

Det store skel og drømmen om forening

Om høj/lav-dikotomien i musikken og musikalsk "cross over"

AF SØREN MØLLER SØRENSEN

1. Indledning

"Det er i gråzonen, man ser lyset", hed det i overskriften til hovedartiklen i et nummer af Dansk Musiktidsskrift i efteråret 1995. For den uindviede en i sandhed dunkel formulering. I dansk samfundsdebat i 1990'erne betyder "gråzone" et område for juridisk tvivlsomme aktiviteter. Hvad har det med musik at gøre, og hvordan hænger det sammen "at se lyset", der betyder at få sandheden givet som åbenbaring?

Dunkelheden spredtes, når man ser nærmere på den bredt causerende artikel af anmelderen og kulturjournalisten Jakob Levinsen. Det handler om fænomenet cross over-musik, altså om musikformer, der opstår ved forening af stiltræk fra forskellige dele af vor tids pluralistiske musikkultur og ved mødet mellem musikere fra forskellige musikalske lejre. Levinsen eksemplificerer vidt og bredt i forsøget på at godtgøre sin tese: at den egentlige kunstneriske fornyelse sker i de svært definerbare områder mellem de institutionelt bundne stilarter og institutionelt plejede traditionssammenhænge. Men hans hovedeksempel er ikke noget tilfælde. Artiklen er indrammet af en rørende beretning om rock-sangeren Elvis Costello og den klassiske strygekvartet Brodsky-kvartetten og det indtryk, deres fælles produkt "The Juliet Letters"¹ gjorde på Roskilde-festivalen i 1995.

"Kombinationen af den klassiske kvartet-lyd og den nervøse sanger fra sen-70'ernes pumpende new-wave er gråzonemusik, grænseoverskridende, nytænkende og alt det der, hvis noget er det."²

Mødet mellem på den ene side rockmusik og rockkultur og på den anden side klassisk musik i samme brede betydning er i fokus i 1990'ernes intense interesse for musikkulturel grænseoverskridelse.

Dette møde mellem vore dages dominerende populærkulturelle³ musikform og den elitære kunstmusik har haft særlige muligheder for at komme i stand siden 1960'erne, hvor det, som vi med lidt forsigtighed kan kalde rock'ens "intellektualisering", gjorde rock-musikken legitim for den veluddannede middelklasseungdom og i en vis forstand bragte de to musikkulturer "på talefod"⁴. Ikke overraskende finder 1990'ernes cross over-tendenser da også deres varmeste fortalere i den generation af offentlige meningsdannere, der i dag er i 30'erne, og som har fået deres universitetsuddannelse i en periode, hvor populærkulturelle fænomener forlængst havde vundet indpas som legitime objekter for forskning og undervisning ved de danske universiteter.⁵

Forfatteren til artiklen "Det er i gråzonen, man ser lyset" er ingen tilfældig person i denne sammenhæng. Jakob Levinsen står for en af de mest spektakulære karrierer i nyere dansk kulturjournalistik. Levinsen avancerede hurtigt fra stillinger som musikanmelder først ved Weekendavisen (klassisk) og tidskriftet MM (rock), senere ved Berlingske Tidende (klassisk), hvor han som 30-årig indtog posten som kultureldaktør og bestred den indtil 1995.

Det er ikke for meget sagt, at 1990'ernes cross over-musik har indflydelsesrige og velplacerede fortalere, og den kulturpolitiske og institutionelle bevågenhed, de har nydt, er blandt de faktorer, der skal tages med i betragtning, når fænomenets kulturelle betydning skal gøres op. Denne bevågenhed dokumenteres blandt andet af historien bag Levinsens artikel i DMT. Artiklen indgik i en serie på ialt syv, der var støttet af en særbevilling fra Statens Musikråd til tidsskriftet.⁶

Som musikhistorisk fænomen skabt i et kompliceret samspil mellem æstetiske, stilistiske, institutionelle og kulturpolitiske faktorer venter cross over stadig på at blive gjort til genstand for mere omfattende undersøgelser⁷, ligesom vi fortsat må være foruden egentlige analyser af forholdet til de relevante historiske fortilfælde af møder mellem musikalsk populærkultur og elitær kunstmusik: "Neue Sachlichkeit"s og "les six"s jazz-interesse i 1920'erne, Gunther Schullers "third stream music" og 1960'ernes danske kollagemusik for blot at nævne de mest oplagte.

