och mer flexibel då den lyckas länka flödet av ljudets process och latent ideal av utopin utan något lingvistisk system av referentiella koordinater.<sup>68</sup> På så vis ter sig tonen ett slags språkfenomen som uttrycker något bortom en substantiell syntax. Den är som han själv beskriver det: ”vare sig enskild eller bara allmän - varken bara det poetiskt reflexiva eller ontologiskt laddad.”<sup>69</sup> Den är varken-eller, men den innehåller alla dessa kvalitéer på samma gång.

Likt Adorno var Bloch kritisk till att platta ut musikens andra och han argumenterar för att de stora konstnärerna inte vill enhetliggöra ett musikaliskt betraktelsesätt till regel eller norm, de ser bortom musikens ekonomiska princip genom att sträcka sig förbi sin tids vilja. Detta förtydligas i hur Bloch beskriver konstnärens roll i jämförelse med samhällets ekonomiprincip att gasa framåt snabbare och snabbare in i fördärvet - “den ena olyckan värre än den andra”. Den som däremot ser annorlunda på saken och hyser en önskan att föra in ojämeförliga element i en och samma historiskt-sociologiska ”lunk”, som förenar det oliksidiga och sfäriskt ojämeförbara i ett enda *epokalt* tygelgrepp, den kommer att tvingas in i en mycket mer isolerad position. Det han vill konstatera är att varken det enskilda negativa, det innehållsligt kausalt svaga villkorssammanhangen av ekonomiskt slag, eller den mellanmännsliga relationen, med stadslivet som enda objektiva yttring och den inre kompetensinskränknigen hos det eviga “Sociologi för -” på något sätt förmår konstruera musikens historiska avsnitt så att där ryms en utsaga om den egentliga utvecklingen och

---

<sup>68</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.70 – Det här är en ontologisk idé som Adorno motsätter sig. För honom är musiken språklig i det att den består i ett liknande lingvistiskt system som går att finna i språket.

<sup>69</sup> Bloch, *Utopins anda*, s.191 – En snarlik idé finner vi i Paul Valéry's formulering om det poetiska språket som alltid syftar till att kommunicera det o-kommunicerbara, det frånvarande.

sakligheten hos musiken, tagen som en självständig sfär.<sup>70</sup> Vad Bloch menar är att musikens historia inte går att reduceras till en ändamålsenlig linjär progression, då det skulle utgöra en liknande teknisk kyla över musiken som hos tingen. Endast de som går på djupet och når fram till det nygamla hos det förborgade kan nå musikens sprängande ungdom och detta menar Bloch ska komma från mästarna själva som besitter detta utopiska vidaretänk från de historiskt givna formkomplexet.<sup>71</sup> Mästaren internaliserar den utopiska tonen som finns latent i samhället, bakom det omedelbart givna, och i transformationen till konsten externaliserar de det utopiska. Viljans transformation för arbetaren eller människan över lag kan liknas vid mästarens att förkroppsliga tonen och Bloch ger en rad olika exempel på olika stora kompositörer som signalerar en tonal fysiologi i egenskap för den historiska materialismen han förespråkar.

Liksom Hegels uppfattning av ton syftar Blochs konception till att omforma både subjekt och objekt, som han anmärker i det avslutande kapitlets undertitel "[...] det invändiga kan bli utvändigt och det utvändiga kan som det invändiga".<sup>72</sup> Hegel avfärdar däremot materialiseringen av tonen vilket skiljer de åt, då Bloch genom sitt självmöte hänför sig åt subjektiv frihet. Gallope anser på så vis att Blochs ton erhåller och behåller utopiska betydelser genom sin vägran att teleologiskt upplösa tonens materiella underlag i den hegelianska sfären av subjektiv självständighet. Han behåller både medvetet och motstridigt spänningen mellan dessa två halvor - det fysiska och det metafysiska, det materiella och idén - och håller sedan spänningen vid liv för att förbli aporetisk och öppen i sina slutsatser.<sup>73</sup> Argumentet och den täta sammankopplingen hämtar Gallope från en nyckelpassage i musikfilosofins avslutande avsnitt ur *Utopins anda*:

Men tonen följer oss på vägen och drar sig inte i finalen allegoriskt tillbaka sina för oss främmande eller rent av förbjudna hemtrakter. När det tonförbundna förblir endast antydande, fortfarande oegentligt, så är det inte exempelvis givet i teckenform, inte heller vill dess gåtfulla språk dölja något överjordiskt redan löst för oss, utan musikens funktion är fullaste öppenhet, och hemligheten, den begripligt-obegripliga hemligheten, dess symboliska innehåll är det egna, för sig sakligt fördolda människotemat. Tonen beledsagar oss och är Vi, inte bara som de bildande konsterna vilka ledsagar bara till graven, samma konst som ju dessförinnan högt ovanför oss tycktes peka ut i det stränga, objektiva, kosmiska, utan som de goda verken följer den också med bakom graven<sup>74</sup>

Det långa citatet kan ses som kontentan av hela Blochs tonanalys, men det vore att på en gång negligera musikens vikt då tonen inte endast är en metafor utan han föreställer sig tonen som

---

<sup>70</sup> Ibid, s.115 – Ernst Bloch använder "Soziologie des –" och tycks med det antyda på en kritik av den kvantitativa sociologi som vill verifiera sina resultat på empiriska och ytliga observationer.

<sup>71</sup> Bloch, *Utopins anda*, s.121.

<sup>72</sup> Ibid, s.359.

<sup>73</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, sid.84.

<sup>74</sup> Bloch, *Utopins anda*, s.271-272.



är en verklig symbol i musiken – en messiansk musikalisk logos som på ett unikt sätt blandar två motsägelsefulla halvvar av en dialektik utan sublimering<sup>75</sup> och det gäller att finna den plats i verken där utopin kan glimta.

Liksom kruset och konstviljan har musikens ontologiska struktur samma besjälade progression i historien. Fugan inger ett typ av uttryck som är signifikant för en viss tid och sonaten en annan. Musiken har olika ton och kan erkännas i efterhand genom historien. Exempelvis, konstaterar Bloch, hur flytande och rik den än må vara i sitt innehåll, är fugan på det stora taget ro, konstruktion och skiktning av medeltida sociala föreställningar i musiken. Den indikerar inte på något upptäckande av sanning utan fungerar mer som en detaljerad utläggning av en dogm. Först i sonaten bryter alltså det förvirrade rika, barocka fram externt, som öppen gotik; frihet och subjekt. Lucifer regerar här inne, inte Jesus med en färdig och slutna teokrati.<sup>76</sup> I komprimerad form kan man säga att Bloch sammanväver den här teorin på just mästarna, som lyckats greppa världens ton, men beroende på sina olika "jagsfärer" gör dem det på olika vis; Mozart är exempelvis grekisk, då han står för det lilla världsliga jaget. Han är frivol och genom den attiska kontrapunkten och den hedniska glädjen blir jagets själ på en lekande nivå medveten om sig själv. Mozart externaliserar den dimmiga oskuldsfullheten i att "sjunga för sig själv" till ett stort ramverk av toner.<sup>77</sup> Bachs arkitektoniska kontrapunkt demonstrerar det medeltida och det lilla andliga jaget. Han besitter kraften av kärlek och hopp, av den i sig erinrade och egentliga "jagsjälen".<sup>78</sup> Som jagets troende nivå får han tonerna själva att hysa en utopisk känsla av djup. Det ovan nämnda luciferiska hos sonaten utgör för Bloch det stora världsliga jaget som personifieras med Beethoven. Hans musik utgör formen av att börja tala utopiskt dialektiskt på så vis att den vill föra fram till aktion i form av en gotisk linje och musiken efter honom talar detta utopiska språk.<sup>79</sup>

Om Beethoven har lyckats erövra det stora världsliga jaget så återstår bara det sista att erövra det stora själsliga jaget. Det här är även den initiala frågan som Adorno brottas med i sin musikfilosofi där just Beethoven innebär en direkt analogi till Hegels ande som även han markerar en särskild tidslighet, på en gång ett slut och något som bryter sig ur tiden och öppnar ett fält av möjligheter.<sup>80</sup> Beethoven blir för dem båda slutet och början på något nytt, där det nu handlar om att nå människovarats högre nivåer. Men det är också här musiken tar sig in i subjektivitetens skenbild och som Adorno menar, med en parafra på Nietzsche att all

---

<sup>75</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.85.

<sup>76</sup> Bloch, *Utopians anda*, s.217.

<sup>77</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.94.

<sup>78</sup> Bloch, *Utopians anda*, s.244.

<sup>79</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.94.

<sup>80</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s.12.

västerländsk filosofi är en fotnot till Platon, ”På liknande sätt som det inte finns något annat än Hegels filosofi finns det i den västerländska musikens historia endast Beethoven”<sup>81</sup>, då musiken efter honom har blivit ett analytiskt omdöme, en tautologi, en koherens hos det motsägelsefria systemet.<sup>82</sup>

Att en ton får följdverkningar har inte sin grund i tonen själv, utan det gäller att lyssna ut åt vilket håll satsen skulle vilja vända sig. Detta förutsätter en viljeanspanning som tar till sig, följer med och föregriper just de musikaliska konsekvenser som ännu inte kommit till synes i tonerna.<sup>83</sup> Därför är tonen aldrig avsedd någon direkt betydelse. Den djupare tonen är bunden till själslivet, tvingat att avstå den fysiska tonen och därför menar Bloch att endast tonen, så som sinnlighetens gåta, är tillräckligt obelastad av världen för att återvända som ett yttersta materiellt uppfyllelsemoment för det mystiska självuppfattandet.<sup>84</sup> I mötet med oss själva, i vi-mötet hos varje sant skapande individ finns en djup strävan att relatera insiktsmässigt, vilket som grundbegrepp inom ”värdefilosofin” motsvarar apokalypsen, det vill säga det slutgiltiga avtäckandet av vi-problemet. Dess sanning får inte utgöras av någon faktalogik, inte heller genom någon ”grekisk definitiv predikatlogik”. Utan det finns, och härigenom står den ansvarskännande konstnären eller filosofen närmare än den subjektlösa empirikern, en annan sanning än sanningen som bara den som existerar för stunden:

en sanning som bara avser oss, på omkretsen av den av oss färgat upplevda, i påskyndande syfte tolkande och religiöst fulländade världen, en alltigenom ’subjektiv’ och trots detta högst substantiell värld - förlagt bortom det nuvarande tillståndets blott empiriskt-komparativa status och dess enkelt uppnådda varalogik - inriktad inte på tingupplysning eller klagörande av det mänskliga, utan på en första ’adekvation’ av längtan i sig själv, på det inre och på den obekanta självförmimelsen bakom världen.<sup>85</sup>

Denna immanenta ande i musiken innehåller en extraordinär mängd variationer och nykombinationer, till och med icke-linjäritet; den bär inte på en stadig hegeliansk evolutionär progression, utan de musikaliska tonernas historia har, menar Gallope, en icke-synkronas logik. Precis som den faktiska historien är ojämn och olinjär, återspeglar artefakterna i vår uttrycksfulla kultur, ofta på ett indirekt sätt, denna icke-linjäritet.<sup>86</sup> En sådan historisk teori som går genom Hegel och på en gång mot honom är sedermera vad som kommer utgöra Adornos negativa dialektik.

---

<sup>81</sup> Adorno, *Beethoven. Musikens filosofi. Fragment och texter*, fragment 24, s.31.

<sup>82</sup> Adorno, *Mahler: en musikalisk fysionomi*, s.22.

<sup>83</sup> Bloch, *Utopins anda*, s.244-245.

<sup>84</sup> *Ibid*, s.250.

<sup>85</sup> *Ibid*, s.254 – Bloch benämner det som ’grekisk definitiv predikatlogik’ och utvecklar det inte mer än så. Det är upp för läsaren att tolka, men det ska åtminstone inte blandas ihop med modern samtida predikatlogik.

<sup>86</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.96.

