

Carl Erik Kühl

BEGREBET STIL

Med særligt henblik på musikalsk stil

Følgende artikel blev første gang publiceret i *Norsk Filosofisk Tidsskrift* i 1973, dvs. for 45 år siden. Meget har ændret sig siden den gang – den filosofiske og videnskabelige diskurs, musikken selv, samfundet selv, hele den verden vi lever i. Noget ville jeg selv ikke sige i dag. Noget ville jeg sige anderledes, helst enklere. Artiklen forekommer også bedaget i sine eksempler og i sine referencer til (især) Heidegger. Dog forekommer den mig – og andre - stadig at have nogle pointer, der kommer tydeligere frem ved en redigering.

18-02-16
Carl Erik Kühl

Introduktion

Følgende artikel falder i to dele. Første del forsøger at indkredse selve stilfænomenet i kunsten så vel som uden for kunsten. På baggrund heraf søger anden del at give en specifik karakteristik af det musikalske stilfænomen. Om iagttagelserne i det sidste tilfælde - så at sige per analogi - kan udstrækkes til også at gælde andre kunstarter, forsøger forfatteren ikke at sige noget om.

1. Stilen overhovedet

1.1 Stilus

Det latinske ord 'stilus' betegner oprindeligt en spids, et skaft, en stængel e.l. Ordet er beslægtet med et dansk ord som 'stilk'. Men et skaft eller en spids er netop, hvad man bruger, når man skriver på en vokstavle. 'Stilus' kommer da til at betegne netop et sådant skriveredskab: en griffel. I denne betydning ligger ordet til grund for - blandt mange eksempler - den franske betegnelse for en fyldepen: 'stylo'.

Fra at have betegnet skriveredskabet skifter ordet betydning og bliver en bestemmelse ved måden, redskabet benyttes på - under den selvfølgelige forudsætning, at det stadig benyttes efter sin bestemmelse: til at skrive med.¹ Den skrevne tekst må for at være tekst være læselig. Du må

¹ På en måde gentager vi denne bevægelse – om man vil: i modsat retning – når vi om en skønlitterær tekst siger: 'Det er umiskendeligt NN's pen.'

skrive et k, så læseren kan se, at det er et k. Men der findes ikke på skrivearket et k, som bare er et k. Når hensynet til læseligheden i øvrigt er tilgodeset, tilbagesår en 'rest', der må iværksættes, for at bogstavet overhovedet kan udføres, fuldføres, blive konkret. Det færdige bogstav har en form, der ikke giver sig af det funktionelle. Det er skrevet på en bestemt måde.

Netop i denne sammenhæng oprettes og udvikles stilbegrebet på en række erfaringer:

Stilfænomenets første erfaring er erfaringen af skriftens blotte stilmæssighed: For overhovedet at være tjenlige som bogstaver må bogstaverne være forskellige fra hinanden. Bogstavernes - bogstavtypernes - indbyrdes forskellighed hører med til bogstavets væsen. Men selv om det ene håndskrevne bogstav på papiret ser forskelligt ud fra det andet, kan de - og vil de som oftest, når hånden er den samme - ligne hinanden.² Et p, et k, et w etc. ser så forskellige ud, som bogstaver kan se ud, så længe de er bogstaver. Alligevel kan de ligne - eller ikke ligne - hinanden i måden, de er skrevet på. Når måden er den samme - når skrivemåden er én - har skriften stil. Det er det oprindelige stilbegreb: *stilus* som skrivemåde.

Skriftens blotte stilmæssighed - dette, at skriften har stil - beror på den stilsættende lighed imellem de enkelte bogstaver i teksten. Stilen tillægges skriften som et mellemværende - ligheden - mellem tekstens dele. Hverken teksten som helhed eller de enkelte bogstaver har i sig selv stil. Først idet skriften - udstrakt i teksten, dvs. i skriftforløbet - tilskrives stil qua den stilsættende lighed imellem de enkelte bogstaver, kan også teksten som helhed så vel som de enkelte bogstaver tillægges stil.

Stilen er kun én - og dermed kun stil - for så vidt den *gennemføres*. Den bringes ikke til udfoldelse i løbet af teksten, bringes ikke til fuldførelse ved tekstens slutning, men lader sig i princippet lokalisere over alt i den tekstlige mangfoldighed. Den virkeliggøres ikke, efterhånden som teksten virkeliggøres: Den er der - eller den er der ikke. Som sådan kan vi sige, at skriften i teksten ikke blot har stil, men at dens enkelte afsnit har *samme* stil. Lige som det bliver muligt at sige, at to forskellige tekster har samme stil - eller netop har forskellig stil. Eller: at de stilmæssigt ligner hinanden mere eller mindre.

At stilen *gennemføres*, indebærer at den *gennemgående* præger teksten, hvorved skriften selv viser *karakter*. Men idet stilen giver teksten sit præg, er den allerede selv karakteristisk.

Stilen præger den tekstlige mangfoldighed med sin egen mangfoldighed: At teksten er skrevet med rødt, præger den både gennemgående og karakteristisk. Men den farvemæssige lighed er ikke en stilsættende lighed: den beror er ikke på mangfoldighed.³

Når stilen er én, er den også forskellig fra enhver anden stil. Det er den, fordi den er karakteristisk. Det karakteristiske ved stilen er altså noget mere end det, der gør den forskellig fra en anden stil.⁴

Oprindeligt var stilen - *stilus* som skrivemåde - tillige det ved skriften, der forbandt den med det gode og det skønne: Formedelst stilens enhed kunne skriften på én gang tillægges skønhed - være 'skøn-skrift' - og udtrykke en sjælelig enhed hos den, der skrev teksten hhv. en åndelig enhed i den tradition, han stod i. Splittelse er uskønt. Adspredthed er en menneskelig mangel eller netop: en

² Vi kan se, at det er den samme person, der har skrevet både dette og hint. Eller vi kan se, at det er to forskellige personer. Derfor bruger vi at identificere en person på håndskriften.

³ I et korværk a cappella er kordklangen et gennemgående og (sædeles!) karakteristisk træk, men den er ikke et stiltræk! Først når vi f.eks. hører synkopedissonansbehandlingen hér og melodien dvælen på højtonen dér som *forskellige* udtryk for *samme* stil (f.eks. som sanseliggjort respekt for spændingens udvikling og afvikling), hører vi stil overhovedet.

⁴ Det er det, vi ser bort fra, når vi identificerer en person på håndskriften, dvs. når vi bestemmer teksten T som skrevet af A og ikke af B: eller teksten T1 som skrevet af den samme eller netop ikke af den samme, som har skrevet teksten T2. - Vi siger da netop også, at vi identificerer på håndskriften - ikke på stilen. Anderledes når vi forsøger at sige noget om personens karakter ud fra skriftens karakter. Se næste afsnit.

brist. Endvidere blev det specifikke og karakteristiske ved stilen opfattet som et udtryk for en specifik sjælelig eller åndelig karakter. Sådanne beretninger og tolkninger er siden blevet kontroversielle. Men for vidt de endnu er kontroversielle, er de heller ikke blevet helt fremmede for os. Og hvis vi insisterer på at se stilens historie som åndshistorie, er vi stadig nødt til at forholde os til dem.