Til gengæld kan man ikke påstå, at den underliggende tendens til en problematisering, destabilisering eller ophævelse af grænsedragningen mellem elitær kunst og populærkultur, der i cross over finder sit musikalske udtryk, har manglet akademisk bevågenhed. I postmoderne kulturkritik, ikke mindst i den amerikanske, er kritikken af modernismens esoterisme og formalisme gået hånd i hånd med bestræbelserne for at legitimere populærkulturen som gyldigt kulturelt udtryk og som genstand for akademiske studier.⁸

I sin bog "After the Great Divide", der har været på kulturstudierne og kunsthagens dagsorden siden udgivelsen i 1986, argumenterer Andreas Huyssen ligefrem for at gøre udfordringen af høj/lav-dikotomien til postmodernismens definitoriske kendetegn. Således tilbyder Huysens en ganske håndfast definition af det tit noget udflydende postmodernismebegreb¹⁰, og i hans argumentation indgår en historisk-teoretisk konstruktion, der er inspirerende også for arbejdet med høj/lav-dikotomien som musikhistorisk fænomen.

Blandt Huysens teoretiske forudsætninger er Peter Bürgers avantgardebegreb og hans analyse af "de historiske avantgardebevægelser"s æstetiske strategi. Huyssen strammer imidlertid det analytiske greb en smule og ekspliciterer den idealtypiske sontring mellem en modernistisk og en avantgardistisk æstetik, der var implicit i Bürgers "Theorie der Avantgarde"¹¹. Samtidig erindrer han om, at modernismens og avantgardens forskellige strategier over for kunstens rammebetingelser får konsekvenser for de to retningers forhold dels til det politiske, dels til populærkulturen.

Modernismen insisterer på autonomien og tabuerer enhver direkte stillingtagen i politiske og sociale spørgsmål, og i sin bestræbelse for at opretholde kunsthærens renhed som et autonomt refleksionsfelt distancerer den sig så heftigt fra populærkulturens "slette samfundsmæssighed", at Huyssen vil gøre konflikten med og afgrænsningsbestræbelsen over for populærkulturen til modernismens konstituerende træk:

"Modernism constituted itself through a conscious strategy of exclusion, an anxiety of contamination by its other: an increasingly consuming and engulfing mass culture. Both the strengths and the weaknesses of modernism as an adversary culture derive from that fact. Not surprisingly, this anxiety of contamination has appeared in the guise of irreconcilable opposition, especially in the l'art pour l'art movements of

the turn of the century (...) and again in the post-World War II era in abstract expressionism in painting, in the privileging of experimental writing, and in the official canonization of "high modernism" in literature and literary criticism, in critical theory and the museum." (Huysen 1986, introduction, s. vii)

Modernismen er altså ifølge Huyssen et produkt af den særlige form, høj/lav-dikotomien antager under modernitetens betingelser, hvor det lave, som den elitære kunst viser fra sig, er en massekommunikeret populærkultur, produceret og distribueret på den kapitalistiske markedøkonomis betingelser.

Anderledes med *avantgarden*. Hvor modernismens forhold til populærkulturen er negerende og måske fortrængende, er avantgardens dialogisk. Ikke tilfældigt hed Zürich-Dadaisternes scene "Cabaret Voltaire". De historiske avantgardebevægelser fandt sig naturligt hjemme i masse-kulturens genrer og var også anderledes fascineret af de teknologiske nyskabelser, som blev gjort til tema for kunstnerisk bearbejdelse, og som blev fejret som befordrende for det avantgardistiske oprør, når de førte til nye kunstneriske udtryksformer som fotografi og film.¹²

Med baggrund i denne præcisering af avantgardens dialogiske forhold til populærkulturen bliver det muligt for Huyssen at hævde, at postmodernismen fødes af avantgardens ånd. Den historiske avantgarde var den første større udfordring til høj/lav-dikotomien, hævder han, postmodernismen er den anden:

"This second major challenge in this century to the canonized high/low dichotomy goes by the name of postmodernism; and like the historical avantgarde though in very different ways, postmodernism rejects the theories and practices of the Great Divide." (Huyssen 1986, introduction, s. viii)

Huyssen er overbevisende i sin redegørelse for modernismens og avantgardens forskellige holdninger over for populærkulturen, og han bidrager væsentligt til vores forståelse af den historiske baggrund for postmodernismen som en udfordring til høj/lav-dikotomien ved sin påpegnelse af avantgardens og postmodernismens fællestræk.

Man kan dog ikke helt frigøre sig fra mistanken om, at han nu og da blander historisk-teoretisk analyse med politisk og kulturpolitisk ønske-

tænkning. Den historiske avantgarde og postmodernismen afviser unægteligt høj/lav-dikotomien “in very different ways”, og det er svært at finde spor af den historiske avantgardes politiske utopisme i postmodernismen, der typisk distancerer sig fra utopisk tænkning i det hele taget og ser en dyd i den ukritiske accept af verden, som den er. Man kan heller ikke overse en vis tendens til at overvurdere omfanget og betydningen af det fænomen, der undersøges:

“There are many successful attempts by artists to incorporate mass cultural forms into their work, and certain segments of mass culture have increasingly adopted strategies from on high. For quite some time, artists and writers have lived and worked after the Great Divide. Its time for the critics to catch on.” (Huyssen 1986, introduction s. ix)