Tonen handlar på så vis närgående om livet, allt som sker förhåller sig till tonen, man kan lika väl kalla världen förkroppsligad musik som förkroppsligad vilja. Musiken uttrycker det som angår allting, nämligen viljan själv som tinget i sig. För att återkoppla till dess grekiska betydelse som utsträckning, är tonen utsträckt över hela varat. På grundval vilar musikens utsägliga innerlighet, dess kraft till sömngångare uppenbarande av världens innersta väsen.<sup>87</sup> Framför oss ligger där ett utopiskt tillstånd, där människan snart ska höra rent och djupt i riktning mot oss själva. “Det gäller att rikta det irrande lyssnandet mot sig själv, att gripa själen och lyssna hän mot den förundran som upplyser sig, den utopiska själgrund som är på kommande.”<sup>88</sup> Detta innebär ett sakligt klarläggande för åhöraren, i stället för den sakkunnige och den så eftersträvansvärda formanalysen, att man vid musiken sätter det inre hos allt i relation till det yttre, att vi där som åhörare kan återse sig själv. Inte inför verket, utom bakom det, hos det utsägliga ser vi ett nytt jag där den enda uppfyllelsen för aning och utopi flammar upp i den rikt associerade tonen.<sup>89</sup> Med hänvisning till Schopenhauer införlivar musiken ett avlyssnande föreliggande varat och inte till att upptäcka en skatt, utopin är kommande som vårt väntande arv bakom världen, bortom världens nästa vägkrök. På grund av den tekniska kylan som förstelnat ordet och världens framträdelse, återstår det för oss inget annat än att vilja detta, att hänföra oss till det utsägbara hos tonen. Att låta ett annat struphuvud och logos tala i andra ord och förse oss med “nyckeln till den innersta drömmen”.<sup>90</sup> Musikens öppenhet och tonen som dess utsägliga språk lämnar världen öppen och följer oss på vägen tillbaka till sina för oss främmande eller rent av förbjudna hemtrakter. Den gestaltade klangen förblir inte en motsida utan öppen.<sup>91</sup> Utan språket till hands, avslöjar musiken således en latent potential som är universell för människan, där exempelvis Mahlers “Das Lied von der Erde” för Bloch rör sig som en obesvarad suspension till en evighet.<sup>92</sup> Musiken resulterar både i en teknisk aspekt som, likt algebra, inte betyder någonting, samt, i dess dialektiska mening, i en poetisk vagga genom att ge lyssnaren en obesvarad spänning: den säger allting men definierar inget. Däri ligger dess utopiska potential: “det skall komma en tid, där tonen talar, uttalar, där de sanna ljusen äntligen ställs in i det högre jaget.” Där tonen leder oss in i det inres varma och djupa gotiska rum, som ensamt lyser mitt i det oklara dunklet. Vars uppgift är att spränga sönder det virrvarr som det blott varandes ofruktbara övermakt försatt oss i.<sup>93</sup>

---

<sup>87</sup> Bloch, *Utopins anda*, s.259.

<sup>88</sup> Ibid s.262.

<sup>89</sup> Ibid s.262-263.

<sup>90</sup> Ibid, s.264-265.

<sup>91</sup> Ibid, s.271-272.

<sup>92</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, sid.103 & 104.

<sup>93</sup> Bloch, *Utopins anda*, s.272-273.

## Adornos negativa ton

I sitt omfattande oeuvre har Adorno sammanflätat musik med filosofi till den grad att han vid ett tillfälle då Alban Berg ställde frågan ”Kant eller Beethoven?” ska ha sagt att han inte kunde välja. Då de för honom var densamma i den mån filosofin likt musiken måste komponeras och att både Kant och Beethoven komponerade ut samma systematik. Det vill säga, om du lyssnar noga på en symfoni kan du höra hur detaljerna i musiken obevekligt förnyas i sin utveckling både av sin egen kraft och av friktionen hos det de mäter sig mot. Det viktiga är inte någon tes eller ståndpunkt, inte den deduktiva eller induktiva förenklade tankegången, utan vad som händer i symfonins mångskiftande och fantasifulla struktur. Därav argumenterar Adorno i *Negativ dialektik* för att filosofin inte bör kategoriseras, utan i någon mening, liksom musiken, komponeras genom att varje begynnande intention sätts i rörelse.<sup>94</sup> Den filosofiska tematiken och den musikaliska har olika uttryck men alstrar liknande system, vilket är ett starkt argument för att det estetiska – som inte av en tillfällighet spelar liten roll för senare generationer kritisk teori – för Adorno inte bara är ett område av filosofin bland andra, utan dess centrum.<sup>95</sup>

Däremot ska inte estetikens centrum i likhet med den systematiska filosofin uppfattas i direkt enlighet med förnimmelse och betraktelserna av konstarna. Estetik och musik har med sanning att göra och är förbunden med dialektiken och materialismen, något som blir centralt då Adorno i ”Om det samtida förhållandet mellan filosofi och musik” (1953) återigen beskriver Beethovens kompositionsteknik i relation till en filosof, denna gången till Hegels logik. Deras relation är långt mer än en analogi och att de är födda samma år, den är rotad i de historiska konstellationer som utgör sanningens organ i båda fallen. Och filosofins ställning i förhållande till musikalisk objektivitet, dvs. försöket att ge ett begreppsmässigt svar på frågan om det gåtfulla som musiken ställer sina lyssnare inför, kräver att dessa konstellationer fastställs in i minsta detalj. Inte bara när det gäller de tekniska förfarandena utan också när det gäller de musikaliska karaktärerna själva.<sup>96</sup> Denna idé grundar sig på Max Webers musiksociologiska arbete som beskriver hur musiken har integrerats med den rationaliserade processen i västvärldens samhälle<sup>97</sup> - vi kan även skymta den teorin hos Blochs argumentation. Fundamentalt för den musikanalys som Adorno därmed utvecklar i linje med sin övriga filosofi

---

<sup>94</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.41.

<sup>95</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s.31.

<sup>96</sup> Theodor Adorno, ”On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music” ur *Essays on Music*, s.144 – Originaltitel: Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik.

<sup>97</sup> Ibid s.145.

är att den tar sin utgångspunkt från musiken själv. ”En musikens filosofi”, skriver Sven-Olov Wallenstein, ”vore då inte en filosofi om musik, utan något som tänks ur den själv”.<sup>98</sup>

Det nära släktskapet till musiken är således helt avgörande. I samband med Alban Bergs Frankfurtpremiär i juni 1924 av operastycket *Wozzeck* kom Adorno i kontakt med Wiens musikelit.<sup>99</sup> Berg var då en av de mest framstående tonsättarna i den så kallade andra Wienskolan, ledda av Arnold Schönberg och syftar till den grupp kompositörer som i början av 1900-talet präglade den västerländska konstmusikens framfart. Under tre år av studier under just Berg kom han nära den då avantgardistiska kultursfären och detta kom att prägla Adornos filosofi. Morgan Rich betonar i sin avhandling *Theodor Adorno and Alban Berg: The Crossroads between Philosophy and Music*, hur Adorno utvecklar sin filosofi genom musiken och att det var en impuls han tog med sig från Alban Berg. I avhandlingens avslutande ord passar hon på att variera Adornos citat ur bergmonografen från ”Mer produktiv än frågan om han faktiskt förenade allt som han planerade att förena, vore den om vilka drag hans mytiska list inpräglade i verket”, till att fråga sig vilka egenskaper som ligger dolda i Adornos egna verk. Genom det, menar hon, får man en mer nyanserad förståelse av den ofta ”ogenomtränglige” tänkaren.<sup>100</sup> Hans egna erfarenheter av musiken, filosofin och närheten till Berg, kom att bli essentiell för den musikfilosofi Adorno avhandlade med *Den nya musikens filosofi* (1949), som etablerade honom som en auktoritet inom samtidens musikfilosofi.

Boken är uppbyggd som ett drama med två huvudkontrahenter, Schönberg och Stravinskij. Att formulera den nya musikens filosofi innebär, med sina kontrahenter, för Adorno att tänka denna konstellation av extremer som en dialektisk enhet.<sup>101</sup> Schönberg utmärker den dialektiska kompositören, till vilken Adorno är ambivalent i och med övergången från den fria atonaliteten till tolvtonstekniken, som innebar en ny inlåsning av musiken då den blir ”till resultat av den process som dess material underkastas och som den själv inte låter bli synlig. Så blir den statisk.”<sup>102</sup> Samtidigt ligger emfasen på det dialektiska som på en gång gör Schönberg och den Andra Wienskolan mer sanna än Stravinskij. Om Schönberg driver dialektiken till dess gräns inifrån, genom att steg för steg arbeta sig igenom det musikaliska materialets möjligheter och inneboende tvång, så kliver Stravinskij redan från början ut ur dialektiken och neutraliserar materialet.<sup>103</sup> Det är genom denna spricka av det historiska materialet, i dess motsägelser, som

---

<sup>98</sup> Wallenstein, Adornos musik, sid.409.

<sup>99</sup> Rich, *Theodor Adorno and Alban Berg: The Crossroads between Philosophy and Music*, s.14.

<sup>100</sup> Ibid, s.208.

<sup>101</sup> Wallenstein, Adornos musik, s.34.

<sup>102</sup> Adorno, *Den nya musikens filosofi*, s.64-65.

<sup>103</sup> Wallenstein, Adornos musik, s.228.

organet för den historiskt-filosofiska sanningen finns.<sup>104</sup> Det är också där i arvet av Schönbergs dialektiska komponerande som vi bör förstå Berg.

Gustav Mahler utgör i sin tur en unik position då han pekar på en förändring i Adornos förståelse av modernismens utveckling. I monografen om Mahler som skrevs i samband med hans 100-årsdag, kan vi se idén om en andra väg in i det moderna. Hur Mahler otidsenligt höll kvar tonaliteten vid en tid då den ansågs förbrukad vilket öppnar för en annan historia.<sup>105</sup> Samtidigt beskriver Adorno hur han exempelvis i sjunde symfonins fjärde sats *Nachtmusik II*, på en gång med växelverkningarna i stråksektionen är ”anakronistiskt moderna, utan att det moderna hittills har uppnått deras like.”<sup>106</sup> Mahler hamnar på så vis i den unika positionen mellan utveckling och tillbakagång som det är fullt möjligt att omtyda till den negativa dialektikens idé, där historiens ännu inte förverkligade möjligheter går att finna – inte heller helt olikt hur Bloch tänker sig i tingets omvandling. En väsentlig aspekt till varför just Mahler, är hans relation till tonaliteten som utgör en grundbult för det språkproblem som finns inneboende i dess kvalitét.

Adorno brottas med språkets roll i musiken, då där alltid finns en dragning till identitet och samtidigt ett moment av frigörelse. Han menar att musiken inte språk utan språklik, det vill säga att dess uttryck är mer än metaforer eller gester men inte identiskt med språket. Likheten pekar på att musiken, liksom språket, under temporala sekvenser artikulerar ljud som betyder mer än bara ljud. Skillnaden består i att musiken inte strävar efter intention och att det som uttrycks på en gång döljs. Svårigheten synliggörs då gränsdragningen mellan musikens språk och det betecknande språket inte är absolut, vilket tvingar oss att bemöta två grunder samtidigt som arbetar dialektiskt; å ena sidan där den förlorar sin signifikation; å andra sidan där den blir en absolut signifikant och övergår i språk.<sup>107</sup> Utifrån föregående diskussion om den ”nya musikens” två extremer Igor Stravinskij och Arnold Schönberg, finner han att den tidigare balansen mellan konstruktion av system och mimesis i musikens språklikhet satts ur balans<sup>108</sup> och det är i gränslandet där emellan som Mahler och Bergs musikaliska ton figurerar. Skulle deras tonala uttryck kunna betyda något mer än passiva återspeglings av verkligheten? Kan de bli ett uttryck för samhällets motsägelser, då de absorberar, använder och gestaltar motsägelserna på ett sätt som låter oss tänka över dem? Kan deras toner sammanvävas till Adornos egen negativa attityd, till Adornos ton?

---

<sup>104</sup> Adorno, “On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music”, s.147 & 149.

<sup>105</sup> Wallenstein, Adornos musik, s.36 – Mahler dog den 18:e maj 1911.

<sup>106</sup> Adorno, *Mahler: en musikalisk fysionomi*, s.136-137.