1.2 Stilbegrebets udbredelse/generalisering

Fra at have været væsentligt og nøje forbundet med skrivningen og skriften bredes stilbegrebet ud til mange andre områder for vor gøren og laden. Vi taler – lidt gammeldags – om 'en herre med stil', lige som vi tillægger en person 'livsstil', 'arbejdsstil' etc. Et fodboldhold kan have sin egen 'spillestil': Holdet har en bestemt måde – sin egen måde – at spille på, siger vi.⁵

Typisk er stilen dog noget, vi tilskriver – eller netop fraskriver – de ting, vi frembringer. Så længe en potte har pottens form⁶, løser den funktionelt sin opgave, uafhængigt af hvordan den i øvrigt er udformet, herunder: hvordan den i øvrigt ser ud. Men enhver potte har et konkret udseende i farve og i detaljeret skikkelse. Og du kan ikke frembringe en potte uden at give den et konkret udseende. Dersom der er noget ved potten, som gennemgående præger og karakteriserer dens udseende, har potten stil.

At stilbegrebet i løbet af vor kulturhistorie bredes ud, betyder ikke, at det blot udvider domænet for sin faktiske anvendelse, men i øvrigt forbliver det samme i.e. bevarer sit indhold. Udvidelsen sker i en bortseen fra (en abstraktion af) flere væsentlige sider af det oprindelige stilfænomen, for så vidt dette netop også væsensmæssigt var forbundet til skriften:

(1) Det var skriften, der havde *stilus*. Men det er teksten, der skrives. Teksten 'eksisterer' selvfølgelig kun, for så vidt den er (ned)skrevet. Men der kan være flere forekomster af samme tekst.⁷ Og det gælder nu, at teksten på det ene skriftark kan være den samme som teksten på det andet skriftark, samtidig med at skrivemåden er forskellig.

Stilfænomenet falder i øjnene, når den sammenligning, der aflæser en stilmæssig forskel, lader sig foretage på genstande, der i øvrigt er identiske. Således er det med skriften. Anderledes med potten: Hvad enten potten på det ene bord og potten på det andet bord har samme stil eller forskellig stil, må de først være to forskellige pottes: Forekomsten af potten er potten selv. De kan – i princippet – være kvalitativt identiske, være ens. Men da har de også samme stil.

To pottes kan være endog særdeles forskelligt udformet og dog have samme stil: det er på sin vis selve stilbegrebets *raison d'être*. Men de kan ikke være stilmæssigt forskellige og i øvrigt identiske, når det er ikke muligt at sige, hvor 'i øvrigt' begynder. I den forstand falder stilfænomenet ikke så stærkt i øjnene i forbindelse med potten som i forbindelse med skriften.

(2) At se den skrevne tekst som tekst er at se den i sin tjenlighed/funktion som skrift dvs. i sin læselighed. Men idet vi læser teksten, følger vi *ipso facto* – vidende eller uafvidende – sporet af skrivningen, dvs. vi følger arbejdsgangen for tekstens tilblivelse. Og tekstens gang – skrivningens og læsningens gang – er til lige den gang, stilen går, for så vidt den gennemgående præger teksten. Anderledes med – eksempelvis – potten: At se potten som potte er at se den i sin tjenlighed som potte. Men hvad enten vi ser potten eller betjener os af den, har vi intet at bestille med

⁵ Hermed siger vi intet om holdets duelighed til at vinde Tværtimod: Hvis den ene stil er mere hensigtsmæssig end den anden, er den ikke længere en stil, men – snarere – en metode.

⁶ Form i aristotelisk forstand af ordet *eidōs*: det ved den konkrete potte, der gør den til en potte; det 'pottemæssige' ved potten.

⁷ Udtrykket 'samme tekst' har i denne forbindelse intet at gøre med et semantisk niveau. En tekst er hér en følge af bogstaver og kan som sådan også være et alfabet eller det blotte volapyk.

arbejdsgangen for dens tilblivelse/frembringelse. Og at pottens stil 'gennemgående' præger potten, betyder ikke, at den anviser en vej som værende den mest naturlige eller nærliggende at følge for den, der vil opfatte stilen og stilpræget. Ordet 'gennemgående' betyder blot: 'konsekvent'.

(3) Vigtigere: Så længe stilbegrebet alene appliceres på den håndskrevne tekst, forbliver både stil og funktion et spørgsmål om udseende. Det gælder ikke længere, når stilbegrebet udvides. Stilbegrebets udvidelse kommer her til at hvile på, hvad jeg vil betegne *stiltfænomenets anden erfaring*:

Skriftens dele – bogstaverne – må for at opfylde deres funktion se uforveksleligt forskellige ud. Men der er grænser for, hvor forskellige de kan være. De må stadig kunne skrives med et skriveredskab på et skriveark og som sådan kunne sammenføjes til skrift. Den funktionelt tilrettelagte *forskel* i bogstavernes udseende er funderet i en funktionelt betinget *lighed* i bogstavernes udseende. Hvoraf følger: Når skriftens dele – bogstaverne – stilsættende ligner hinanden i udseende, ligner de allerede funktionelt hinanden i udseende.

Pottens dele må for at opfylde deres funktion være udformet efter deres funktion. Hvor funktionen er forskellig, bliver også udformningen forskellig. Og derfor kommer delene også til at se forskellige ud. De funktionelle forskelle imellem delene sætter til og med ingen grænser for, hvor forskelligt delene kan se ud. Alligevel kan der bestå en stilsættende lighed imellem delene. Der kan stadig være noget ved potten, som gennemgående karakteriserer pottens udseende og tilføjer den stil.

Potten som helhed har stil, for så vidt der opstår en stilsættende lighed mellem pottens dele. Videre kan pottens enkelte dele – hanken, låget etc. – selv betragtes som helheder, mellem hvis dele, der består en stilsættende lighed. Hvis potten overhovedet har stil, har den ene del af potten samme stil som den anden. Og potten som helhed har samme stil som delene. Endvidere: Den ene potte kan have samme stil som den anden. Og hanken på den ene potte kan have samme stil som låget på den anden potte.

1.3. *Stiltilhørighed og tradition*

Den tredje erfaring er erfaringen af stilens *koncept*, erfaringen af *stiltilhørighed*:

NN's skrift har stil, siger vi. Men stilen selv er ikke en bestemt stil i anden forstand, end at den er *den* stil, som *den* skrift har. Eller vi kan sige, at to ting har *samme* stil, uden at det hermed er meningsfuldt at spørge, *hvilken* stil der er tale om. Tingene har blot en høj grad af stilmæssig lighed.

Men vi kan også sige, at to ting har samme stil, for så vidt de *hører til*, *repræsenterer* eller slet og ret *er i* samme stil. Som sådan er ligheden ikke blot et mellemværende mellem tingene: A tilhører eller repræsenterer stilen S, og B tilhører eller repræsenterer stilen S; og *derfor* tilhører eller repræsenterer de samme stil, og som sådan *har* de også samme stil. Det, der er karakteristisk ved A, er ikke blot det samme som det, der er karakteristisk ved B. Derimod repræsenterer de begge det, som er karakteristisk for stilen S. – Tilsvarende har A og B forskellige stil, for så vidt A tilhører stilen S1, mens B tilhører stilen S2.