Postmodernismen er præcist karakteriseret som en diskurs, der *udfordrer* høj/lav-dikotomien, og Jakob Levinsens artikel i DMT, Elvis Costellos og Brodsky-Kvartettens “The Juliet Letters” og Andreas Huyssens bog bør opfattes som principielt ligeværdige udsagn på denne diskurs’ betingelser. Men en diskurs, der udfordrer, forudsætter det udfordredes fortsatte eksistens, og Huyssen kommer i konflikt med sit eget præcise postmodernismebegreb, når han let moraliserende pålægger “the critics” [de akademiske kulturstudier] at komme på højde med en kunstnerisk praksis, der befinder sig hinsides høj/lav-dikotomien eller, som det så retorisk virkningsfuldt udtrykkes i bogens titel: “After the Great Divide”. Postmodernistiske tendenser i kunsten og i de akademiske miljøer har i de seneste årtier rettet det kritiske søgelys mod skellet mellem populærkultur og elitær kunst. Hele tiden har de kunstneriske og de akademiske tendenser vekselvirket, og der er ikke belæg for at hævde, at de kunstneriske tendenser er gået forud for de akademiske.

Men trods det ikke altid helt rene teoretiske trav inspirerer Huyssen ved sin fokusering på holdningen til populærkulturen som et centralt aspekt, der sætter skel mellem modernisme på den ene side og avantgarde og postmodernisme på den anden. Den idealtypiske opstilling af en modernisme, der udfolder sig og udvikler sig, som den gør, fordi den til stadighed må hævde sin anderledeshed over for den ekspansive “kultur-industri”, og en avantgarde, der i den moderne populærkultur ser en del af det “liv”, som den ønsker kunsten “ophævet i”, får mangt

og meget også i det 20. århundredes *musikhistorie* til at fremstå i et nyt lys.

Uden at være overbevist om at vi ved udgangen af det 20. århundrede kan se tilbage på det store skel mellem elitær kunst og populærkultur som tilhørende en forgangen epoke, deler jeg Huysens interesse for høj/lav-dikotomiseringen som en afgørende virkningsfaktor i de kulturelle processer, der har givet de forskellige retninger inden for den ny kunst i det 20. århundrede deres særlige æstetiske fysiognomi, og ligesom Huyssen finder jeg interessante muligheder i analysen af de kunstneriske bevægelser i det 20. århundrede, der har søgt at finde alternativer til høj/lav-dikotomiens spaltede kultur.

I denne artikel tager jeg inspirationen fra Huyssen op i et lille udredningsarbejde over høj/lav-dikotomiseringen som musikkulturelt fænomen.

Hvad er det for en musikalsk grænsedragning, som Jakob Levinsen, Elvis Costello og Brodsky-kvartetten, Andreas Huyssen og mange andre finder det så befriende at krænke eller påstå ophævet? Hvordan er den opstået, hvilke æstetiske værdinormer knytter sig til den, og hvordan har den indvirket på den musikvidenskabelige diskurs? Disse spørgsmål har været ledende for mit arbejde, der søger at give de svar, som et historisk-hermeneutisk arbejde med æstetiske og musikæstetiske kildetekster kan tilvejebringe. Valget af begrænsningen til analysen af høj/lav-dikotomien, som den tager form i den æstetiske diskurs, er selvsagt pragmatisk og i vis grad vilkårlig. Men den kan nok forsvares. Dels giver den mig mulighed for yde et nødvendigt supplement til den oftest sociologisk orienterede og altid partiske populærmusikforsknings syn på sagen. Dels tillader den et historisk dybdeperspektiv, der efter min mening er uundværligt.

Et æstetikhistorisk studie over høj/lav-dikotomien må nødvendigvis søge tilbage til de æstetikhistoriske begivenheder i det sene 18. og det tidlige 19. århundrede, der er en del af historien om den moderne kunstinstitution og den borgerlige musikkulturs opkomst.

Det sker i artiklens næste afsnit, hvor høj/lav-dikotomiseringen diskuteres som et produkt af klassisk tysk musikæstetiks særlige legitimationsproblem.

Herefter følger et forsøg på at udrede nogle af de æstetiske tråde omkring 1920'ernes jazz-begejstring og jazz-inspirerede kunstmusik, der

er at betragte som det første æstetisk bevidste og virkeligt musikhistorisk signifikante cross over-fænomen.

I det tredje hovedafsnit diskuteres den unge Theodor Wiesengrund-Adornos første musiksociologiske arbejde "Über die gesellschaftliche Lage der Musik" fra 1932, der i nærværende sammenhæng påkalder sig dobbelt interesse: dels som en polemik vendt mod Neue Sachlichkeits forsøg på at formulere et alternativ til autonomiæstetikken, dels som et teoriehistorisk dokument, der demonstrerer Adornos freudo-marxistiske begrundelse for stærkt afvigende forskningsstrategier over for henholdsvis kunst- og populærmusik.