<sup>107</sup> Adorno, ”Music, Language and Composition”, s.114.

<sup>108</sup> Wallenstein, ”Musik och språk hos Adorno” ur *Ad Marciam*, s.339.

## Meditationer över metafysik

Kvintessensen i *Negativ dialektik* är, som jag nämnde i inledningen, att frigöra dialektiken från dess affirmativa väsen och att med subjektets kraft bryta igenom den konstituerade subjektivitetens skenbild. ”Meditationer över metafysik” avslutar boken med en reflektion över vad metafysiken kan innebära. Det vill säga en metafysik som inte längre bär på spåren av den borgerliga subjektiviteten som förringar subjektets individualitet, utan som fordrar ett tänkandets självreflexion som bryter med det traditionella filosofiska tänkandet men också implicerar ”att tänkandet för att vara sant åtminstone idag också måste tänka mot sig självt.”<sup>109</sup> Det vetenskapliga idealet som stadgats efter upplysningen har drivit världsanden framåt. Sett till teknisk förfining överträffar den onekligen vår föregående mer sakrala och kulturella världsåskådning. Likväl har den sina baksidor. Upplysningens avförtrollning lät det som tidigare varit dolt i naturen träda fram som evidens, snarare än tron och Herbert Marcuse, som bitvis stod mycket nära både Adorno och Horkheimer som en av förgrundsgestalterna i Frankfurtskolan, summerar det väl då han skriver att “Verkligheten överträffar sin kultur”.<sup>110</sup> Både Adorno och Marcuse hävdar att förnuftet instrumentaliseras i takt med vetenskapens framsteg vilket reducerar förnuftets kvalitativa och kritiska egenskap. I linje med demokratiseringen sker på samma gång en instrumentalisering av människan där hennes subjektivitet likställs med en ekonomisk rationalitet som får förnuftet att slå bakut och negligerar sig själv till nytta för det “rationella beteendet”. I *Upplysningens dialektik* (1944) skriver Adorno och Horkheimer:

Reduktionen av tänkandet till en matematisk apparatur innebär att världen sanktioneras som sitt eget mått. Vad som ser ut som en seger för den subjektiva rationaliteten, att allt existerande underkastas den logiska formalismen, sker till priset av att förnuftet ödmjukt underkastar sig det omedelbart givna.<sup>111</sup>

Problemet är att det inte finns några filosofiska eller vetenskapliga system som kan motsvara verkligheten fullt ut och i stället för att tolka världen som innan försöker vi behärska den. När människan underkastas denna “sanktion” riskerar hon att reduceras till en siffra i mängden. I Adornos ord: “Att det i lägren inte längre var individer som dog, utan exemplar, måste också inverka på döden hos dem som undflydde dess åtgärder. Folkmordet är den absoluta integrationen, som överallt förbereds där människor görs lika, slipas, som militären kallade det, tills man bokstavligen utplånar dem som avvikelser från deras fullkomliga intighetsbegrepp.

---

<sup>109</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.346.

<sup>110</sup> Herbert Marcuse, *Den endimensionella människan*, s.66.

<sup>111</sup> Horkheimer och Adorno: *Upplysningens dialektik: filosofiska fragment*, sid.42.

Auschwitz bekräftar filosofen om den rena identiteten som döden”<sup>112</sup> Med det passar han inte bara på att upprätta en kulturkritik utan han väver även in sin kritik mot Heidegger som för honom gjorde destruktionen respektabel som ett sätt att tränga in i varat där till-döden-varon ekonomiserar döds metafysiken och urartar till en reklam för den heroiska döden eller trivialiteten att dö. Döden blir till en egendom, vilket alierar oss från erfarenheten av den. Adornos menar att “Den nuvarande döds metafysiken är inget annat än samhällets vanmäktiga tröst för att samhällsliga förändringar berövat människorna det som en gång gjorde döden outhärdlig för dem, känslan av dess episka enhet med ett avrundat liv.”<sup>113</sup>

Auschwitz blir för Adorno det som bevisade den borgerliga kulturens misslyckande. Att detta skedde inom ramen för en tradition av filosofi, konst och upplysta vetenskaper säger mer än att anden inte bara förmådde att gripa in och förändra människorna, som Bloch tänker sig den. På dessa områden själva, i deras anspråk på envælde, huserar osanningen. All kultur efter Auschwitz, liksom den inträngande kritiken mot den, är som Adorno tänker sig den “skräp”. Den som å ena sidan pläderar för att behålla en radikalt skyldig och usel kultur gör sig till medbrottsling, medan den som å andra sidan vägrar kulturen omedelbart främjar det barbari som kulturen visade sig vara. Människan hamnar i en tvetydig situation där inte ens tigandet kommer ut ur cirkeln; “det rationaliserar bara den egna subjektiva oförmågan med hjälp av den objektiva sanningens tillstånd och nedvärderar därigenom än en gång sanningen till lögn.”<sup>114</sup> Detta, menar Adorno, utgör en möjlighet till att tänka om metafysiken från början och skrapa bort det sken med vilket den misslyckade kulturen målar över sin skuld och sanningen.

Slutet för metafysiken är ett centralt tema för filosofin som vi hittar hos Kant, Heidegger, såväl som i den franska filosofin men Adorno tar en annan väg då han ställer sig frågan vad som kan räddas av metafysiken, eller vad som finns kvar? Med och mot sin egen tradition bekänner han sin solidaritet till det ögonblick den sammanstörtar; i vad mån det andras sken fortfarande är tillgänglig för oss.<sup>115</sup> Den etiska utgångspunkten där metafysiken tillåts tänkas på nytt, där ens handlande och tänkande utgör en väg så att Auschwitz inte återupprepas eller att inget liknande kan ske, vore ett nytt slags kategoriskt imperativ som ryggat tillbaka mot den andra naturen som den borgerliga kulturen åsamkat.<sup>116</sup> Vad han strävar efter är en metafysisk erfarenhet i det negativa. Denna erfarenhet måste sökas utanför traditionella teologiska kategorier om en messias. Samtidigt fortsätter han den messianska tankelinjen från Benjamin

---

<sup>112</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.344.

<sup>113</sup> *Ibid*, s.350.

<sup>114</sup> *Ibid*, s.348.

<sup>115</sup> Sven-Olov Wallenstein, *Adorno - Negativ dialektik och estetisk teori*, s.101.

<sup>116</sup> Wallenstein, *Adorno - Negativ dialektik och estetisk teori*, s.102-103.



som förbinds med *namnen*, men hos Adorno mer konkret med platser och orter för vilka namnets magi innefattar hela världar. "Vad metafysisk erfarenhet är", menar Adorno, "kommer den som försmår hämta den från föregivna religiösa urerfarenheter att närmast, likt Proust gripa i den lycka som utlovas av ortnamn som Otterbach, Watterbach, Reunthal, Monbrunn. När man beger sig dit tror man att man nått uppfyllelsen, som om denna funnes. Är man verkligen där så viker det utlåtande undan likt regnbågen. Likväl blir man inte besviken; snarare känns det som man nu är för nära och därför inte kan se det."<sup>117</sup> Denna unika plats måste, med hänvisning till det självbiografiska eller åtminstone till barnets värld, snegla mot det allmänna. Vänd bakåt blickande mot det som har varit måste metafysiken handla om något objektivt, men utan att kunna undvara den subjektiva reflexionen.<sup>118</sup> Även om barnet begår misstaget att det utlovade bara finns där, just på denna plats som uppgav en sådan lycka och tillfredsställelse, så bildar detta misstag, menar Wallenstein, "modellen för erfarenheten, löftet om ett begrepp som till sist vore saken själv, som den utlovas och hålls tillbaka i den negativa dialektikens suspenderade utopi".<sup>119</sup> Med andra ord förvärvas utopin på ett löfte om lycka som framträder immanent och samtidigt rycks bort från en, inte som något konkret positivt. Detta sken att livet skulle ha en teleologisk mening måste skrapas bort. Vad det handlar om är inte att förkasta mening, utan inhysa en ny relation till meningen och den finns i det öppna och aporetiska.

Frågan om mening är i grunden ett uttryck för hoppet, som en annan färg, harmoni eller ton, vars spår fortfarande kan anas bortom det omedelbara gråa, men som måste passera igenom undergången, som i Benjamins sats: "Bara för deras skull som är utan hopp har hoppet blivit oss givet."<sup>120</sup> Hoppet vilar på de utsattas och desertörernas axlar, som en negativ utopi, i vad Adorno tänker som en nihilism. Att ingen mening finns vore nihilism, men att det skulle implicera att något saknar mening vänder sig Adorno emot, tvärtom ser han det, med hänvisning till Beckett, som det enda anständiga. Beckett talar om ett "livstids dödsstraff" där det gryende hoppet är att inget mer ska finnas till. Detta förkastar han, men ur denna lucka av inkonsistens som bildas framträder intets bildvärld som Något och det är vid detta som Beckett håller fast. "I det handlingsarv som finns däri", menar Adorno, existerar "det skenbart stoiska fortsättandet, finns emellertid ett ljudlöst skri, att det borde vara annorlunda" och en sådan nihilism värjer sig mot identifikationen till intet.<sup>121</sup> Så länge den reifierade världen är som den är liknar alla bilder av försoning och fred en bild av döden. Den minsta skillnaden mellan intet och det som uppnår

---

<sup>117</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, sid.354.

<sup>118</sup> *Ibid*, sid.356.

<sup>119</sup> Wallenstein, *Adorno - Negativ dialektik och estetisk teori*, s.104.

<sup>120</sup> *Ibid*, s.105.

<sup>121</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.361.

försoning vore hoppets tillflykt, ett ingenmansland mellan varat och intets gränspålar och i detta gränsland ska inte medvetandet övervinna, utan från den lösgöra något över vilket alternativet inte har makt. ”Nihilister är de”, konstaterar Adorno, ”som mot nihilismen ställer sina positiviteter” och att ”tankens ära är att försvara det som fördöms som nihilism”.<sup>122</sup>

Samtidigt som denna nihilism synliggör det negativa gränslandet som hopp måste vi se var den hämtar sin kraft ifrån. Det vill säga det system som kom att instrumentalisera förnuftet byggdes. Här tänker Adorno en spricka mellan Kant och filosofin efter honom, där Kant i sina antinomier visar på en möjlighet till metafysisk erfarenhet som han likväl antar är besläktad med möjligheten till frihet. Möjligheten vilar just på denna negativa aspekt och Adorno menar att hans antinomier registrerade en historisk brytning som å ena sidan vetter mot det positivistiska förkastandet, å andra sidan mot erkännandet att förnuftet med nödvändighet vecklar in sig i antinomier. Den negativa dialektiken måste lika mycket mobilisera Kants ändlighet mot det idealistiska anspråket på det absoluta som det idealistiska dialektikens vägran att förbli vid en strikt gränsdragning. Dess rörelse kan inte annat än att vara aporetisk.<sup>123</sup> “Att ingen inomvärldslig förbättring räcker till för att ge rättvisa åt de döda; att ingen rör vid dödens orätt, driver Kants förnuft till att hoppas mot förnuftet. Hans filosofis hemlighet är förtvivlans otänkbarhet.”<sup>124</sup> Det här väcker då frågan vad som sliter upp revan mellan Kant och Hegels fenomenologi. Det Kant gör är inte att upphäva metafysiken, eftersom skenet, som han understryker, är ett nödvändigt sådant som tillhör förnuftets natur. Den fenomenologi som Hegel systematiserar, förråder i stället dess i grunden aporetiska karaktär genom att upprätta ett försvar. Räddningen lämnar ingenting orört, allt måste gå igenom sin död och det enda hoppet består i att prisge det som ska räddas, även den ande som hoppas. Ingenstans är sanningen så ömtålig som här, i och med att den ger sken av att tanken besitter något positivt och förväxlar det med det verkliga, som i de gamla gudsbevisen, vilka Kant slog i spillror. Hegel i sin tur rehabiliterar skenet som en sanningens logik, det vill säga den process inom vilket skenet utgör former av det sanna nödvändigt partiella framträdelse på väg mot det absoluta, så ointetgör detta för Adorno ändå inte Kants dom, då han pekar mot en möjlighet till metafysisk erfarenhet som genom skenet och förnuftet är besläktad just med möjligheten till frihet.<sup>125</sup>

Här visar sig också ett centralt spår av det Adorno vill framhäva i sin estetiska teori, nämligen idén om skenet som Kant räddar. För Adorno har de estetiska uttrycken ett försteg jämte de teologiska då de till sist förblir liknelser. De estetiska uttrycken som talar genom

---

<sup>122</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.361.