Vi kender stilen *fra* ting, der henhører under stilen, *er i* stilen. Men idet vi kender den, har vi også et begreb om den. Som sådan applicerer vi vort kendskab til stilen, når vi om en ting, vi netop ikke har lært stilen at kende *fra*, siger, at den *er i* stilen. Vi subsummerer tingen under stilens *koncept*. Stilens koncept gør det muligt at sige om en ting, at den har eller er i en *bestemt* stil, og om to ting, at de *er i samme* stil.

At tingen hører til i en bestemt stil, indebærer imidlertid mere end, at det stilmæssigt opfylder et bestemt koncept. Lige som vort kendskab til stilen er mere end et kendskab til det, stilen kendes

på. At tingen A tilhører stilen S1, betyder ikke blot, at A her og nu fremtræder med og de kvaliteter: Stilistisk tilhørighed er også *historisk* samhörighed, for så vidt stilen *er* historisk.

At stilen 'er historisk', betyder ikke blot, at den lader sig indplacere i en kronologi, at den opstår i en bestemt historisk sammenhæng, er influeret af dette og hint etc. Snarere er en sådan indplacering kun mulig, fordi stilen er historisk. I streng forstand går stilens *historicitet* – stilens måde at være historisk på – i ét med stilens *identitet* – dvs. stilens måde at være stil på, at være en bestemt stil og at være den samme stil:

At to objekter lader sig subsummere under samme stilkoncept indebærer ikke uden videre at de også *er i* samme stil. De må også henhøre i samme *tradition*. En potte fra Spanien og en potte fra Rumænien *kan* ligne hinanden til forveksling, men de er ikke i samme stil, for så vidt de ikke henhører i samme tradition. Eller: De kan først tilskrives samme stil, i det øjeblik de – alligevel – viser sig at være historisk forbundet med hinanden ved overtagelse eller fælles herkomst.

Ordet 'tradition' bør her forstås i sin oprindelige betydning, dvs. som en afledning af verbet 'tradere': at overdrage eller overgive. Traditionen er det historiske fællesskab, hvori noget overdrages. (Hermed er endnu intet sagt om fællesskabets udstrækning eller dets natur i øvrigt.)

Den, der lærer at skrive, tilegner sig altid noget mere – i.e. noget mere specifikt – end den blotte skrivefærdighed. Han tilegner sig en *skrivemåde*, en *stil*, i og med han lærer funktionen at skrive.

Tilsvarende: Den, der lærer at fremstille en potte, lærer ikke blot en arbejdsgang, der fører frem til den funktionelt egnede – dvs. tjenlige – potte. Han lærer pottemageriet i en bestemt stil, og i og med han overhovedet tilegner sig en pottemagers kunnen, pottemagerkunsten.

Den, der således *overtager* stilen, *viderefører* også den stilistiske tradition.⁸ Men samtidig giver han stilen sit eget præg, i og med han netop tilegner sig den: gør den til sin egen. De ting, han frembringer i stilen (teksten, potten etc.) kan således også være mere eller mindre stilistisk forskellige fra de ting, andre frembringer i stilen.⁹

Stilen er på én gang noget over-individuelt og noget individuelt. Stilen i over-individuel forstand har forrang, for så vidt det ikke er muligt at lære en bestemt færdighed (af andre) uden at gå ind i en tradition. Stilen i individuel forstand har forrang, for så vidt enhver ting i stilen er frembragt af individer: Skriften på arket må nødvendigvis hidrøre fra en pen, der er ført af en hånd, der sidder på et menneske. - Skrivemåden udmøntes i skriften som individuelt forvaltet tradition.

Der gives ting uden stil. Og der gives stilmæssighed uden stilkoncept. Og det er muligt at tænke stilens koncept uden at medtænke stilens tradition. Men først med stiltilhørighedens forening af konceptet og traditionen får selve stilfænomenet sin historiske betydning, idet det dermed selv er blevet oprindeligt historisk:

En søjle kalder vi det, der er skabt til at opfylde søjlens funktion. Men søjlen *fremtræder* altid konkret som mere end det, der opfylder søjlens funktion. Og som sådan kan den også have stil. En dorisk søjle er en søjle i en bestemt stil. Som sådan er den karakteristisk. Og som sådan indgår den i et fællesskab - et stilfællesskab - med andre søjler. Og med andre ting end søjler, nemlig de ting, søjlen nødvendigvis må være forbundet med for overhovedet at være en søjle. In casu: med andre komponenter i det doriske tempel og med det doriske

⁸ Bemærk at færdighed og stil ikke er historiske i samme forstand. Vi kan tale om, at forskellige folk/folkeslag på jorden til forskellig tid har lært sig pottemagerkunsten, og vi henviser da til den samme færdighed – vi kunne sige: det samme færdighedskoncept – hvad enten de har lært den af hinanden eller selv har udviklet den. Stilen derimod er kun den samme, så længe stilens forekomster er historisk forbundet med hinanden.

⁹ Det individuelle stilpræg kan undertiden være af en sådan art – så specifikt eller originalt – at vi til lige taler om en individuel stil. Den individuelle stil erstatter ikke den traditionelle stil. Forskellen mellem individuel og traditionel stil er ikke blot et spørgsmål om originalitet. Det er kun muligt at skabe noget i en stil, for så vidt stilen 'er der' i forvejen. Debussys værker er i Debussy-stil, javist. Men Debussy har aldrig skabt et værk 'i' Debussy-stil.

tempel som helhed. Endvidere har den en plads i den verden, som templet *qua* tempel må stå i. Den repræsenterer og karakteriserer en bestemt kultur. En dorisk og en korintisk søjle manifesterer hver sin kultur, i og med de repræsenterer hver sin stil. Arkæologien - fortrinsvis den forhistoriske arkæologi - inddeler blandt andet sine fund efter stil. Arkæologen ved, hvad stilen kendes på. Men idet han foretager stilbestemmelsen, tilskriver han samtidig fundtingene et kulturelt-kulturhistorisk tilhørsforhold.¹⁰

I sit udspring er stiltilhørigheden nødvendigvis forbundet med traditionsfællesskabet - og sågar med et fællesskab, hvor 'vi' nødvendigvis er fælles om mere end stilen. Men stilens historie - stilfænomenets historie - drejer sig i høj grad om stilens løsgørelse *fra* traditionsfællesskabet. Man kan med rette spørge: Hvad betyder stiltilhørighed i dag, hvor tradition er blevet et problematisk begreb? – Det vil vi ikke tage op hér.

1.4. Kunstnerisk stil

Foreløbig har vi beskæftiget os med stilens væsen uden at inkludere os med kunstværket og det skønne i kunsten. Imidlertid ved enhver, at begrebet stil - i det mindste i vore dage - fortrinsvis finder anvendelse, når talen drejer sig om kunst. Hvorledes går det til?

Uden at inkludere os på en væsensbestemmelse af skønheden kan vi sige, at den i princippet 'findes' - er at finde - overalt: Domænet for skønhed omfatter alt værende. Naturen og naturens frembringelser kan være skønne. Og vore egne frembringelser kan være det.