Endelig diskuterer jeg i en kort afslutning forholdet mellem de værdinormer, der knytter sig til dikotomiseringen i høj og lav, og forskellige lyttemåder.

Mit æstetikhistoriske udredningsarbejde når altså ikke op til den aktuelle situation, der har givet inspirationen. Men det er min overbevisning, at de historiske undersøgelser tilvejebringer forudsætninger, der er nødvendige også for analysen af det dagsaktuelle.

2. Dikotomisering som legitimeringsstrategi i tysk musikæstetik fra Kant til Adorno

Den dikotomisering i høj og lav, som Huyssen tilkender så afgørende betydning for modernismen, har – uanset, om vi diskuterer litteratur, kunst eller musik – en forhistorie. Denne forbigås dog i Huyssens bog, hvilket i et arbejde, der retter sig specifikt mod det musikhistoriske, vil være for stor en undladelsessynd.

I musikhistorien er dikotomisering i høj og lav ikke alene et fænomen knyttet til modernismen og den moderne populærkultur. Den spiller så afgørende en rolle i det 19. århundredes musikæstetiske tænkning, at den må tilkendes principiel betydning for musikkens institutionalisering som autonom kunst i det hele taget.

Således indebærer overføringen af Huyssens teori til musikhistoriens område en eksplosiv udvidelse af dens kronologiske gyldighedsrum. Dette bør imidlertid ikke svække interessen for den historisk specifikke og usædvanlig skarpe konflikt mellem kunst og populærkultur, der hører modernismen til, men det påpeger en kontinuitet mellem det 19. og det 20. århundrede, der måske gør sig særligt stærkt gældende i musikhistorien. Udtrykkene er forskellige, men på et principielt niveau er der

samklang mellem Beethoven-fløjens udfald mod Rossinisterne, Schumanns fordømmelse af samtidens popularitetssøgende og trivialiserende virtuoseri, Wagners hånord mod sin samtids “musik-industrielle” operaproduktion og modernisternes holden sig den moderne populærkultur fra livet.

I sin “Musik als Kunst und Nicht-Kunst”¹³ har Bernd Sponheuer fremlagt en overbevisende analyse af høj/lav-dikotomiseringens betydning for musikkens institutionalisering inden for rammerne af det autonomiæstetiske normsystem. Sponheuer, der behandler et materiale af filosofisk-æstetiske og musikæstetiske kildetekster fra Emmanuel Kants “Kritik der Urteilskraft” (1790) til Eduard Hanslicks “Vom Musikalisch-Schönen” (1854), fremstiller denne dikotomisering som et nødvendigt led i en *legitimeringsstrategi*, der svarer på et legitimitetsproblem med rødder i autonomiæstetikken selv. Det er Sponheuers tese, at musikken særligt vanskeligt lader sig bringe i samklang med den almene, filosofiske autonomiæstetik, at dikotomiseringstvungen derfor føles hårdere for musikkens vedkommende end i forbindelse med de andre kunstarter, og at den musikalske specialæstetik påtager sig rollen som musikkens advokat, at den forklarer og forsvarer musikken over for autonomiæstetikken normer, og at den om nødvendigt kræver den rettet til efter dem. Denne tese understøtter Sponheuer med en eksplicit henvisning til Peter Bürgers begreb om “institutionen kunst” fra “Theorie der Avantgarde”, der forklarer, at kunstens institutionalisering i de borgerlige samfund fra anden halvdel af det 18. århundrede er en institutionalisering af kunstens autonomi¹⁴.

Denne tese og denne præmis muliggør en analyse, der falder i tre dele: Først en redegørelse for den filosofiske autonomiæstetiks normative fordringer og utopiske indhold, dernæst en redegørelse for den musikalske specialæstetiks problemer med at godtgøre, at musik kan leve op til disse fordringer, og endelig en diskussion af dikotomiseringens rolle som en central del af musikæstetikken legitimeringsstrategi.

I tysk idealistisk filosofi fra Kant til Hegel er den funktionsløse kunsts funktion entydigt bestemt. Kunstens opgave er at “formidle”, at “forsoner” eller at “hele” bruddet mellem sanselighed og fornuft eller mellem natur og ånd. Om denne formidler- eller forsonerrolle er der, trods skif-

tende filosofiske omgivelser, enighed hos Kant, Schiller, Schelling, Fichte og Hegel.

Kant taler i forordet til "Kritik der Urteilkraft" om den uoverskuelige kløft mellem på den ene side "naturbegrebet" og det sanselige område og på den anden side "frihedsbegrebet" og det oversanselige område, og han erklærer, at det er æstetikens opgave at godtgøre, "at en overgang dog er mulig".¹⁵

Schillers "Über die ästhetische Erziehung des Menschen" kredser om den "æstetiske tilstand" som "[eine] mittlere Stimmung ..., in welcher Sinnlichkeit und Vernunft zugleich tätig sind" og hvor, ".... das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt [ist]." (Sponheuer 1987 s. 188).