<sup>123</sup> Wallenstein, *Adorno - Negativ dialektik och estetisk teori*, s.106.

<sup>124</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.365.

<sup>125</sup> Wallenstein, *Adorno - Negativ dialektik och estetisk teori*, s.108.

konsten fäster sig aldrig till vad det är, utan transfigurerar sig och är hela tiden det den är och inte är. Om vi har Hegels definition av ton i beaktning, som sträcker sig ut i rummet och försvinner på en gång in i sig själv. Hur den övervinner rummets exterioritet och tar steget in i tiden som en form av interioritet. På liknande vis finner Adorno hoppet i allt som är fäst vid den transfigurerade kroppen, till vilken metafysiken inte vill sänka sig ned till det materiella ingen vill veta.<sup>126</sup> Denna immanenta och transfigurativa logik ser vi inte minst i hans musikfilosofiska arbeten om Mahler och Berg. Hos dem är världen inte sluten utan aporetisk och motsägelsefull och det är detta som gör att världen också är bättre än helvetet från Adornos formulering: "Världen är värre än helvetet, och bättre".<sup>127</sup> Detta utgör essensen hos den negativa dialektiken. Om världen, trots alla kritiska formuleringar om den instrumentella och reifierade verkligheten förefaller stänga alla utvägar, vore sluten, då skulle den negativa dialektiken inte ha något att hålla fast vid, men den greppar trots allt fast vid historiens progression som lett fram till Auschwitz. Allt hopp om metafysikens positiva återuppståndelse är förgäves men inte återuppståndelsen av det som tänkts i dess tecken; "Varje lycka är fragment av den hela lycka som förvägras människorna och som de förvägrar sig själva."<sup>128</sup> och det är något som föregrips i konsten, hos både Mahler och Berg, då den tänkande konstnären är den som förstod den otänkta konsten. Fortfarande på sin högsta nivå är konst sken, men i detta sken som indikerar det oemotståndliga i konsten, erhåller den från det skenlösa. "I skenet utlovas det skenlösa", skriver Adorno, en formulering som varierar Hegel, på en gång bejakande och avvisande av Hegel i den rörelse som gör dialektiken negativ men ändå ska bli dialektik.<sup>129</sup>

I en dialektikens självreflexion avslutar Adorno sina meditationer där han konstaterar att metafysik är till sitt begrepp inte möjlig som ett deduktivt sammanhang av omdömen om det varande. Vi kan inte betrakta dess progressiva fenomen som blott positiva framsteg. Lika lite kan den tänkas enligt mönstret av något absolut annorlunda som han menar på fruktansvärt sätt skulle håna tänkandet. Den är endast möjlig som läsbar konstellation av varande.<sup>130</sup> Dialektikens självreflexion sker mot bakgrund av den immanenta kritiken mot Hegel, genom Hegel och i denna rörelse ligger den negativa dialektikens bestämmelse, att aldrig riktigt komma till ro i sig själv. Vilket på samma gång är dess gestaltning av ett hopp som ännu inte har, eller kanske aldrig kan, införlivas. I väntan på detta, på en kanske aldrig stundande messias, vandrar metafysiken in i mikrologin, som i partiturets föredragsbeteckningar vore ett nästan

---

<sup>126</sup> Wallenstein, *Adorno - Negativ dialektik och estetisk teori*, s.109.

<sup>127</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.382.

<sup>128</sup> *Ibid*, s.382.

<sup>129</sup> Wallenstein, *Adorno - Negativ dialektik och estetisk teori*, s.110.

<sup>130</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.386.

intet “presque rien”.<sup>131</sup> En sådan metafysisk sanningshalt svarar mot Hegels behov att vilja möta tidens behov av filosofi, men också filosofins eget behov av förvandling utifrån det som tiden kräver. Det är på så vis inte längre ett spekulativt tänkande som ska höja sig över reflexionens söndrande kraft, utan en omvänd reflexion som stiger ned i det minsta av det förkastade och som i den mikroskopiska blicken finner ett hopp just i sönderfallet.<sup>132</sup> Ett sönderfall som bildats då den mikroskopiska blicken har slagit sönder skalen på det som genom det subsumerande överbegreppet hos vårt instrumentella förnuft hjälplöst har gjorts enskilt, den spränger dess identitet hos det bedrägliga i att det bara vore ett exemplar. “Sådant tänkande vore solidariskt med metafysiken i det ögonblick då den störtar samman.”<sup>133</sup>

### Mahlers brutenhet

Gustav Mahlers kompositioner motsätter sig en rätlinjig historisk bana då han stör tonalitetens jämvikt och betungar den ett uttryck som den inte förmår att uttrycka. Han tvingar på så vis musiken, via sin ton, att överskrida sig själv.<sup>134</sup> Principen är på sätt och vis antiformalistisk då den inifrån musikens eget språk; tonaliteten saboterar den. Inte att han likt Schönberg får han tonaliteten att upphöra eller för den delen behärska den till en konsekvenslogisk följd, utan han har den kvar fast i en ny manér. Adorno talar om Mahlers ton som dialekt:

Mahlers ton smakar likt den österrikiska dialekt som kallar Rieslingdruvorna schmeckert. Dess arom, på en gång skarp och flyktig, understöder i sitt försvinnande förändligandet. Det vacklande och ambivalenta i denna ton, i vilken kärlek går hand i hand med sorg som i den folkliga friskyften, förutsätter teknisk sett ett förhållande mellan dur och moll som inte kan tvingas till ett avgörande. Tonsläktet lämnas öppet, som stammade det från en primitiv värld i vilken de antitetiska principerna ännu inte fixerats som logiska motsatser.<sup>135</sup>

Den musikaliska impulsen hos Mahler frestar en att psykologisera både honom och hans musik, men så enkelt kan man inte förstå hans ton – även om det såklart inte ohindrat genomsyrar hans

---

<sup>131</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.389, 'Presque rien' från franskans "nästan inget" och är en föredragsbeteckning som används i partitur för att ange musikens karaktär. Detta "nästan inget" och mycket av den tematik man finner i *Negativ dialektik*, *Estetisk teori* och de musikfilosofiska texterna kan man hitta i Adornos analyser av Anton Webern; vars komponerande ifrågasätter kompositionens själva existens. En komponerad dialektik som liknar den i *Negativ dialektik* att få tänkandet att tänka mot sig självt. Weberns musik kretsar kring det mikroklogiska och med sin "absoluta lyrik" utgör den ett avståndstagande från världen och en strävan efter den enskilda tonen att få naturen att tala på nytt. Min intention var att få med ett avsnitt om Webern där jag behandlar hans absoluta lyrik som slår det mänskliga talet till ett tal i rent ljud, vilket för Adorno rör vid idén om det natursköna. Därtill hur denna rena ton bryter fram genom verkets mikroklogiska form som är fylld av sprickor och motsättningar. Michael Gallope menar att detta utgör ett utopiskt moment; genom den dissonanta sammansmältningen av natur och ande och att dess uppbrutna form liknar, negativt, ett tillstånd av frånvarande natur, ett liv utan död, en sanning utan våld. På grund av platsbrist kunde jag dessvärre inte ha med detta avsnitt.

<sup>132</sup> Wallenstein, *Adorno - Negativ dialektik och estetisk teori*, s.111.

<sup>133</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.386.

<sup>134</sup> Adorno, *Mahler: en musikalisk fysionomi*, s.31-33.

<sup>135</sup> *Ibid*, s.36.

verk. Klyvningen mellan tonsläktena i hans dialekt, det vill säga hans ton som reflexivt fenomen signalerar en reaktionsform i erfarenheten av det verkliga, ett förhållande till realiteten eller om man så vill: hans attityd. En attityd som appellerar till brutna släktskap och sammanväver dem dialektisk utan att fixera dem; tragedi och fars, lycka och sorg, liv och död, insidan och utsidan, högt och lågt. Mahlers musik, menar Adorno, uttrycker inte subjektivitet, utan subjektiviteten intar i den en ställning till objektiviteten. I dess dur-moll-manér, hans ton, koncentreras förhållandet till världens gång: främlingskap inför det som våldsamt avvisar subjektet, längtan efter detta, efter att till sist ha uppnått försoning mellan det inre och det yttre.<sup>136</sup> Bara genom att analysera tonen hos Mahler finner man fundamentet för formens logiska brott och en immanent kritik där han gör upp med tonsläktenas väsen. "[B]rottet mellan de båda sfärerna hade blivit hans egen ton, tonen av brutenhet" och "Mahlers musik vet och gestaltar objektivt att enhet inte kan uppnås trots brotten, utan endast genom dem."<sup>137</sup>

Att Michael Gallope därför menar att det för Adorno är slående att Mahlers musik förblir utopisk i sina meningar; då den "blygsamt, med föråldrade medel, föregriper vad som komma skall" är riktigt då tonen blir hans reaktionsform för erfarenhetskärnan i brutenheten.<sup>138</sup> Essentiellt är att förstå hur Mahlers ton just sammanväver de brutna släktskapen dialektisk utan att förena dem och hur den inkorporeras som hans attityd i sin musik som stort. I mahlermonografins avslutande kapitel "Den långa blicken", som Sven-Olov Wallenstein hävdar är Adornos egen, vänd bakåt i ett försök att frilägga en annan relation mellan det förflutna och nuet,<sup>139</sup> integreras bokens tidigare sju tematiska delar som en kalejdoskopisk helhet som lämnar varderas principer öppna. "Det är inte bara genom tonen av avsked och död som Mahler överger det affirmativa otyget", menar Adorno, utan det härleds ur det musikaliska tillvägagångssättet som också själv inte längre spelar med, utan vittnar om ett historiskt medvetande som helt utan hopp vänder sig till det levande. Musikens egen metodik i samspel med brutenheten bär på sin egen självreflexion.<sup>140</sup> Denna metodik för även Mahlers musik nära romanformen - då musikens klingande karaktärer träder in i verket likt dem i en roman - och utgör ett intressant släktskap till Marcel Proust som båda gestaltar den öppna gränsen mellan den tygellösa lyckan och svårmodet som kommer till uttryck i romanformen. Båda tar som sin sista tillflykt att benämna det som ligger dolt i erfarenheten, liksom Proust har Mahler räddat

---

<sup>136</sup> Adorno, *Mahler: en musikalisk fysionomi*, s.38 – Ett reflexivt fenomen och en reaktionsform väldigt likt som Bloch tänker sig.

<sup>137</sup> *Ibid*, s.45 & 46.

<sup>138</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.146.

<sup>139</sup> Wallenstein, baksidestexten till *Mahler: en musikalisk fysionomi*.