Om naturen ikke blot er skøn, men til lige er *anlagt* på skønhed, ved vi ikke, eftersom vi ikke selv har anlagt naturen, og ikke har andre vidnesbyrd om naturens anlæggelse end naturen selv. I princippet kan vi have svært ved at tro det, momentant kan vi have svært ved at lade være.

Vore egne frembringelser anlægger vi bl.a. på – med sigte på – tjenlighed og skønhed.¹¹ Tjenlighed er altid specifik tjenlighed: tjenlighed *som* det-og-det. Tjenlig er den konkrete ting, for så vidt den har tjenlighedens specifikke *form*.¹² Skønheden derimod er noget, vi tilskriver - eller netop fraskriver - den konkrete ting, for så vidt den er *konkret*. De ting, vi frembringer, er tjenlige, for så vidt de er anlagt på og bragt frem i tjenlighedens form. Skønne kan de derimod være, hvad enten de er anlagt derpå eller ikke. Og at de er skønne, vil ikke sige, at de går op i en særlig 'skønhedens form'.

Tjenligheden og skønheden udelukker naturligvis ikke hinanden. De behøver ikke engang at stå i et 'konkurrerende' forhold til hinanden. Hvis en potte ikke blot skal være en skøn ting, men netop en skøn potte - hvis den skal være skøn *som* potte - må den 'først' *være* en potte. Tingen kan på én gang være både tjenlig og skøn: i sin helhed og i detaljen. Også dér, hvor tingens konkrete udformning helt og holdent giver sig af tjenligheden, kan den være skøn. Selv de sider ved tingen, der fuldt ud er bestemt ved anlægget på tjenlighed, kan være skønne. Ikke *qua* tjenligheden, men som en materiel virkning heraf. En bestemt geometrisk

¹⁰ Arkæologien leverer i praksis et godt eksempel på virkningen af dikotomien funktionalitet/stilmæssighed: Fundtingen identificeres på den ene side med henblik på sin brug og med henblik på (sporene af) sin tilblivelse; på en anden side med henblik på forvaltningen af alt det, der ikke går op i det funktionelle, men som netop gennemgående præger den ene ting på samme måde som andre ting i samme kultur.

¹¹ Det gælder overalt, men ses tydeligst, når tingene dels er funktionelle, dels er udsmykkede. Det funktionelle lader udsmykningen være. Udsmykningen lader funktionen være.

¹² Form fremdeles i aristotelisk forstand af *eidōs*. Tingen er en hammer. Den er tjenlig som hammer. Den har form af en hammer.

figur kan være skøn, samtidig med at den betegner den mest hensigtsmæssige form¹³ til en bestemt brugsting. Følgelig kan tingen allerede formedelst sin form være skøn, selv om den alene er formgivet under hensyn til tjenligheden.

Men tjenlighed og skønhed *er* aldrig det samme: Dér, hvor tingen konkret og fuldt ud er bestemt ved sit anlæg på tjenligheden, kan den vel være skøn, men ikke være anlagt på denne skønhed. Du kan på samme tid søge at *tilgodese* tjenligheden og skønheden; og det kan lykkes. Men at tilgodese tjenligheden er ikke det samme som at tilgodese skønheden.

Imidlertid - har vi set - kan ingen brugsting i sin helhed gå restløst op i sin funktion. For pottens tjenlighed som potte kan det være fuldstændigt lige gyldigt, hvilken farve og overfladestruktur den har. Men en overflade og en farve må den have. Og selv om pottemageren måtte vælge sit materiale, bearbejde det, tilrettelægge brændingen etc. ud fra helt funktionelle hensyn, kan potten - så at sige ved et tilfælde - gå hen og få en overflade og en farve, der er smuk, som passer til potten og er med til at gøre potten skøn som helhed.

Imidlertid lader pottemageren kun sjældent - kun nødtvungent - tilfældet råde. I den udstrækning det overhovedet er muligt, vil han ikke bare lade den ene eller den anden farve slippe til: han vil selv give den farve, evt. farvelægge den. Og det gør han gerne med sigte på skønheden.

Netop hér indtræder forbindelsen imellem tingens skønhed og tingens stil. Lige gyldigt hvor insisterende vi sigter imod tjenligheden, vil der altid være en 'rest', som må iværksættes, for at tingen overhovedet kan gøres færdig. Denne rest udgør et fælles spillerum for stilen og skønheden: Et domæne, hvor tingen på én gang kan gennemføre en stil og anlægges på skønhed. Et domæne, hvor tingen sågar kan være skøn *formedelst* stilpræget.¹⁴

At tingen på dette domæne *kan* anlægges på skønhed, betyder ikke uden videre, at den *bliver* anlagt på skønhed. Og selv om den anlægges på skønhed, er det ikke sikkert, at den faktisk *bliver* skøn. Tilsvarende er det også muligt at gøre tingen færdig (dvs. gøre den funktionelt i orden), uden dermed at give den en stil: Hvis 'resten' ikke iværksættes på en måde, der gennemgående og karakteristisk præger tingen, har tingen i væsentlig forstand ingen stil.

Stilens tilstedeværelse er naturligvis heller ikke en garanti for skønheden, for skønhedens tilstedeværelse. Skriften kan udmærket have stil uden at være skøn. Stilen som fænomen behøver ikke engang at inkludere sig med skønheden som fænomen. Når vi tilskriver fodboldholdet en bestemt spillestil eller tilskriver personen bestemt livsstil, giver vi nok et signalement af holdet hhv. personen. Men vi bevæger os ikke dermed i en dimension, der uden videre gør det meningsfuldt at tale om skønhed. Selve blikket for stil behøver ikke at være et blik for - et blik, der søger - skønhed: Arkæologiske fund kan vel være skønne. Men selv den mest detaljerede redegørelse for fundtingenes tilhørsforhold til en stil behøver ikke - ja, undslår sig undertiden udtrykkeligt fra - at forholde sig til skønheden.¹⁵ Omvendt er det også muligt at skabe noget skønt uden at skabe det i en stil - ja, uden at det overhovedet *får* stil.¹⁶

Imidlertid bliver forbindelsen mellem stil og skønhed stadig tættere i løbet af den vesterlandske kulturhistorie. Det beror på etableringen af et særegent forhold mellem

¹³ Form denne gang i betydningen 'skikkelse', 'gestalt'. Hos Aristoteles *morphé*.

¹⁴ Vi finder eksempelvis den doriske søjle skøn, for så vidt den gennemfører det doriske stilpræg: Vi finder stilen *selv* skøn.

¹⁵ Særligt forbløffende forekommer kunstvidenskabernes - f.eks. musikvidenskabens - traditionelle stilbestemmelser: De drejer sig om ting, der vil skønhed, men afstår - af et erklæret hensyn til videnskabeligheden - fra at inkludere sig med skønheden. (Er det da overhovedet stilfænomenet, de beskæftiger sig med?)

¹⁶ Hermed er skønheden ikke uden videre blevet indifferent til det funktionelle. Det. Der gør søjlen skøn, er ikke det samme som det, der gør vasen - eller for den sags skyld: den billedmæssige fremstilling af søjlen - skøn. Søjlen er ikke bare skøn. Den er en skøn søjle. Den er skøn *som* søjle.

tjenligheden og skønheden og - i nøje sammenhæng hermed - opkomsten af *kunstværket*.