Hos Schelling bliver kunsten slet og ret vores tilgang til "det absolute", dvs. til den instans, der går forud for enhver splittelse eller fremmedgørelse. Derved bliver kunsten også til det afgørende redskab for filosofien.

Endelig hos Hegel, i den berømte retrospektive sammenfatning af tysk filosofisk æstetik i forordet til æstetikforelæsningerne, defineres det kunstske

"... als eine der Mitten ..., welche jenen Gegensatz und Widerspruch des in sich abstrakt ruhenden Geistes und der Natur – sowohl der äusserlich erscheinenden als der innerlichen des subjektiven Gefühls und Gemüts – auflösen und zur Einheit zurückführen." (citeret efter Sponheuer 1987 s. 37)

Denne forestilling om kunstens placering i en "lykkelig midte", hvor modsætningen mellem de to antagonistiske sider af "menneskets dobbeltnatur" (Schiller) momentant er ophævet, er autonomiæstetikens centrale "positive" aspekt. Men den utopiske forestilling om det hele, som kun kunsten lader os erfare, er nøje forbundet med det andet, "negative", aspekt: fordringen om afgrænsning. Hele den klassiske autonomiæstetiks bornethed, kravet om det æstetiske behags interesseløshed og om den æstetiske betragtnings distancerethed, er at forstå som nødvendige forholdsregler for at fastholde kunsten i denne lykkelige midte. Når autonomiæstetikken fordrer uafhængighed af såvel etiske fordringer som frihed og distance i forholdet til sanselighed og naturnødvendighed sker det altså i forsvaret for en utopisk humanisme, der hverken

fornægter sanselighed eller fornuft, men som drømmer om en tilværelsesform, hvor der ikke erfares nogen konflikt mellem de to.¹⁶

Musikæstetikken mellem Kant og Hanslick er, som Sponheuer ser den, "... det systematiske forsøg på at bringe musikken i samklang med den herskende forestilling om den autonome kunstinstitution" (Sponheuer 1987, s. 129). Det er imidlertid selve pointen, at der er meget stærke hindringer for denne samklang. Sponheuer mener at vide, at visse "objektive kvaliteter ved tonekunsten selv" vanskeliggør musikæstetikken legitimeringsforehavende. Han henviser til musikkens "leibhaft ergreifendes, ekstatisches Vermögen", i forhold til hvilken "bis heute keine restlos befriedigende Erklärung [existerer]", men "woran im Ernst wohl kaum zu zweifeln ist" (Sponheuer 1987, s. 179). Kort sagt gør Sponheuer sig til talsmand for den opfattelse, at musikken udfolder sig i sanselighedens dimension, eller at den i særlig grad og på en måde, der adskiller sig væsentligt fra de andre kunstarter, appellerer til krop og sanselighed.

Det skal ikke diskuteres her, om den sanselige appel er anderledes objektivt (og ahistorisk) begrundet end andre egenskaber ved fænomenet musik.¹⁷ Det er tilstrækkeligt at kunne fastslå, at periodens filosofiske æstetik er overbevist om, at sand kunst opererer i et felt, hvor fornuft/sanselighed-dikotomien er sat ud af kraft, og at den filosofiske æstetik samtidig i enighed mener at vide, at musikken er sanselighedens kunst par excellence, og dermed måske slet ikke kunst i streng forstand.

I den tyske æstetik fra Kant til Hegel finder vi mangfoldige beskrivelser af musikkens særegne sanselige magt. Formuleringerne er ikke sjældent skarpe og dramatiske, og de bearbejder med forbløffende konsekvens en fælles begrebslig kerne, der sammenkæder musikkens tidslighed og dens "mangel" på varende, objektiv form med dens sanselige magt, der truer subjektet og dets frihed med udslettelse. Både hos Schiller og hos Hegel er problemet givet med det musikalske materiale selv, med den klingende tone, forud for enhver kunstneriske bearbejdelse. I Schillers 12.brev om menneskets æstetiske opdragelse læser man:

"Da alles, was in der Zeit ist, *nacheinander* ist, so wird dadurch, daß etwas ist, alles andere ausgeschlossen. Indem man auf einem Instrument einen Ton greift, ist unter allen Tönen, die es möglicherweise an-
geben kann, nur dieser einzige wirklich; indem der Mensch das Gegen-

wärtige empfindet, ist die ganze unendliche Möglichkeit seiner Bestimmungen auf diese einzige Art des Daseins beschränkt. Wo also dieser Trieb ausschließend wirkt, da ist notwendig die höchste Begrenzung vorhanden; der Mensch ist in diesem Zustande nichts als eine Größeneinheit, ein erfüllter Moment der Zeit – oder vielmehr, er ist nicht, denn seine Persönlichkeit ist solange aufgehoben, als ihn die Empfindung beherrscht und die Zeit mit sich fortreißt.”¹⁸

Således bliver hengivelsen til den klingende tone for Schiller til et eksempel på subjektets fuldstændige indkapsling og opløsning i sanseligheden.