<sup>140</sup> Adorno, *Mahler: en musikalisk fysionomi*, s.174.

sin idé ur barndomen och det är också ur dessa minnesspår som hans musik håller fast vid utopin, vilket förefaller vara det enda som gör det värt att leva.<sup>141</sup>

Därför tenderar även Mahlers musik att hänföra sig åt det självbiografiska och det beror ytterst, menar Adorno, på konstens vilja att gå bortom sig själv, att på så vis vägra något affirmativt väsen. Tiden vandrar hela tidens in i hans karaktärer och förändrar dem likt den ”empiriska” tiden förändrar ansikten.<sup>142</sup> Det självbiografiska momentet förekommer även i ”Meditationer över metafysik” i den drastiska skuld som ”överlevaren” efter Auschwitz känner som inte gasades ihjäl och som kompensation hemsöks överlevaren med ”drömmar om att inte längre vara vid liv och att hela hans existens därefter skulle ha utspelat i imaginationen, som en emanation av en önskan hos någon som mördades för tjugo år sedan.”<sup>143</sup> Eller att han precis i inledningen till sitt postumt utgivna och aldrig fullbordade verk *Beethoven. Musikens filosofi. Fragment och texter* (1993) börjar med blicken bakåt och en rekonstruktion av hur han lyssnade på Beethoven som barn. Hammarklaversonaten, trodde han var ett mycket enkelt stycke, då det skulle vara förknippat med ett leksakspiano och en hammare, skriven till leksakens syfte. Waldsteinsonaten föreställde han i sin tur som ett porträtterande av namnet Waldstein och han fantiserade i de första takterna om hur riddaren Waldstein red in i den mörka skogen. Samtidigt frågar han sig om han inte här var närmare sanningen än senare då han kunde spela stycket utantill?<sup>144</sup> Barnet som tror att det komponerar när den trevar runt med fingrarna på pianot tillskriver en oändlig relevans till varje ackord och framför allt hör de varje ackord lika friska som för första gången.<sup>145</sup> Adorno påpekar däremot att en sådan tro inte kan bevaras då man riskerar att falla offer för illusionen som denna friskhet gav. Däremot inger barnets funktion en viss naivitet och Mahlers symfonier uppväcker var och en, likt romaner, en förväntan på det särskilda som gåva.<sup>146</sup> Han får, som Gallope uttrycker det, den omedvetna rösten av ett skadat liv att tala genom vanliga ljud, och resultatet blir en fantastisk och märklig uppenbarelse.<sup>147</sup>

Den självbiografiska karaktären och spåren från barndomen utgör tidens brott mot tiden, men det är inte den enda dimensionen Mahler gör uppror mot. Genom det formspråk han arbetar fram i vägran till någon linjär konsekvenslogik som finns immanent i verket ligger också i hans attityd en uppgörelse mellan rummen. Ett tydligt sådant exempel hittar vi i hans första symfoni, i vad Adorno, lånat av *Paul Bekker*, kallar *genombrott* (Durchbruch). Dess idé, som styr

---

<sup>141</sup> Adorno, *Mahler: en musikalisk fysiologi*, s.174 & 175.

<sup>142</sup> *Ibid* s.92.

<sup>143</sup> Adorno, *Negativ dialektik*, s.348-349 – i sin drömdagbok menar han att drömmen står i öppen dag: ”att återvinna det europeiska liv som gått förlorat” (*Drömdagbok*, s.59).

<sup>144</sup> Adorno, *Beethoven. Musikens filosofi. Fragment och texter*, fragment 3 & 4, s.22.

<sup>145</sup> Adorno, *Mahler: en musikalisk fysiologi*, s.176.

<sup>146</sup> *Ibid*, s.79.

<sup>147</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.148.

strukturen i symfonins första sats - hela symfonin menar jag - överflyglar den traditionella strukturen, som den fortfarande flyktigt skisserar genom att upphäva jämvikten hos sonatformen.<sup>148</sup> Musikvetaren James Buhler pekar på att Adorno tänker sig genombrottet som ett tillfälligt upphävande av konstverkets logik, med den paradoxala uppgiften att förena vad logiken har uteslutit men som fortfarande är förenlig med den. Kort sagt, genombrottet är ett försök att representera transcendens genom immanenta medel, det vill säga hur det som existerar bortom musikens logik ändå kan anta musikalisk form.<sup>149</sup> Om man lyssnar till takterna 352-357 i den första symfonins första sats, kan man höra just detta. Hur musikens formella struktur via genombrottet verkligen exploderar, då musikens regelbundenhet upphävs. Adorno menar att genombrottet kommer utifrån, från en plats bortom musikens egen rörelse. Det ligger i att musikens logiska förlopp här nu slits upp och att något i stället griper in i musiken i den spricka som lämnats öppet och tillägger att "[u]nder ett par sekunder antar symfonin att det som blicken från jorden under ett helt liv hade hoppats på och ångestfullt önskat sig från himlen har blivit verkligt."<sup>150</sup>

Det Buhler sedermera poängterar och som jag instämmer vid är att genombrottets karaktär inte bör fästas vid den första satsen utan symfonins helhet då dess reva inte endast sliter upp musikens förlopp och sonatformens balans, utan hela dess form. Efter symfonins tredje och sista genombrott i fjärde satsen kliver Mahler igenom själva sonatformens karaktär då återtagningen som bör landa i satsens exposition därefter rekapitulerar tillbaka till första satsens orgelpunkt i stråk.<sup>151</sup> Det han gör är att bryta upp rummen mellan satserna där han kan förflytta sig fritt i symfonins numera brutna helhet. Därtill sammanväver det brutna rummet och det brutna tidsförloppet, som utgör själva friläggandet mellan det förflutna och nuet och genom objektets nya form uttrycker det som innan har varit undanträngt. Efter återtagningen till första satsen desavoueras aldrig symfonins dynamik att gå bortom sig själv, då tiden har vandrat in i tonerna och musikens teman förblir icke-identiska som de var i första satsen och vi tillåts att rekonstruera första satsens uppvaknande på nytt. Vår kritik tycks således stärka Adornos formanalys av genombrottet.

---

<sup>148</sup> Adorno, *Mahler, en musikalisk fysiologi*, s.14 – Paul Bekker var en tysk musikkritiker ungefär samtida som Adorno. Sonatformen är en vanligt förekommande musikalisk form för en eller flera satser i flersatsiga verk, så som sonat och symfoni. Den traditionella sonatformen innebär exposition där minst två teman presenteras: ett huvudtema i grundtonarten och ett sidotema vanligtvis i dominanten. Genomföringen i sin tur anger en slags omvandling av musiken då temana omkastats och bearbetas. Återtagningen brukar traditionellt innebära en repris av expositionens teman fast med alla i grundtonart. Till sist kan det också förekomma en Coda som en avrundning av verket, där det i vissa fall tillkommer ännu en bearbetning av materialet på nytt eller till och med en presentation av nytt material.

<sup>149</sup> James Buhler, "Breakthrough' as Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony." s.129-130.

<sup>150</sup> Adorno, *Mahler, en musikalisk fysiologi*, s.13.

<sup>151</sup> Buhler, "Breakthrough' as Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony", s.142.

Precis innan det sista genombrottet betecknar Mahler ett moment i musiken som bryter den klingande tonen itu och signalerar på tonens dubbla funktion som det akustiska klingande och tyst talande, det latent. I slutet av takt 374 har han noterat *Luftpause*, ett kort moment obeslutsamhet som trots allt avgör allt.<sup>152</sup> I denna paus, rent ut sagt i tystnaden får Mahler musiken att tala till sig själv, en tyst självreflexion. Att Adorno inte uppmärksammar denna aspekt i sin bok är överraskande, då han i *Upplysningens dialektik* tillsammans med Max Horkheimer fäster stor vikt vid ett liknande moment av *ingenting men som ändå säger allt*. Det är i Odysséns 22:a sång när Telemachos hänger tjänsteflickorna och konstaterar att fötterna under dödsryckningarna sprattlade någon stund, men ej länge. Detta ”ej länge” skapar en cesur i berättelsen där läsaren dels påminns om Telemachos oberördhet men inger också en aning om att under dessa korta sekunder som tjänsteflickornas dödskamp varar påminns vi om deras utsägliga eviga lidande, det vill säga att allt lidande alltid varar för länge.<sup>153</sup> Då berättelsens inre flöde avstannar, fyller tystnaden ut tillvarons ohämmade flöde. Camilla Flodin använder i sin ekokritiska läsning av Adorno *Att uttrycka det undanträngda* (2009) denna passage att ta sig förbi det naturbehärskade förnuftet, att friheten följaktningen är förbunden med genombrytandet av ett förlopp som uppträder med föregiven nödvändighet - precis som i sonatformen. Pausen åstadkommer berättelsens självreflektion, vilken avslöjar berättelsen som en konstruktion, det vill säga en annan natur.<sup>154</sup> Min reflektion är att Mahler med återtagningen till symfonins första sats, som möjliggjorts av genombrottets lösgörande från sonatformens konsvekvenslogiska följd, försöker konstruera en annan natur som trätt ur den reifierade verklighet som behärskar naturen. *Luftpause* skapar ett brott en slags formens reflexion mot formen själv som släpper in den röst som tidigare tystats. Det är något som även Gallope plockar upp: ”Det Adorno ser hos Mahler är att han lösgör, frigör, avmytologiserar det infantila, det folkliga och det kitschiga ur minnets fragment och rester - allt som lämnats kvar i historien. Mahler låter spåren från det förflutna lidandet tala sitt eget musikaliska språk.”<sup>155</sup>

Den brutna tonens alla föreställningar lyser såsom glasskärkans reflexion mot solen i ett prisma.<sup>156</sup> Hans attityd bryter mot den transparenta verkligheten och ger nytt liv i föregivna tillvarons former, innehåll och föreställningar. Han lämnar den öppen, *som stammade från en primitiv värld i vilken de antitetiska principerna ännu inte fixerats som logiska motsatser*, där

---

<sup>152</sup> Buhler, "Breakthrough' as Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony", s.139.

<sup>153</sup> Max Horkheimer och Theodor Adorno: *Upplysningens dialektik: filosofiska fragment*, s. 95.

<sup>154</sup> Camilla Flodin, *Att uttrycka det undanträngda*, s.60.

<sup>155</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s. 149 – Adorno diskuterar detta på sidan 54 och 154 i *Mahler, en musikalisk fysionomi*.

<sup>156</sup> Adorno, *Mahler, en musikalisk fysionomi*, s.50.



det utsägliga och lidandet får en röst. Mahler hörde och komponerade emancipatorisk utopisk sanning i allt detta utan att förfalla till regressiv identifikationsform.<sup>157</sup>

### Bergs resignerade ton

Adornos bergmonografi består i ett sammansatt material som sträcker sig över tre decennier, vilket inte gör det helt lätt att stringent redogöra hans uppfattning. Anslaget av ton upprättar däremot omedelbart ett förhållande mellan honom och Mahler. Om Mahlers ton indikerar på den brutna formen och en ofixerad attityd jämte logiska motsatser så träder snarare döden och hans distanserade förhållande till sin egen person fram hos Berg. Den minsta övergångens mästare sätter inte ton på brutenheten, utan hans uttryck är de små övergångarna; som får det intiga att framträda och näst intill på väg att flyta ut i det amorfa, till intet, och i ett intensivt dödsmedvetande vill gestalta sitt försvinnande.<sup>158</sup> Max Paddison identifierar Bergs ton: "by the contrasting message of a powerful musical presence which arises from nothing and trickles back into nothing."<sup>159</sup> Tonens karaktär cirkulerar kring processen av ett ständigt upplösande och det är det som utgör dess existentiella färgning då tonen alltid är i närheten till döden. Adorno beskriver denna attityd som ett upphämtande av Haydns "Avskedssymfoni" att omskapa musiken själv till en bild av försvinnandet och med den säga adjö till livet. Att på så vis vara införstådd med döden och välvillig mot den egna utplåningen är karaktärer hos hans verk. Adorno menar till och med att "[e]ndast den som begriper verket utifrån dessa karaktärer, inte stilhistoriskt, kommer att erfara Bergs musik på rätt sätt."<sup>160</sup> – vikten i tonen intensifieras därav och lyssnaren måste uppmärksamma musikens ständiga upplösning och närhet till döden för att erfara musiken rätt. Så slutar även ett av hans mest mogna verk, *Lyrisk svit* utan att sluta, öppet, utan ett sista taktstreck, med ett motiv i altfiolen som kan upprepas fritt tills det blir ohörbart.<sup>161</sup>

Denna logik väcker hos verken känslan av ett slut utan att sluta. Slutet på tonen eller på verken vore en falsk erövring av den omedelbara verkligheten; då livets sanna mening aldrig står att finna i den omedelbara erfarenheten. Tonen hos Berg transformerar sig själv och förs vidare i olika stämningar. Men det är inte endast genom tonens egen metamorfos utan upphävandet sker alltid, som Hegel påpekade, i relation till de andra tonerna då det är

---

<sup>157</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.151.

<sup>158</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s.287-288.

<sup>159</sup> Max Paddison, *Adorno's aesthetics on music*, s.171.