I udgangspunktet er tjenligheden væsensmæssigt frigørende for skønheden, idet den grundliggende bestemmer tingen som ting ved at give den en form, men undslår sig fra at bestemme tingen i dens fulde konkretion. Den anviser skønheden en plads ved at give den en ramme. Men med den spaltning eller sågar det modsætningsforhold imellem det nyttige og det skønne, som ofte nok er beskrevet i moderne kunstfilosofi og æstetisk teori, bliver det funktionelle efterhånden en binding i forhold til hvilken skønheden henhører i et frihedens rige.¹⁷

Det moderne begreb om kunstværket - således som det vel ligger i kim i den græske antik, men i alle tilfælde sætter sig igennem i renæssancen - er i grunden blot den yderste konsekvens af dette forhold. Kunstværket er en frembringelse, som er - eller forsøger at være praktisk formålsløst. Som sådan er det stillet frit i forhold til den funktionelle tvang og kan helt og holdent ville skønheden.¹⁸

Et stykke vej går det an at sige, at kunstværkets grundliggende anlæg på skønhed erstatter brugstingens grundliggende anlæg på tjenlighed: at kunstværket i sit væsen underordner sig et skønhedskrav, lige som brugstingen underordner sig et tjenlighedskrav. Det vigtige i vor sammenhæng er imidlertid, at kunstværkets måde at lade stilen være stil på allerede formelt er forskellig fra brugstingens måde at lade stilen være stil på. Kunstværket lader stilen udspille sig - føre sig igennem - anderledes end brugstingen gør det:

(1) Brugstingen lader stilen udspille sig i mellemrummet mellem tingen i sin tjenlighed og tingen i sin fulde konkretion. Kunstværket derimod lader ikke stilen udspille sig i et tilsvarende mellemrum mellem tingen i sin skønhed og i sin fulde konkretion, eftersom der ikke *gives* et sådant mellemrum. Enhver konkret bestemmelse ved kunstværket indgår i bestemmelsen af kunstværkets skønhed. - Skriftens stil betyder *stiliseringen* af skriften: Stilen føjes til noget, der på ét niveau allerede er noget bestemt, før det konkret får stil. Stiliseringen er den håndgivne udformning af noget, der allerede har en form. Kunstværkets stil derimod betyder ikke: stiliseringen af kunsten. Stilpræget er *indeholdt* i det kunstneriske fænomen, ikke en *tilføjelse* til det. Der findes ikke et niveau, hvor eksempelvis musikken er musik - blot endnu uden stil.

(2) Det betyder naturligvis ikke - har vi allerede set - at skønhedskravet, når det er indfriet, slet ikke giver plads for stilen. Tværtimod: Når ethvert tjenlighedskrav er opfyldt - for så vidt der netop ikke består noget tjenlighedskrav! - bliver så vel spillerummet for skønhed som for stil helt enkelt sammenfaldende med spillerummet for skabende udfoldelse overhovedet. Det, der for brugstingens vedkommende var sagens 'rest' - når tjenligheden var tilgodeset - er nu blevet sagen selv.

(3) Skønhedskravet er heller ikke et krav, som 'først' må opfyldes, før stilen kan slippe til. Stil og skønhed optræder ikke engang ved siden af hinanden som størrelser af forskellig natur, der skal forenes. I kunstværket er skønhed og stil 'af samme art og ånd': de er *kongeniale*.

Det sidste stikker dybt. Traditionen - vor tradition, som også er kunstværkets tradition - meddeler os et blik for skønheden, der kun vanskeligt lader os sanse det skønne i det frembragte, når det frembragte ikke er ét. Kravet om 'enhed i mangfoldigheden' (som det

¹⁷ Skønheden kan være indifferent eller sågar træde frem på trods af tjenligheden. Et eksempel på det sidste finder vi måske i klædedragtens historie. Snøreliv og højhælede sko er helt sikkert dysfunktionelle i forhold til beklædningens elementære funktioner (beskyttelse af kroppen, bekvemmelighed i bevægelsen o.l.). Kanhænde eksemplet ikke er godt. Det afhænger af, hvad 'funktion' hér betyder, og af, om beklædningen nødvendigvis er klædedragt og som sådan allerede har andre funktioner end de angiveligt 'elementære'.

¹⁸ Den så kaldte 'brugskunst' undslår sig ikke fra dette forhold. Et stykke brugskunst er en ting, der forener/harmoniserer hensynet til skønheden med hensynet til tjenligheden. - Karakteristisk nok er selve termen 'brugskunst' af væsentlig nyere dato end begrebet 'kunstværk'.

undertiden formuleres) er uden videre indfriet, når vi har at gøre med brugsting. Tjenligheden meddeler tingen en form, som mangfoldigheden har at gå op i. Således forholder det sig ikke, når vi har at gøre med et kunstværk, for så vidt dette netop er - eller forsøger at være - praktisk formålsløst.¹⁹ Her kommer stilen ind: Stilen præger kunstværket gennemgående og karakteristisk og bidrager som sådan til kunstværkets enhed. Det betyder stadig ikke, at kunstnerisk skønhed af væsen *er* stilistisk. Det betyder, at skønheden i overensstemmelse med sit væsen gerne forbinder eller endog forener sig med det stilistiske. Stilløshed bliver et pejorativ. Fraværet af den stilistiske enhed på det domæne, stilen netop deler med skønheden, betegner på forhånd en hæmning af skønheden i dens udfoldelse.

Det er således vanskeligt at nå frem til en væsentlig bestemmelse af det skønne i kunsten uden også at inddrage stilen. Og derfor får stilen som fænomen sin største prægnans og sit største spillerum i kunsten og i forbindelse med den kunstneriske skønhed.

2. Stilen i musikken – og den musikalske stilanalyse

2.1. Skriftens '*stilus*' og stilen i musikken

Skriften opfatter vi kun som skrift, for så vidt vi følger den i det tekstlige forløb. Musikken opfatter vi kun som musik, for så vidt vi følger den i det musikalske forløb. Den vej, vi følger, når vi følger teksten hhv. musikken fra begyndelsen til enden, er den samme vej, stilen går, når den netop gennem-gående præger teksten hhv. musikken. Denne vej foreligger i sin helhed og som et faktum, når den er ført til ende. Men den kan også *foreskrives*: Musikken kan komponeres, dvs. skrives. Og selv om stilen i musikken selvsagt er noget, der høres, studser vi ikke, når ordet 'stil' også hér benyttes i flæng med ordet 'skrivemåde': Vi hører, at det er Debussy: vi hører, at det er Debussy, der har skrevet det. Det er Debussys stil. Debussys skrivemåde.

Med musikken og især med notationsmusikken er vi øjensynligt rykket tættere på det oprindelige stilfænomen - *stilus* som skrivemåde - end vi har været det i forbindelse med andre eksempler og kunstarter ovenfor.²⁰

Det, der alligevel skiller, består åbenbart i, at *stilus* allerede kvalificerer det skrevne, *før* vi læser det, mens den musikalske stil kvalificerer det skrevne, *for så vidt* vi læser det. Skriftens stil er en bestemmelse ved skriften 'selv', musikkens stil er en bestemmelse ved skriftens 'betydning'.