Ikke meget anderledes hos Hegel. Musikken mangler de bildende kunsters sobre objektivitet og opererer ikke som poesien med den indre anskueliggørelse af det begrebsligt fikserede, og dens virkning bliver som denne mangel dikterer. Musikken kan ikke gøres til genstand for den distancerede æstetiske betragning, og dens indhold lader sig ikke mestre begrebsligt. Enten udleverer vi os til den, eller også går vi glip af den. Dens magt er usurpatorisk, uretmæssigt bemægtiger den sig bevidstheden og river den med sig i sin strøm:

“Sie befängt ... das Bewußtsein, das keinem Objekt mehr gegenübersteht und im Verlust dieser Freiheit von dem fortflutenden Strom der Töne selber mit fortgerissen wird.”¹⁹

Disse to eksempler alene²⁰ giver et indtryk af tyngden af den legitimationsbyrde, som musikæstetikken i første halvdel af det 19. århundrede arbejdede under. Dikotomiseringen i høj og lav er den ene del af den dobbelte strategi, som musikæstetikken anlægger som sit svar på denne prekære situation:

“Im allgemeinen kann die Dichotomisierung der Musik in einen Kunst- und einen Nicht-Kunst-Bereich als die zentrale Antwort der Musikästhetik angesehen werden. Noch gänzlich abgesehen von den unterschiedlichen Kriterien, nach denen diese Aufteilung im einzelnen vorgenommen wird, scheint allein die Polarisierung als solche in besonderer Weise dazu geeignet, den Anforderungen an eine wirksame musikästhetische Gegenstrategie Genüge zu tun. Denn sie ermöglicht ein Doppeltes: die Ausgrenzung des Anstoßerregenden und, im selben

Zuge, die Aufwertung des solcherart bereinigten Restbestandes. Der Grundmechanismus der Dichotomisierung kann als ein zirkularer Prozeß der Ein- und Ausgrenzung beschrieben werden, in dem mit der Abspaltung bestimmter Teilbereiche der Musik als Kunst die abwertende Ausgrenzung aller übrigen vollzogen wird; zugleich verfestigt sich die einmal in Gang gesetzte Polarisierung in einem verhängnisvollen Zusammenspiel beider Gegenbereiche, die sich wechselseitig ihre abgespaltete Identität bestätigen.” (Sponheuer 1987, s. 129-30).

Den tilsyneladende umulige opgave, at godtgøre at musik kan være kunst i autonomiæstetikens forstand, søges altså løst gennem et operativt indgreb, der tvedeler selve musikbegrebet, forviser den lavere del fra den legitime kulturs domæne og derefter forsøger sig med forskellige apologetiske argumentations-manøvrer over for den tilbageblevne øvre del. Således igangsættes en selvforstærkende proces, hvor de to fjendtlige dele af den spaltede musikkultur hver især bekræfter sin identitet i en stadig skarpere polarisering.

Denne legitimeringsstrategi bringer imidlertid musikæstetikken i konflikt med sit eget grundlag. Dikotomisierungsstrategien opstod jo som en følge af det afgrænsningskrav, der var en integreret del af autonomiæstetikken, hvor det tjente til at fastholde kunsten i dens formidlerposition i ingenmandslandet mellem sanselighed og fornuft, natur og ånd. Men dikotomiseringen og fortrængningen af dikotomiens ene del forræder autonomiæstetikens utopi. I stedet for et uforkortet musikbegreb, der udarbejdes med en autentisk reference til det autonomiæstetiske forsoningsparadigme, træder en argumentation, der fordømmer den lave musik som fornuftens antitese: en hengivelse til sanseligheden, der er uforenelig med idealet om menneskelig frihed og selvbestemmelse, og som legitimerer den høje som sanselighedens antitese: manifestationen af det fornuftsbegreb, som autonomiæstetikens fædre fandt for snævert og ville forsone med sit “andet” i den autonome kunst. Med Sponheuers, Hegels og Schellings ord:

“Die Kunst, von Hegel als “Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen” apostrophiert, beginnt in eine Kunst als “Sinnenreiz” und eine Kunst als “Enthüllerin der Ideen” auseinanderzutreten.” (Sponheuer 1987, s. 132)

Af autonomiæstetikens positive enhed bliver altså dikotomiens negative. I sin "Ästhetische Theorie" beskriver Adorno denne negative enhed som "den uløste modsigelses enhed", tolker den som "et vidnesbyrd om kulturens mislykkethed" og dokumenterer dermed, hvordan utopien om et uforkortet kunstbegreb i den klassiske autonomiæstetiks ånd – omend langt fra uimodsagt – har holdt sig levende i modernismens æstetik i det 20. århundrede.