<sup>160</sup> Theodor Adorno, *Berg: Den minsta övergångens mästare*, s.13 – Haydns *Symfoni No.45* har fått smeknamnet "Avskedssymfonin".

<sup>161</sup> *Ibid*, s.13.

därigenom tonens unika uttrycksform bestäms. Det intiga, menar Adorno, framträder i det *minsta steget*, halvtonsteget, som leder strax bakom den enskilda tonen, men utan att melodiskt profilera sig mot den, ”fortfarande hitom intervallets plastik och just därför alltid redo att flyta ut i det amorfa”.<sup>162</sup> Richard Wagner, den första att väsentligen komponera kromatiskt, bestämde komponerandet som övergångens konst. Hos honom tjänade kromatiken sitt syfte som ett medium för att omärkligt glida över in i det andra. Detta sker onekligen i *Tristan och Isolde* så att musiken ska bli till övergång som ett oavbrutet transcenderande av sig själv.<sup>163</sup>

Trots de små kromatiska övergångarna som Berg hittat hos Wagner skiljer de sig åt. Hos Wagner strävar tonen efter att självförverkligas i operans intention vilket gör att tonen tappar sitt autonoma värde. Berg vägrar att upplösa tonen under sådana konventionella och metaforiska ramar. Adorno ser därför snarare ett släktskap med Schumann, då det inte finns något självförhärligande, hans musik hävdar varken teman eller sig själv, insisterar inte, utan är passiv, undanlidande, och ger i sin *språklighet* upp det talande subjektet just för att det bara så kan hoppas på att räddas. Hans musik ”ställer sig på desertörernas sida.”<sup>164</sup> - vilket även är en formulering vi kan hitta om Mahler. I essän ”Alban Berg” ur hans samlade musikaliska skrifter (1959) argumenterar Adorno för Bergs humana ton och fördjupar därmed distinktionen mellan Berg och Richard Wagner:

[d]et raseri som denna humana ton, tillsammans med hans passionerade expressionism, släpper lös idag lyder under en förträngningsmekanism, för att använda psykologins språk, som är alltför lämpligt här. Detta beror på att var och en av de expansiva gesterna i Bergs musik sträcker sig ut på jakt efter en omedveten lycka som vägrar att anpassa sig till verkligheten. Sådan lycka verkar ouppnåelig i det reglerade tillstånd som ger människan lycka endast på villkor att hon anpassar sig. Det är helt i sin ordning om en sådan lycka framställs som antingen barnsligt gammalmodig eller, i dagens restaureringsklimat, som ovärdig en autentisk existens. Den som vill höra Berg rätt bör inte börja med att efter varje takt fråga sig om detta inte är alltför personligt eller om det också talar till andra människor, utan bör snarare följa musikens logik. Då kommer han att finna mer mänskliga kvaliteter än i att reflektera över de effekter som den kan eller inte kan ha på andra.<sup>165</sup>

Detta skiljer sig markant från Wagner, då Bergs musik inte är en effekt av hans ego. Han vill aldrig framhäva sig själv. Den växer ur intet, ur en omedveten lycka som inte kan anpassas i verkligheten och identifierar sig med de redan förlorade och tillsammans med dem låter sig förgöras.<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> Adorno, *Berg: Den minsta övergångens mästare*, s.15.

<sup>163</sup> *Ibid*, s.15.

<sup>164</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s.293.

<sup>165</sup> Theodor W. Adorno, ”Alban Berg” ur *Sound Figures*, s.72.

<sup>166</sup> *Ibid*, sid.72.

Raymond Geuss poängterar att Berg inte rationaliserar sin musik och strävar inte heller efter att göra det då den är icke-affirmativ. Vartenda stycke av Bergs var med list utvunnet ur sin egen omöjlighet och en sådan dialektik är ett uttryck för den fria mänskliga subjektiviteten.<sup>167</sup> Wagner gör det omvända då han söker att identifiera sig med den falska världen och förlika sig med den genom att göra den till sin - om så världens undergång krävs. För Adorno var undergången hos Wagner det triumferande fullbordandet av den destruktiva impulsen, överförd till den högsta, oinskränkta fantasin om makt.<sup>168</sup> *Ragnarök* som avslutar Nibelungens Ring, exemplifierar Wagners destruktiva impuls då hela cykeln avslutas med att Valhalla står i lågor och förintas tillsammans med gudarna. Kanske mest känt manifesteras hans destruktiva ton i *Tristan och Isolde* med det oändligt omskriva "Tristanackordet" som med dess dissonanta spänning genomsyrar hela operan från Ouvertyren fram tills dess makabra upplösning i sista akten med *Liebestod-arian* då Tristan dör i Isoldes famn. Dessa två teman och denna impuls är något som Lars von Trier skildrar i *Melancholia* (2011) där ledmotivet är just det välkända *tristanackordet*, som signalerar denna internalisering av brist i vad melankolin innebär och som självklart slutar i apokalyps då *Melancholia* krockar med jorden. Skillnaden är att heroismen åsidosätts och att von Trier aldrig låter *tristanackordet* upplösas, utan alla dör under rådande dissonans. Han gör liksom Berg i *Wozzeck* snarare det omvända. Berg översätter denna destruktiva impuls till en abdikering, som om det levande subjektet kände något av den orättvisa som uppstår bara för att hans liv beror på att stjäla en plats från någon annan, och som hellre skulle ge upp sitt liv än att fortsätta att dra nytta av stölden.<sup>169</sup> von Triers huvudpersoner gör detsamma, den melankoliska Justine betraktar världen med öppna ögon och sätter ord på dysterheten vi lever i. *Melancholia* innebär för henne en möjlighet att förändra och övervinna den rationaliserande världen, då undergången och pånyttfödelsen blir ett. Vilket är det som också i slutändan skiljer Bergs musik från Wagners: hans känsla för medgivande. Ett arv som Adorno tror kanske kommer från den sydtyska eller österrikiska traditionen då den har en stark inblandning av nostalgisk skepticism och ironi och är full av djup insikt om att det inte finns något annat hopp än det som finns i gesten att ta farväl av världen och dess tillgångar. Beakta då att han redan komponerar från den tomma, redan uttömda världen. Det är en solidaritet med mänskligheten som konkretiseras i hans musik som det oemotståndliga godkännandet av det som mänskligheten utesluter från sig själv och som därför omedvetet står för bilden av den möjliga mänskligheten.<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Raymond Geuss, "Berg and Adorno", s.46.

<sup>168</sup> Adorno, "Alban Berg", ur *Sound Figures*, s.73.

<sup>169</sup> Ibid, s.73.

<sup>170</sup> Ibid, s.73.

Denna systematik identifierar Adorno i Bergs musik som konstant transformerar sig själv in i andra mikroskopiska strukturer. De små övergångarna i musiken är så pass transformativa och små att lyssnaren inges med känslan av att det inte går att determinera var ett tema börjar och var ett annat slutar. Det låter som att han tar tillbaka det han har sagt, snarare än att bekräfta musiken. Här identifieras Bergs ton som Paddison förstod den uppstådd ur ingenting och rinnande tillbaka till intet. Bergs attityd är en melankolisk resignation, lite likt *Negativ dialektik* som är fylld med en sorglig kontemplation. Sanningen ligger just i denna vägran till affirmation och sorgen den uttrycker - även i dess immanenta dödsdrift.<sup>171</sup> Osjälviskheten i hans existentiella ton var i hans fall ingen metafor. Bakom detta fanns troligen han eget förhållande till döden att, till skillnad från Wagner, inte insistera på sig själv och låta det vara. Något som Adorno beklagar sig över gällande Bergs död. Han menar att den mest deprimerande aspekten i hans biografi var att han troligtvis för att spara pengar undvek den läkarvård han hade behövt för sin furunkulos. Andan att ”det finns ingenting att göra åt det”, resignationen, kanske också hans egen trötthet var troligtvis en bidragande faktorn till hans egen död.<sup>172</sup> Att hans existentiella ton tycks sträva efter att förgöra sig själv förefaller därmed vara starkt sammanvävt med honom själv. “Även i hans död förenades panik med ömhet, fruktansvärd följdriktighet med grundlöshet”<sup>173</sup> kan översättas till; den paniska tonen blandas med ömhet och den fruktansvärda följdriktighet som den följer, strävar också efter total grundlöshet. Ryggandet bakåt, distansen från sig självt och hans anti-heroiska ton pekar på en gång framåt. I musiken blir det här kanske som tydligast i operan *Wozzeck*.

Bergs resignerade ton vill så vitt det är möjligt leva upp till motsägande kriterier och summan av det blir centrifugal, vilket alstrar den utopiska och otillfredsställda längtan som ger hans musik dess sorgsenhet. Vi kan se detta i den fåfänga väntan i *Wozzeck*.<sup>174</sup> Operan, som bygger på Georg Büchners pjäs *Woyzeck* om den plågade och paranoida soldaten som hämnas den orätt som gjorts honom genom att mörda sin trolovade, ryggar inte tillbaka för det yttersta. Den bottenlösa sorgen hos dess sydtysk-österrikiska ton upptar Büchners sorgespel helt i sig, men i en formens slutenhet och immanens som låter uttryck och lidande bli till bild, och blir på så sätt helt genom sig själv, något likt en postum besvärinstans.<sup>175</sup> Det tycks handla om en erotisk förslavning, vars objekt inte är något annat än skönhet och som påminner om en natur som har förtryckts och förnedrats av kulturens tabun, detta naturbehärskande element är

---

<sup>171</sup> Raymond Geuss, ”Berg and Adorno”, s.47.

<sup>172</sup> Adorno, *Berg: Den minsta övergångens mästare*, s.56-57.

<sup>173</sup> *Ibid*, s.57.

<sup>174</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s.296.

<sup>175</sup> Adorno, *Berg: Den minsta övergångens mästare*, s.127.

fundamentalt för Adornos kritik. Likaså innehåller den inget heroiskt och hos den spelar anden ingen roll. I stället, konstaterar Adorno, fäster sig deras förslavade och dödliga kärlek vid de lägre djupen, vid förlorade själar, vid den halvgalna och samtidigt hjälplöst självupppoffrande soldaten, vid hans älskade vars instinkter gör uppror mot honom och som han i sin otyglade natur förgör tillsammans med sig själv.<sup>176</sup> Här mördar inte hjälten för sitt mod utan han mördar i sin totala förtvivlan över den värld som han känner står i lågor, han deserterar inte som soldat utan från hjältemodet att ta någon annans liv. Operan fick i övrigt, trots konceptionen av Wozzecks fasansfulla syner och Bergs stränga krav stort, ett stort genomslag. Något som för honom var obegripligt och han använde denna framgång som ett argument mot sin egen opera. Men, konstaterar Adorno, det har med hans vänliga resignerande ton att göra. Han kunde inte på något vis kompromissa med det bestående, det måste krypa tillbaka till intet och ”plötsligt kunde den tillbakadragne bryta alla bedrägliga samförstånd”.<sup>177</sup>

Släktskapet med Mahler att stå på desertörens och de besegrades sida finns i deras uttryck men lika mycket i den klingande tonen. Sven-Olov Wallenstein tar fasta på den aspekten då han menar att det är spänningen mellan det nya och gamla som ger hans ton, hans sätt att behålla elementet av barndomen. Han släpper igenom barndomen i ett motståndslöst accepterande av det ofrånkomliga som också är ett fortskridande förändligande. Han öppnar därigenom en annan möjlighet, en annan relation mellan förflutenhet och framtid, i det att han erbjöd sig som offer till det förflutna för framtidens skull.<sup>178</sup> De båda gör på så vis uppror mot en linjär immanent temporalitet och mot musikens traderade framfart. Utöver Bergs icke-affirmativa ton, menar Geuss att Bergs andra sanningsmoment i musiken som är konsonant med Adornos negativa dialektik är just förhållandet till tiden; i Bergs accepterande av historiciteten. Han till skillnad från de flesta andra samtida tonsättare, kanske i synnerhet Schönberg, inte gå samma väg med serialismen i riktning mot en falsk historicitet. Precis som att Mahler vägrade släppa taget om tonaliteten gör Berg detsamma när han försöker att kombinera de mest avancerade kompositionsteknikerna med modifierade versioner av historisk uppfattade former. Det här är ett sanningsmoment för Adorno eftersom musiken för honom i sin natur är historiskt och det är en ren illusion att låtsas om att man kan ignorera formhistorien och bara börja om på nytt. Adorno tillämpar det här på Berg och skriver: “allowing the raptures between the modern and the late romantic to stand is more appropriate than trying to let music begin absolutely *ad ovo*;

---

<sup>176</sup> Adorno, ”Alban Berg”, ur *Sound Figures*, s.72.