Men er dette ikke ganske trivielt: Nodebilledet forholder sig vel til musikken, på samme måde som skriftbilledet forholder sig til litteraturen? Og den musikalske stil svarer vel til den litterære stil?

Helt så enkelt er det ikke. I én - væsentlig - henseende har både nodeteksten og den klingende musik større lighed med skriften selv (i.e. den bogstaverede tekst) end med det, teksten bogstaveligt gør rede for: Både noderne og den bogstaverede skrift følger vi i en bestemt retning, som passende kaldes 'læseretningen'. Men idet vi følger noderne, følger vi også det,

¹⁹ Derfor ser vi heller ikke kravet formuleret før fremkomsten af det moderne begreb om kunstværket. Det er for øvrigt bemærkelsesværdigt, at den opgivelse eller suspendering af enhedskravet, som karakteriserer (dele af) kunsten i vor egen tid, falder sammen med en problematisering af skønheden.

²⁰ At vi ikke kan 'skrive' et billede, som vi skriver musik, skyldes ikke, at vi ikke har opfundet en notation herfor.

moderne vil gøre rede for: Vi følger musikken, således som moderne foreskriver den at være. At følge moderne er at bevæge sig 'i takt med' musikken. - Derimod kan vi ikke følge det. den bogstaverede tekst vil gøre rede for, i takt med at redegørelsen aflægges.

Naturligvis, vil man kunne sige: Bogstaverne i sig selv henviser jo i første omgang blot til et fonetisk niveau, dernæst til et niveau, hvor ord *betyder* noget, og først derefter igen til et niveau, hvor teksten *siger* noget. Noderne henviser umiddelbart til et niveau, som ikke skal oversættes: et niveau, som *er* niveauet for nodernes betydning. Analogien må altså søges i et forhold mellem på den ene side moderne/nodeteksten og det musikalske forløb, på den anden side et forhold mellem den bogstaverede skrift/tekst og det litterære forløb.

Denne iagttagelse er for det første kun rigtig, for så vidt vi med 'skrift' uden videre forbinder skrift i et fonetisk alfabet - hvilket nok er en i praksis overholdt, men ikke principiel forudsætning i fremstillingen ovenfor. For det andet - og mere væsentligt - gælder det, at iagttagelsen ikke er klargørende i sammenhængen. For hvad vil det sige at 'følge' et litterært forløb? Hvad *er* overhovedet et litterært forløb? Det, som teksten i og ved sit forløb gør rede for? - Men det, som teksten fortløbende gør rede for, behøver ikke selv at være - ja, er kun sjældent - et forløb. Og selv når det er et forløb, forløber det ikke i takt med den tekst, som gør rede for det. Med et trivielt eksempel: Teksten siger ikke noget i mindre enheder end sætningen, og som sådan siger den ikke noget, før den er kommet til ende.

Musikken bevæger sig hele tiden - så længe musikken er musik.²¹ Og - hævder f.eks. romantikerne - den bevæger sig gerne i takt med sindet. Det er en af grundene til, at mange romantiske komponister - den unge Schumann i høj grad - tillagde instrumentalmusikken større udtrykskraft end både digtekunsten og vokalmusikken.²²

Vi følger kun det tekstlige forløb, idet vi aflæser teksten. Det, vi læser, forløber ikke. I så henseende gælder det altså, at den musikalske stil snarere ligner skriftens *stilus* end den litterære stil.

2.2. Stil og stiltræk

Stilus som skrivemåde var et mellemværende mellem tekstens mindste dele: bogstaverne i teksten. Stilen gennemføres bogstav for bogstav og præger derved gennemgående teksten. Det enkelte skridt i gennemgangen er et skridt fra bogstav til bogstav. Tilsvarende sætter den musikalske stil sit gennemgående præg på musikken i ethvert øjeblik. Det enkelte skridt i gennemgangen er et skridt fra takt til takt snarere end fra afsnit til afsnit, fra formled til formled. Det går nok an at tale om 'form-stil' - dvs. om et stilistisk præg, der beror på en stilsættende lighed imellem større enheder i musikken - men paradigmatisk er stilen nærværende i musikkens korteste åndedrag. Pennen føres fra bogstav til bogstav, musikken bevæger sig tone for tone. Og i den forstand kan adskillige videnskabelige redegørelser for specifikke stilarter med rette siges at løse deres opgave, når de i hovedsagen baserer sig på studiet af endog meget korte stræk i musikken.

Den musikalske stil præger den konkrete musikalske sammenhæng med sin egen sammenhængende mangfoldighed. Men idet satsen hele tiden udspiller sig forskelligt, kommer stilen også lokalt for øre på forskellig måde. Hvis satsen - med et trivielt eksempel - er i en

²¹ At musikken kan 'stå stille', modsiger ikke dette forhold. Kun det, der væsensmæssigt kan tilskrives bevægelse, kan stå stille. Stilstand og hvile er en modus af bevægelse.

²² Som bekendt indlod Schumann sig også først med lied'en fra op. 24, altså i det tolvte af sine 24 skaberår.

polyfon stil, som forholder sig til fænomenet konsonans-dissonans, høres stilens måde at tolke og forvalte dissonansen på kun dér, hvor dissonanser faktisk forekommer.²³ Eller: Bratte skift, kontrastdannelse etc. kan være stiltræk. Men de kan selvsagt ikke høres 'hele tiden'. Stilen viser uophørligt forskellige sider af sig selv: den fremtræder i *stiltræk*.

Det betyder ingeniørligt, at stilen blot er en opsummering af stiltræk. Stiltrækkene hænger sammen, for så vidt stilen er én og som sådan karakteristisk. Stiltrækkene er kun, hvad de er, i sammenhæng med hinanden.

Man kan sammenligne en stil med et ansigt, sammenligne stiltræk med ansigtstræk. Et ansigtstræk er et træk ved hele ansigtet. Du kan forestille dig, at du ændrer enkelte af ansigtets træk. Derved ændrer du ansigtet som helhed, derved også ansigtets karakter - og derved også de træk, du (troede at du) lod uændret: Hvis du ændrer Mona Lisas ene øje, bliver smilet måske ikke mindre gådefuldt. Men gåden bliver en anden. - Tilsvarende: Du kan forestille dig, at du ændrer satsens melodiske stil (satsens melodiske stiltræk). Derved klinger samklangene - som samklange - også anderledes.²⁴ Hvis du på en dorisk søjle i et dorisk tempel anbringer et korintisk kapitæl, bliver søjleskiftet også et andet.