Ovenfor beskrev jeg dikotomiseringen som et led i en *dobbelt* legitimeringsstrategi, jeg antydede, at forvisningen af musikkens "elementariske" og "usurpatoriske" sanselige magt til kulturens underverden kun er den ene side af sagen, og at den anden drejer sig om at retfærdiggøre den tilbageblevne, kulturelt legitime del af musikken som *fornuft*. Her ved foretog jeg imidlertid et terminologisk valg, som det historiske materiale ikke umiddelbart berettiger.

Det er ikke fornuftsbegrebet men begrebet "ånd", som musikæstetikken i det 19. århundredes første halvdel igen og igen bringer på banen, når musikkens kulturelle legitimitet skal forsvares. Det åndsbegreb, der således får en helt afgørende rolle i musikæstetikens forsvarsstrategi, er imidlertid mildest talt omfattende og sløret i konturerne. Sponheuer forklarer:

"Besteht die wesentliche Gemeinsamkeit aller Vorwürfe gegen die Musik in der Feststellung ihrer sei's moralischen, sei's intellektuellen Ungeistigkeit, dann liegt die entscheidende Gegenargument offensichtlich im positiven Nachweis des Gegenteils, nämlich dem Aufzeigen einer spezifischen Geistigkeit des Musikalischen, durch die sämtlichen Vorhaltungen, und zwar mit einem Schlage, der Boden entzogen wird. Solche Universalität der Bedeutung, die damit der Kategorie des Geistes zugemutet wird und zu einer Schlüsselkategorie auch des musikästhetischen Denkens avancieren läßt, verdankt sich in erster Linie dem metaphysischen Prestige und dem quasi religiösen Nimbus ihres außerästhetischen Gebrauchs. Fließen darin der Totalitätsanspruch des philosophischen Systemsdenkens, der das Wort "Geist" mit einem wahren Mondhof an erhabenen Synonymen – Vernunft, Idee, Absolutes, Unendlichkeit – ausstattet, und die (allem Begründungszwang abholde) Neigung zu mystifizierender Unbestimmtheit auf kaum entwirrbare Weise zu einem vielfältig schillernden, aber charis-

matisch überglänzten Chiaroscuro zusammen, so gilt dies in analoger Weise auch für den Geistesbegriff der Musikästhetik.” (Sponheuer 1987, s. 140-41)

Åndbegrebet i den musikæstetiske diskurs mellem Kant og Hanslick er altså så mangetydigt, at det i sig selv ikke indikerer ret meget andet, end at den, der bruger det, er ude i apologetisk ærinde. Synonymet “fornuft” er, som man vil forstå, blot et blandt mange.

Det er dog muligt at sondre mellem tre hovedretninger i den klassiske tyske musikæstetiks bestræbelser for musikkens legitimering som ånd. Hver for sig betoner de forskellige aspekter af dette mangetydige begreb.

Den første, *det ideal-skønnes retning*, vender den begrebsløshed og indholdsmæssige ubestemthed, der ellers havde været betragtet som en mangel ved musikken og sat i forbindelse med dens særlige sanselige appel, til et fortrin. Den absolutte musik bliver vores tilgang til “det absolutte” i religiøs forstand, og den autonome kunst opløser sig, eller ophæves i, kunstreligionen.²¹

Den anden, *det karakteristisk-skønnes retning*, søger tilflugt i historiefilosofiske eller antropologiske konstruktioner, der profeterer musikkens udvikling mod den “bestemte ide”. Her er udgangspunktet altså igen musikkens begrebsløshed og indholdsmæssige ubestemthed, men med afsæt i hegelianismens teleologiske historiesyn udvikler man vidtløftige redegørelser for en nødvendig historisk udviklingsgang, der efterhånden vil give den musikalsk udtrykte “ide” en bestemthed og objektivitet, der ikke står tilbage for det, der er tilfældet i litteraturen.²²

Den sidste af de tre, *det formal-skønnes retning*, er nok den med de vigtigste og længstvarende følgevirkninger, blandt andet fordi den anderledes end de andre har været i stand til at opstille operationelle normer både for komposition og for musikalsk lytten. Det formal-skønnes retning, eller den musikalske formæstetik, lader så at sige ånden “tage bolig” i det musikalske materiale som fornuft, som følgerigtig musikalsk udvikling eller som “musikalsk logik”, og således tilbyder den den ubetinget stærkeste argumentation for kunstmusikkens legitimitet i den logocentriske europæiske kultur.