<sup>177</sup> Adorno, *Berg: Den minsta övergångens mästare*, s.26-27.

<sup>178</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s.294.

if music attempted this, it would fall pray to a past that was not understood and overcome".<sup>179</sup> Således förblir Berg "någon som inte tar det sista steget, utan vill bevara en tradition som fortfarande tillåter mästerverk; han söker en försoning som inte kan annat än offra framtiden för det fåfänga hoppet om att det förflutna ska fortbestå."<sup>180</sup> Berg tycks därmed också precis som Mahler manifesterat det arbete Adorno själv försöker med i sin filosofi med att lösgöra en annan relation mellan det förflutna och nuet. Två olika toner, två olika attityder som vill detsamma utan att sublimeras till Ett.<sup>181</sup>

## Utopin och det informella

Det jag har argumenterat för är att låta filosofin tänkas genom Mahler och Bergs musik. Hur deras unika ton bildar en konstellativ enhet och deras motvilja att musiken ska utvecklas genom blott föregivna satser. De vänder sig mot att musiken skulle vara sluten och blickar mot en öppenhet, i Adornos term som *informell musik*. Denna öppenhet, det informella, inbegriper ett språkfilosofiskt problem hos Adorno, då det i språket alltid finns en dragning till identitet och på en gång ett moment av frigörelse. Musiken befinner sig däremellan. Möjligen med hänvisning till Blochs idé om musikens utsägliga språk, det vill säga ett språk utan några betecknande ord, som besitter förmågan att avslöja en latent potential som är universell för människan, menar Adorno att musiken inte är språk utan att den är *språklik*. Dess uttryck är mer än metaforer men inte identiskt med språk. Den liknar som nämnt språket i den mån att den under temporära sekvenser artikulerar ljud som betyder mer än bara ljud, men skiljer sig då musiken inte strävar efter intention och att det som sägs på en gång döljs. I kapitlet "Formen och det informella" i *Adornos musik*, belyser Wallenstein formens vikt och Adornos konception av *den informella musiken* som en motpol mot den materialfetschism som växte fram ur Darmstadts avantgarde. Den informella musiken, poängterar Wallenstein, pendlar mellan "självkritik och självrättfärdigande, och beroende på sin inställning kan läsaren finna att det ena eller andra överväger; i grund och botten är den lika utopisk och aporetisk som Adornos negativa dialektik, som i nuet försöker utvinna möjligheter samtidigt som den måste förbjuda sig att visa explicita modeller."<sup>182</sup> Den informella musikens själva form är den samma som tonens öppenhet och hänger sig mot ett språk som inte låter sig behärskas av rummets yttre

---

<sup>179</sup> Raymond Geuss, "Berg and Adorno", s.47-48. Adornos citat är hämtat från "Im Gedächtnis an Alban Berg" *Gesammelte Schriften vol.18* Suhrkamp 1970, sid.500: "Das Stehen-Lassen der Brüche zwischen Moderna und Spätromantik ist angemessener als begänne die Musik absolut von vorn; eben damit fiel sie dem undurchschauten Gewesenen zur Beute".

<sup>180</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s.287.

<sup>181</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.117-118.

<sup>182</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s.350.

omständigheter utan låter subjektivitetens reflexion tas i uttryck genom musikens objektivitet. Här kan man spåra Hegels ton som besitter den kraft att tränga igenom sitt eget objekt eller Blochs idé om att låta objektet återspeglas genom subjektet. Adorno upphäver inte formen, det vore endast skenheligt, det handlar om att genom formen ta sig igenom den.

Det gäller för kompositören att komponera fram en öppenhet som fortfarande behåller sin form. I *Estetisk teori* skriver Adorno: "I det slutna konstverkets ideal har olikartade saker blandats samman: det ofrånkomliga kravet på koherens, den alltid lika ömtåliga utopin om försoning i bilden och det objektivt försvagade subjektets längtan efter en heteronom ordning."<sup>183</sup> Lika lite får verket tappa sin form med en total öppenhet då det skulle innebära ett fullkomligt behärskande av materialet där musiken förklarar sig i matematikens kapp. I debatterna med Darmstadskolan under 1950-talet blev Adorno alltmer kritisk till den här tendensen, med en musik som driver ut det subjektiva och redan på förhand underkastar sig bestämda system. Detta fråntar inte endast musiken dess expressiva karaktär utan också den tidsliga dimensionen, som även Hegel och Bloch betonade. Konsekvensen blir en materialfetischism och som motangrepp mobiliserar Adorno just den informella musiken med tron på att återfinna subjektiviteten, friheten och tidsligheten utan att falla tillbaka på det förbrukade i de expressionistiska idiomerna från seklets början.<sup>184</sup> I detta gränsland, mellan slutenheten och den falska öppenheten, är var Mahler och Berg befinner sig. Som jag nämnde tidigare i uppsatsen konkretiserade de i materialet en icke-affirmativ logik. Där brutenheten och resignationen ses som motstånd mot den linjära tiden, av både idén om musikhistoriens linjära fortskridande, som hos Bloch, och framför allt av verkens tidsliga immanenta struktur. I det att Mahler – Berg likaså - tar en annan väg in i det moderna, utan att överge tonaliteten eller det klassiska verkets formstruktur gör att han kan uppfattas som på en gång försenad och för tidig. Det intensifierar i Mahlers verk ett ögonblick då vägen framåt ännu inte var bestämd, inte som en regression till ett tidigare tillstånd, utan som en icke förverkligad potential. Vilket gör Mahler närvarande på annat sätt än som en passerad station i modernismens historia. Berg bevarar subjektiviteten i en komplex sammanflätning av form och formlöshet. Han söker upp musikaliska skikt där ett annat begrepp om det organiska träder fram, som innehåller ett löfte

---

<sup>183</sup> Adorno, *Estetisk teori*, s. 230.

<sup>184</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s. 341-342 – Adorno var kritisk till Darmstadsskolans anhängare och menade att dessa musiker var sådana som tidigare flytt från matematikföreläsningen och nu slöt sig till matematiken. Däremot föreföll Pierre Boulez som anhängare av Darmstadt Adorno i smaken. Boulez skrev i samband med sin tredje pianosonat, inspirerad av Mallarmés ofullbordade diktverk *Le Livre*, en essä där han beskriver verkets intention. I korta kan man säga att verkets form är principiellt öppet och föränderligt inför varje uppförande. Det vilar på en idé om en oändlighet där interpreten hela tiden kan upptäcka det som tidigare var dolt i verket: Pierre Boulez, "Sonate, que me veux-te?" – man kan utifrån Boulez artikel fråga sig om inte samma informella form och outröttlighet finns i Boulez musik som Adorno spårar hos exempelvis Berg.

om en informell musik.<sup>185</sup> I denna funktion att överskrida sig själv och i föreställningen om något som inte helt och fullt föreställt finner vi det utopiska. ”Den informella musiken är likt Kants eviga fred, som kan förverkligas men ändå bara en idé. Utopin, konkluderar Adorno, är att göra saker om vilka vi inte vet vad de är – och, vilket möjligen är hur vi ska se mottot från Beckett i förhållande till den estetiska teorins uppgift: att säga det utan att veta vad det är.”<sup>186</sup>

## Konklusion

Uppsatsens syfte var att genom en trestegsanalys av tonens genealogi komma fram till vad som var Adornos utsägliga ton och om den slutligen kunde avslöja en dold utopi. Tonen växte fram som en matematisk princip hos Pythagoras och transformerades sedermera till ett metafysiskt begrepp hos de tyska idealisterna för att sedan hos Hegel systematiseras inom dialektiken. Hos Hegel var tonen både autonom från människans konstruktioner i dess naturliga klang. Att tonen därigenom upphävde rumsligheten och det konkreta materialet vilket möjliggjorde att det inre skulle komma till uttryck. På så vis, genom tonens utsträckning, övervinner musiken rummets utsida och stiger in i tiden som en inre tidslighet, materien sätts i rörelse och tonen skapas. Efter att tonen blivit oberoende av materialet måste den därefter i sin negation genom ljudets sammanhållning också bevara sin materialitet. Tonen, tänker sig Hegel, är således beskaffad med ett expressivt uttryck som besjälar dess konstnärliga framträdande, som ger det inre en röst. Vilket i sin tur vilar på dess tonala samband där tonen möter andra toner. Musiken besitter därför genom sitt tonala tal förmågan att tränga in i subjektet och beröra den koncentrerade mitt av människans liv och sätta det innerliga i rörelse. Denna kraft ligger i tonens natur att tränga igenom sitt eget objekt, sin form, sträcka sig bortom det och därefter återvända. Således kräver också tonen ett yttre rum som skiljer sig från det inre erkännandet, samtidigt som musiken uttrycker det inre livets form. Den utgör därigenom en slags klingande fog mellan det abstrakta och det konkreta, mellan subjekt och objekt.

Om man situerar denna teori till Hegels mer allomfattande historiefilosofiska system, tycks den utgöra en kategori för att beskriva hur idéer och fenomen förhåller sig till varandra och förändras över tiden. När han talar om ton syftar han då på den grundläggande enheten eller principen som är närvarande i en given idé eller fenomen. Han menar att varje idé eller fenomen har en inneboende klang, som är dess grundläggande natur eller väsen och hur denna klang utvecklas och förändras genom mötet med andra idéer eller fenomen, vilket leder till en process

---

<sup>185</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s.341.

<sup>186</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s.373.



av dialektisk utveckling. Tonen skulle på så vis representera den dominerande idén eller kraften i en viss historisk period som formar samhället och dess institutioner – andens tal om man så vill. Därför går dess kraft också att applicera som en skapande kategori att sträcka sig bortom världens omedelbarhet. Då varje historisk epok innehåller sin egen ton som driver historiens utveckling framåt, finns det i tonen också alltid en idé om ett kommande och när Bloch i sin tur talar om ton kan det betraktas som en vidareutveckling eller en reaktion på Hegels tonbegrepp.