2.3. *Stilistiske regler og stilegne vendinger. Stilanalyse.*

Stilen gennemføres i de værker, som 'er i' stilen. Men den gennemføres på forskellig måde, for så vidt værkerne i stilen er forskellige fra hinanden, og for så vidt de enkelte 'steder' i samme værk er forskellige fra hinanden. Alligevel - midt i mangfoldigheden - kan stilen lokalt og uafhængigt af sammenhængen (a) udmønte sig i 'stilistiske regelmæssigheder' og (b) sætte sig igennem i 'stilegne vendinger'. Og lokaliseringen sker under aktiv bortseen fra – i abstraktion fra – den konkrete, detaljerede sammenhæng. Det, vi lokalt - et bestemt sted - opfatter og genkender som regelmæssigt eller som en forekomst af en bestemt vending, opfatter vi som sådan uafhængigt af den satslige kontekst, hvori det musikalsk har sin mening. Ganske vist: Det, der kvalificerer et bestemt sted som specifikt regelmæssigt, hhv. som et sted, hvor en specifik vending forekommer, er - vil vi se - netop relationer til noget, der indtræffer andre steder i musikken. Men vel at mærke: til noget, som selv lokaliseres i abstraktion fra en konkret, detaljeret sammenhæng.

Vedr. den stilistiske *regelmæssighed*: Vi siger eksempelvis, at stemmeføringen et bestemt sted hos Palestrina er regelmæssig og mener hermed, at stemmerne hér føres på samme måde som på andre tilsvarende steder. Det ses, at regelmæssigheden i sin logiske form involverer ligheder på to niveauer. På det *ene* niveau finder vi den lighed, der gør, at stederne netop svarer til hinanden og som sådan kan sammenlignes. På det *andet* niveau finder vi de ligheder, der iagttages under sammenligningen. Regelmæssigheden består kort sagt i, at lignende steder ligner hinanden mht. *mere* end det, som gør dem til lignende steder. Eksempelvis: Stederne ligner hinanden ved, at to stemmer klinger sammen i perfekt konsonans (oktav, kvint). Under sammenligningen af stederne iagttages det, at de videre ligner hinanden, for så vidt stemmerne aldrig føres i parallelbevægelse til næste samklang.

²³ Tolkning og forvaltning er to forskellige ting: Både Palestrina og Monteverdi tolker detaljeret dissonansen som retningsbestemmende/-bestemt spænding. Men de forvalter denne spænding forskelligt: Palestrina-stilen bestræber sig at gøre spændingen sanseligt nærværende ved loyalt at opløse spændingen i dens egen retning. Monteverdi stiller den samme spænding i udtrykkets tjeneste. Det er forskellen mellem *prima pratica* og *seconda pratica*.

²⁴ En treklang hos Palestrina klinger anderledes end en treklang hos Bach.

Vedr. den stillede *vending*: Vi hører f.eks. en bestemt - afgrænselig og prægnant - melodisk eller harmonisk partikel som en forekomst af en vending. Dvs. vi genkender den. Den samme vending kan forekomme forskellige steder. Og vendingen er den samme, uafhængigt af den konkrete satslige sammenhæng, den forekommer i. At den samme vending forekommer to forskellige steder, betyder ikke engang, at nodebilledet de to steder er ens: de to steder er identiske *med hensyn til* det eller det. Vendingen bliver først en vending, idet den udskilles, abstraheres. Som sådan er vendingen et koncept, der lader sig bestemme fuldt ud uafhængigt af sine forekomster.²⁵ Vendingen er det, som sætter ligheden mellem forskellige *forekomster* af vendingen.

En stilistisk regelmæssighed er en regelmæssighed, som lader sig iagttage i værker, som 'er i' stilen. Iagttagelsen tager ikke det regelmæssige til indtægt for stilen formedelst dets kongenialitet med stilen, men formedelst dets hyppighed. Tilsvarende: En stillede vending er en vending, som lader sig iagttage i værker, som 'er i' stilen. Iagttagelsen tager ikke vendingen til indtægt for stilen formedelst dens kongenialitet med stilen, men formedelst dens hyppighed.

Som sådan sker der umådeligt meget i musikken, der ikke bryder med nogen regelmæssighed, men heller ikke repræsenterer en sådan. Lige som musikken rummer umådeligt meget andet end stillede vendinger. Ganske vist er ethvert sted i værket *eo ipso* i stilen, for så vidt værket som helhed er i stilen. Men at værket er i stilen, betyder meget mere - og i grunden noget ganske andet - end at det sted for sted underordner sig stilistiske regelmæssigheder og indeholder stillede vendinger.

Alt dette sætter en række grænser for den, der vil udforske stilen gennem studiet af stilistiske regelmæssigheder og stillede vendinger:

(1) Det rent empiriske studium af stilen, der alene søger at bestemme stilen ved at opsamle, gruppere og udregne hyppigheder af vendinger og regelmæssigheder, har en indbygget vanskelighed. Indbygget, fordi den allerede er en vanskelighed på metodens egne præmisser: Den stillede vending kan være stillede i en anden stil end den undersøgte, lige som den stilistiske regelmæssighed kan bestå i andre stilarter. Den stillede vending så vel som den stilistiske regelmæssighed er ikke uden videre *stiltypisk*. Vel, den samlede sum af regler og vendinger bestemmer nok stilen entydigt, uforveksleligt. Men stilbestemmelsen sker rent komparativt. Det i den forstand *stiltypiske* viser sig først i og ved sammenligningen med andre stilarter. Som sådan siger iagttagelserne af det stiltypiske ikke ret meget om stilen selv: Som om Mona Lisa først fik sit eget ansigt - som om ansigtet først viste sin karakter - i sammenligningen med andre ansigter!

(2) Men selv når det empiriske studium ikke drives som - udarter til - ren empirisme, giver iagttagelsen af stilistiske regler og stillede vendinger kun begrænset adgang til *stilforståelse*.²⁶

(2a) Det er først i de konkrete satslige sammenhænge, vendingen bliver til musikalsk indhold, får musikalsk betydning. Og netop for så vidt sammenhængene er forskellige, betyder vendingen også noget forskelligt.

²⁵ Vi kan også sige, at konceptet lader sig bestemme fuldt ud, uafhængigt af hvor - og derfor også 'før' - det finder anvendelse. Netop i den forstand er vendingen ikke noget, man komponerer, men noget, man bruger. Vendingen er i brug hos komponisten, hvad enten denne opfatter og identificerer vendingen som vending eller ikke. Og - det er det afgørende - den forbliver den samme, uafhængigt af hvorledes den bruges. (Bemærk den allerede rent logiske forskel mellem vendingen og citatet: Citatet kan være lige så kort som en vending. Men det hidrører fra en kilde. Der citeres *fra* et bestemt sted i et musikalsk forløb, en bestemt sats.)

²⁶: Lad det være understreget: Det drejer sig ikke om at indsætte refleksion - endsige spekulation - i stedet for erfaring. Al genuin stilforståelse befatter sig rigt mål - ja, grundliggende - med erfaring, med empiri. Blot kan stilen ikke bestemmes som en funktion af dokumenterede forekomster af vendinger og regelmæssigheder.

(2b) Stilvendingen bliver først et stilistisk fænomen *qua* den stil, det udtrykker, og idet den udtrykker den. Kvart/kvint-forudholdet hører både Palestrina-stilen og - lad os sige - Wagner-stilen til. Men det lyder helt enkelt anderledes hos Wagner end hos Palestrina.