För Bloch gällde det att genom musikens medel nå världens inre harmoni och att vi från mallen av ett introspektivt självkännande kan formera en ny attityd och ge ett nytt uttryck för jordens ton. Tonens inåtvändade avslöjar, för Bloch, något dolt bakom det sagda, den upphäver rumsligheten för att dra kopplingen till Hegel, och sätter samhällets inneboende ambivalenta kraft i rörelse, så som något ontologiskt distinkt från verkligheten. I tonen finns därför ett djupare spår av verkligheten som musiken i sitt uttryck vänder ut och in på. Bloch tar således fasta på Hegels idé och applicerar den på en mer konkret existentiell nivå. I stället för att endast se tonen som en abstrakt kraft som styr historien, betonar Bloch att tonen är närvarande i individens medvetande, som en kritisk motsträvan mot den förväntade framtiden. Den blir en symbol för att belysa potentialen för förändring och förverkligandet av det ännu inte existerande, hos det som ligger bortom det visuellt förnimbara. I denna namnlösa dialektiska länk mellan sfärerna av det materiella och kroppsliga, det praktiska och metafysiska, finns det utopiska att övervinna vår kylda värld. Det handlar inte endast om vikten att förstå världen som den är för Bloch, utan framför allt om att vara medveten om dess inneboende potential för förändring. Liksom Stendhals *löfte om lycka*, inbegriper tonen ett lyssnande på den underliggande melodin av hopp och strävan mot det bättre som kan inspirera oss att agera och skapa en mer rättvis och harmonisk värld. Avslutningsvis handlar det för Bloch om att förbinda tonen med utopin i sin mest grundläggande form. Tonen blir för honom visionen om det ideala samhället eller den ideala tillvaron, och den innefattar ofta vår strävan mot förverkligandet av detta, vårt sätt att greppa jaget och vända det mot ett vi. Förändringen börjar inåt: ”Jag är. Vi är. Det räcker med det. Nu är det upp till oss själva att ta tag i uppgiften. Livet är lagt i våra händer [...] och på den vägen vill vi bli livets näve och livets mål”.<sup>187</sup>

Idén om att inte endast förstå världen som den är, utan snarare göra sig införstådd med dess annanhet genom att låta subjektet bryta igenom världens omedelbara sken föregriper Frankfurtskolans kritiska teori. För Bloch har dess icke-semantiska men ändå konkreta och materiella tomhet en exceptionell potential att störa det reifierade livets ordning. Adorno har

---

<sup>187</sup> Bloch, *Utopians anda*, sid.63

förvisso en mer negativ ton och värjer sig mot tonens metafysiskt-ontologiska förankring och tanken på ett förverkligande av utopin, men utvidgar samtidigt den utopiska utsägligheten i Blochs ton och tar på mycket större allvar hur musiken historiskt är strukturerad av en reifierad, rationaliserad, språkliknande syntax.<sup>188</sup> Michael Gallope sammanfattar det som att Adorno gör konstruktivt bruk av Blochs utsägliga ton, samtidigt som han gör det möjligt att sätta upp och ifrågasätta mer exakta gränser för vad som räknas som motstånd.<sup>189</sup> Utifrån "Meditationer över metafysik" och hans analyser av Mahler och Berg tycks Adornos ton kännetecknas som ett uttryck för människans existentiella villkor och känslomässiga erfarenhet och att tonen bär på subjektets kraft att bryta igenom den konstituerade skenbilden som har besannats genom den affirmativa tanketraditionen. Gallopes försök till att definiera Adornos ton som en "enhet av tonens ideala konsistens och dess inkonsekventa, vibrerande icke-vara, som en kondenserad motsägelse i dialektisk form", motsvarar den negativa dialektikens sisufosansträngning att genom egna medel sträcka sig bortom sig själv.<sup>190</sup> Adornos ton utger ett paradoxalt hopp och det hänger ihop med min fråga om huruvida tonen kan avslöja en latent utopi som fördolts bakom erfarenheten - utopin ur denna negativa aspekt kan skymtas hos båda. Bloch tänkte sig också att utopin lokaliseras ur det negativa, som en negation av det framträdande och att tonen behåller sin utopiska innebörd genom att den vägrar upplösas teleologiskt. Det utopiska urskiljer sig i det dystopiska och tonen syftar till att avslöja latent utopiska betydelser från den befintliga världens dystopiska strukturer. Tonen besitter, för Bloch, med sin icke-semantiska ontologiska natur, förmågan att störa världens rationaliserade fortgång och den teknologiska kylan, den stör den ojämna balansen mellan subjekt och objekt, mellan det yttre och det inre. I den utsägliga dialektiken mellan människan och ting skapas ett nytt klangrum där utopin blommar ut i en ny ton. Adorno gav Bloch en stor eloge för ramverket till den uppgift han själv skulle ge sig på med både musikfilosofi och uppväckandet av utopin. Bloch uppfann inte en teori om den utsägliga tonen, han erbjöd en distinkt vision av den baserad på ett brett spektrum av föregångare. Han anpassade produktiviteten i Schopenhauers teori till Hegels dialektiska uppfattning om tonen och resultatet blev en mystisk tolkningsdriven filosofi som byggde på de förbryllande och instabila aspekterna av musikalisk ton som en plats för nya sociala och politiska möjligheter.<sup>191</sup>

Adornos ton har även den en vägran att upplösas i någon kommunikativ konformitet, men den är inget annat än en negativ utopi. Blochs ännu-icke-varandets ontologi som sammanbinder

---

<sup>188</sup> Gallope, *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, s.245.

<sup>189</sup> *Ibid*, s.247.

<sup>190</sup> *Ibid*, s.113.

<sup>191</sup> *Ibid*, s.106-107.

tonen med utopin förblir rotad i varats pulserande energi och framåtsträvan, vilket endast bekräftar den filosofi som Adorno vill undvika. Utopin är endast en icke-plats, ett odefinierat uttryck och om konstens utopi för en gång skulle förverkligas vore det konstens slut i tiden. Lika lite som teori, förmår konst konkretisera utopin, inte ens negativt som Bloch försöker sig på. Det nya som "kryptogram" är, för Adorno i *Estetisk teori*, bilden av undergången eller sönderfallet; bara genom sin absoluta negativitet utsäger konsten det utsägliga, utopin.<sup>192</sup> Tonen fungerar därför inte som en utopi i dess metaforiska symbolism, den måste ges till kännas konkret i musiken och retroaktivt visa på att samhällets olösta motsägelser som återvänder som inre motsägelser i konstverkets form. Det vill säga att motsägelserna i formen är självständiga men samtidigt ett uttryck för samhällets motsägelser, vilket inte betyder att konstverken är några passiva återspeglings utan att dem genom sin ton absorberar, använder och gestaltar dem motsägelserna på ett sätt som låter oss tänka över dem. Adorno förbinder således inte tonen med utopin som Bloch, utan den synliggör en potential som låter oss kritiskt reflektera över utopin och vår tillvaro. Möjligen kan man säga att tonen, likt drömmen för Adorno, pekar mot den fåfängliga existensens innersta hemlighet. Som ett kontinuum av en enhetlig värld och ett avbrott från det större förloppet, ett flöde i vilket den utopiska tillvaron kan fortsätta.<sup>193</sup>

### Coda - lyssnandet

Som avslutande ord vill jag kort betona vikten av lyssnandet, då vi däri tillåts ett tänkande som låter sig greppas introspektivt. Ett estetiskt tänkande som inte är beroende av framträdandet som alltmer, på ett olyckligt repressivt vis, inbegrips i dagens teknologiska föreställning. Jag argumenterar för en förnimmelse som fordrar kunskap genom hörandet och inte genom det yttre framträdandet. En filosofi och ett tékhnē som inträder och inte framträder. Erik Wallrup värnar i sin essä "På väg mot ett lyssnande tänkande" (1996) om *mousiké*, som för honom utgör en dialektisk samverkan mellan musik och språk. "Det är", konstaterar Wallrup, "en verksamhet där inte begreppen styr över musiken, utan snarare där musiken styr tänkandet."<sup>194</sup> Det skulle i förlängningen inverka på människans sätt att reflektera inom språket, förändra språkets sätt att verka och i slutändan ändra vår tillvaro och vårt sätt att vara. Adorno och Bloch har bidragit till ett språkarbete som utgår från lyssnandet, där det föregår skrivandet och språkets framträdande skenbara horisont. Hos dem är lyssnandet till musik och de former av subjektivitet som musiken konstituerar inte en fråga om att identifiera psykologiska konstanter och reaktionsmönster, utan

---

<sup>192</sup> Adorno, *Estetisk teori*, s.55

<sup>193</sup> Adorno, *Drömdagbok*, s.95

<sup>194</sup> Erik Wallrup, "På väg mot ett lyssnande tänkande – Fyra elaborationer", s.92

förbundet med filosofins fundamentala frågor och ett omfattande historisk-antropologiskt perspektiv.<sup>195</sup> Människan måste därför lära sig att lyssna på nytt för att bryta igenom det reifierade skenet, ”vår fortlevnad hänger på vår förmåga att lyssna.”<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> Wallenstein, *Adornos musik*, s.377

<sup>196</sup> Erik Wallrup, ”På väg mot ett lyssnande”, s.108

## Litteraturförteckning

- Adorno, Theodor W och Berg, Alban: *Correspondence 1925-1935*, redigerad av Henri Lonitz och översatt av Weiland Hoban. Översättningen upphovsrätt Polity Press, (2005). Först utgiven på tyska som Briefwechsel 1925-1935 av Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, (1997).
- Adorno, Theodor W: *Berg: Den minsta övergångens mästare*, Bokförlaget Faethon (2024). Översättning Sven-Olov Wallenstein.
- Adorno, Theodor W: *Beethoven. Musikens filosofi. Fragment och texter*, Bokförlaget Faethon (2024). Översättning: Sven-Olov-Wallenstein.
- Adorno, Theodor W: *Den nya musikens filosofi*, Bokförlaget Faethon (2024). Översättning: Sven-Olov Wallenstein.
- Adorno, Theodor W: *Drömdagbok*, Nirstedt/Litteratur (2024). Översättning: Anna Petronella Foulter.
- Adorno, Theodor.W: *Essays on Music*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles and London (2002). Valda med inledning, kommentar och noter av Richard Leppert. Nya översättningar av Susan H. Gillespie.
- Adorno, Theodor.W: *Estetisk Teori*, Glänta produktion (2019). Översättning: Sven-Olov Wallenstein.
- Adorno, Theodor W: *Mahler: en musikalisk fysiologi*, Faethon (2019). Översättning Sven-Olov Wallenstein.
- Adorno, Theodor W: *Negativ dialektik*, Glänta produktion (2019). Översättning: Sven-Olov Wallenstein.
- Adorno, Theodor W: *Notes to Literature*, Columbia University Press, New York (2019). Översättning: Shierry Weber Nicholsen.
- Adorno, Theodor W: *Sound Figures*, Stanford University Press (1999). Översättning: Rodney Livingstone.
- Adorno, Theodor W: *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, Verso, London (2011). Översättning: Rodney Livingstone
- Ashby, Arved: ”Reading Berg” ur *Music Analysis*, Vol. 21, No. 3 (Oct. 2002).
- Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (1971).
- Bloch, Ernst: *The Spirit of Utopia*, Stanford University Press (2000). Översättning: Anthony Nassar.

- Bloch, Ernst: *Utopins anda*, h:ström – text & kultur, Umeå (2023). Översättning och noter: Christer Persson.
- Bloch, Ernst och Adorno, Theodor W: ”Possibilities of Utopia Today”. Radiodebatt Südwestrundfunk (1964). Översättning: Jonathan Roessler.
- Buhler, James. “‘Breakthrough’ as Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony.” *19th-Century Music*, vol. 20, no. 2, (1996).
- de Vries, Hent: “The Antinomy of death”, ur *Angelaki*, 27:1 (2022).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Aesthetics lectures on fine Art*, Oxford University Press (1975). Översättning: T.M: Knox (nytryck 2010).
- Horkheimer, Max och Adorno, Theodor W: *Upplysningens dialektik: filosofiska fragment*, Daidalos (2016). Översättning: Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark.
- Gallope, Michael: *Deep refrains: Music, Philosophy and the Ineffable*, The University of Chicago Press (2017).
- Marcuse, Herbert. *Den endimensionella människan*, Stockholm Aldus/Bonnier (1969). Översättning Sven-Eric Liedman.
- Rich, Morgan M. *Theodor Adorno and Alban Berg: The Crossroads between Philosophy and Music*, University of Florida (2016).
- Shambaugh, Christopher: ”Hegel’s Philosophy of Sound”, Cambridge University Press (2023).
- Thun, René: “Ton bei Adorno Ein musikhermenutisches Programm?” ur *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (2009:57:6).
- *The Cambridge Companion to Berg*, Edited by Anthony Pople, Cambridge University Press (1997).
- Paddison, Max: *Adorno’s aesthetics on music*, Cambridge University Press (1993).
- Wallenstein, Sven-Olov: ”Jacques Derrida & Immanuel Kant – Apokalypsen”, ett samlingsverk ur *D’un ton apocalyptique adopté naïgère en philosophie och Psyché: Inventions de l’autre*. Bokförlaget Faethon (2022).
- Wallenstein, Sven-Olov: *Adornos musik*, Bokförlaget Faethon (2024).
- Wallenstein, Sven-Olov: *Adorno – Negativ dialektik och estetisk teori*, Glänta produktion och författaren (2019).
- Wallenstein, Sven-Olov: ”Musik och språk hos Adorno”, ur *Ad Marciam*, Södertörn Philosophical Studies (2017).
- Wallrup, Erik: ”På väg mot ett lyssnande tänkande – Fyra eloborationer”, ur *Notera tiden*, Red. Erik Wallrup och Kungl. Musikaliska Akademien (1996).