(2c) Når komponisten et bestemt sted - og måske kun denne ene gang - gør noget andet, end han 'plejer at gøre på lignende steder', er det ikke sikkert, at han 'bryder' med stilen, tager sig 'friheder', opretter 'licenser'. Måske *vil* han noget andet på dette sted - men vel at mærke noget, der er foreneligt med og måske på skønneste vis udtrykker stilen. Måske *er* stedet ikke et 'tilsvarende' sted. Måske ligner stedet slet ikke de andre steder, når det så at sige udstrækkes med bare et par takter: udstrækkes til at omfatte mere end det, der gjorde det muligt at identificere vendingen og drage den sammenligning, der gjorde stedet uregelmæssigt.

(2d) Når musikken opfører sig regelmæssigt, sker det ikke *i medfør af* en regel, men i *tilslutning til* en regelmæssighed eller som *eksemplifikation* af regelmæssigheden.²⁷ Overserveringen af det regelmæssige åbner ikke for en forståelse af det konkrete gennem subsumption under det almene. Det afgørende er, at hverken vendinger eller regelmæssigheder (eller regler med, hvis de findes) er *konstitutive* for stilen, men - allerhøjest - *udslag* af stilen. De udgør ikke stilens væsen, men er - allerhøjest - en følge af stilens væsen.

Hvis vi forstår hvorfor en bestemt vending så hyppigt dukker op - hvis vi kender grunden til regelmæssigheden - er vi allerede tættere på stilen. Vendingen dukker hyppigt op, fordi stilen er, som den er. Ikke omvendt. Det er også først en forståelse af denne art, der sætter os i stand til at skelne imellem, at komponisten hér og dér specifikt *undgår* en bestemt vending eller bare *ikke gør* sådan og sådan. (Palestrina 'undgår' ikke kromatiske samklange, men nok at dissonere halvnode mod halvnode.)

De stilistiske regler og vendinger udgør ikke stilens væsen, men er en følge af stilens væsen.²⁸ Har stilen intet væsen, er den ikke stil. Vi taler pejorativt om stilblanding. Og med rette. En musik, der - uden videre - sammenstiller vendingerne A1, B1, ... N1 fra stilen S1 med vendingerne A2, B2 ... P2 fra stilen S2, er ikke - uden videre - musik i en 'ny' stil, hvis eneste skavank er, at den ikke består med historiens ret, for så vidt der ikke ved en historisk tilfældighed ikke er nogen, der har gjort brug af den (skrevet i den). Den er ikke én, den er ikke gennemgående, den er så at sige "værdiløs".²⁹

Når Knud Jeppesen i sine for den musikalske stilundersøgelse skoledannende værker *Die Palestrinastil und die Dissonanz* (Leipzig, 1925) og *Kontrapunkt* (København, 1929/1962) gør rede for Palestrina-stilen, er det i høj grad stilens vendinger og de dermed forbundne regelmæssigheder, han observerer og systematiserer. Som sådan er hans undersøgelse lagt til rette på en måde, der muliggør et højt mål af dokumentérbarhed. Hvorved den i høj grad opfylder det koncept om videnskabelighed, Jeppesen pålægger sig selv. Til gengæld er han fjernere fra stilen som fænomen. Nærmere er han, når han af og til bryder ud i metaforer som 'Melodien [som er på fem takter (Kühl)] består af 3 Kurver, den ene over (eller udenom) den anden, og den Maade, hvorpaa her de hurtigere Bevægelser udvikler sig af de

²⁷): Det er grunden til, at jeg terminologisk har lagt mig fast på at tale om regelmæssighed - ikke om regler. Den afgørende forskel ligger ikke i, at stilistiske regelmæssigheder ofte formuleres med et forbehold: '... det sker næsten altid, oftest, yderst sjældent, etc. ...' Selv hvor regelmæssigheden lader sig iagttage undtagelsesløst, er mangfoldigheden ikke *styret* af en regel.

²⁸ Når 5/4-forudholdet efter ufuldkommen DD⁹/₃ hos Bach nogenlunde undtagelsesløst kvintfordobles, er det ikke blot en stilistisk regelmæssighed blandt andre regelmæssigheder i Bach-stilen. Det er en følge af, at Bach respekterer forbuddet mod (i.e. undgår) parallelle kvinter - hvilket igen er en følge af ... etc.

²⁹ Tidens så kaldte 'stilpluralistiske' værker lader sig i princippet forene med disse krav. De sammenstiller netop ikke 'uden videre' vendinger fra den ene stil med vendinger fra den anden. De *forvalter* stilpluraliteten med en *egen* stilmæssighed.

langsommere, de højere Kurver af de lavere, har næsten Karakter af et Naturskuespil i den Forstand, at man overfor det føler samme dybe Forvisning om, at saadan maa det være og ikke anderledes, som naar man f.eks., efter at en Sten er faldet i Vandet, betragter hvorledes Ringene udenom den forplanter sig i videre og videre Kredse. Mest af alt minder dette Tema maaske i den rolige og selvfølgelige Maade, hvorpaa det rejser sig, om en fornem, yndefuldt plaskende Fontæne.³⁰ Eller når han efter et melodisk citat (på tre-fire takter!) rent ud siger: 'Den der tilfulde forstaar, hvilket lysende og uopnaeligt Mesterværk denne tilsyneladende saa simple Melodi betegner, har derved i Virkeligheden lært mere end alle Teorier og Stilregler vil kunne bibringe.'³¹ – I grunden anskueliggør Jeppesen her på det fornemste et grundvilkår for al æstetisk diskurs: Når redegørelsen søger at bringe sig selv i nærheden af det positivt dokumenterbare, fjerner den sig fra det æstetiske fænomen. Og når den søger at bringe sig selv i nærheden af det æstetiske fænomen, må den give afkald på den positive dokumenterbarhed. (Hvilket - det må understreges - ikke indebærer, at der ikke kan tales fornuftigt og stringent om det æstetiske!)³²

Den i øvrigt kvalificerede statistisk belagte redegørelse for stilens vendinger og regelmæssigheder siger ikke noget *forkert* om stilen. Og i musikkens dannelseshistorie er der ingen tvivl om, at stilens kandidater ofte har lært sig stilen under iagttagelse af 'lister' over stilens vendinger, forskrifter og forbud. Men de har ikke lært sig stilen, i og med de har lært sig at manøvrere med vendingerne i stiløvelsen. Snarere: Idet de har lært vendingerne, har de også – vidende eller uafvidende – 'hørt' sig til sammenhængen mellem reglerne. Og dermed til stilen selv.

³⁰ Jeppesen, K.: *Kontrapunkt*, 3.udgave, 1962, p. 132.

³¹ Jeppesen, K.: *Kontrapunkt*, 3.udgave, 1962, p. 138.

³² Som eksempel på en musikalsk stil og på undersøgelse af en musikalsk stil henviser jeg ofte til Palestrina-stilen og – også implicit – til Knud Jeppesens undersøgelser heraf. Det sker selvsagt af veneration for musikken og i anerkendelse af undersøgelsens musikvidenskabelige betydning og format. De grænser, jeg trækker omkring undersøgelsen, er afgrænsninger til karakterisering af undersøgelsens natur, ikke begrænsninger i undersøgelsen i henhold til dennes eget sigte. Jeppesens *Die Palestrinastil und die Dissonanz* (Leipzig, 1925) forbliver en klassiker inden for den musikvidenskabelige stilanalyse.