Eduard Hanslicks "Von Musikalisch-Schönen"²³ er det ubestridte hovedværk i 1800-tallets musikalske formæstetik, og det formbegreb, der udvikles her, er langt mere omfattende end den musikalske formlæres. Form i den klassicistiske formæstetiks betydning er indbegrebet af den musikalske sammenhængsdannelse og garanten for den musikalske logik, musikkens quasi diskursive kvalitet. Som sådan er musikalsk form et æstetisk begreb, der kan omsættes til fordringer til musikken, til det komponerede, selv. Dets tekniske korrelat i det 19. århundredes musik er funktionsharmonikken og det tematiske og motiviske arbejde.

Denne musikalske formæstetik vil imidlertid ikke kun normere på produktionssiden. Ideen om en musik, der er kulturelt legitim qua sin stilling som "klingende diskurs", stiller også krav til lytteren.

I den filosofiske autonomiæstetik, som Hanslick står i gæld til, er begrebet "form" altid knyttet til fornuftssiden i fornuft/sanselighed-dikotomien. Formen er garantien mod den jeg'ets ophævelse i sansepirrningernes strøm, som Schiller beskriver i den ovenfor citerede passage fra "Über die ästhetische Erziehung des Menschen". I sine musikæstetiske betragtninger leder Kant forgæves efter et æstetisk manifest formspekt i musikken, men finder ikke andet end "et behageligt" spil af vekslende følelsepåvirkninger. Hanslick, der definerer musikken som "Arbeit des Geistes im geistfähigen Material", er ikke i tvivl om, at sporene af åndens arbejde findes i musikken som form. Men musikken, som Hanslick forstår den, rummer også noget "andet", noget illegitimt, atavistisk, som kun den rette lytterattitude formår at skille fra den legitime, civiliserede del. Ansvar for sondringen påbyrdes altså lytteren. Således hedder det i en berømt passage af "Vom Musikalisch-Schönen":

"Wir setzen jenem pathologischen Ergriffenwerden das *bewußte* reine Anschauen eines Tonwerks entgegen. Diese contemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affect des Wilden und der schwärmende des Musikenthusiasten in eine Classe." (Hanslick 1854, s. 77)

Således udvides gradvist det felt, som sanselighed/fornuft-dikotomien strukturerer: Først sætter den skel mellem musikken som kunst og musikken som ikke-kunst. Så sætter den skel mellem menneskene, mellem "os" og "de andre", der placeres definitivt uden for den musikalske kul-

turs rækkevidde, og – som det umisforståeligt udtrykkes – opfører sig som vilde!

Den “patologiske grebethed” er Hanslicks stærkeste udtryk for den blotte hengivelse til det sanselige. Den “rene bevidste anskuelse” (der kun er “kontemplativ” i betydningen distanceret, interesseløs, objektiverende) er den aktive, strukturbevidste lyttemåde, som Hugo Riemanns æstetik senere i det 19. århundrede skulle komme til at kredse om, og som går i arv til det 20. århundrede blandt andet gennem Adornos skrifter.

Den aktive, strukturbevidste og syntetiserende lytten hæfter sig ved den “musikalske logik”, der som begreb har været kendt siden det sene 1700-tal²⁴, men som i Riemanns dissertation fra 1873²⁵ udvikles i en ny teoretisk og æstetisk kontekst. Riemann tolker den oplevede følgerigtighed i funktionsharmoniske akkordprogressioner som produktet af mødet mellem akustiske lovmæssigheder og menneskets “logiske instinkt”, og dermed giver han den formæstetiske norm om en lyttemåde, der sammenfatter musikværkets tidsligt adskilte begivenheder til et oplevelseshele, en teoretisk fundering i pagt med den positivistiske ånd, der prægede Tyskland i anden halvdel af det 19. århundrede.

Små hundrede år senere, i Adornos “Einleitung in die Musiksoziologie”²⁶ fra 1962, er opgøret med funktionsharmonikken forlængst historie, og der er ikke meget tilbage af Riemanns positivistiske ånd. Men forbløffende store dele af det 19. århundredes æstetiske normer og forbløffende store dele af den kategoriale opstilling er intakt.

I indledningskapitlet til sin musiksociologi opstiller Adorno en “lyttertologi”, der kunne være modelleret over Hanslick. Faldet ned gennem Adornos hierarki af lytter typer er et fald fra den “rene, bevidste anskuelse af et toneværk” ned i den “patologiske grebetheds” afgrund, og hos Adorno som hos Hanslick beror det æstetiskes renhed på lytterens afvisning af umiddelbart kropsligt-emotionelle reaktionsformer:

“Die buchstäblichen etwa physiologischen und meßbaren Wirkungen, die eine Musik ausübt – man hat sich da sogar mit Beschleunigungen des Pulsschlags abgegeben –, sind keineswegs identisch mit der ästhetischen Erfahrung eines Kunstwerks als Kunstwerk.” (Adorno 1962, s. 17)

I denne artikels sammenhæng er det ikke relevant at redegøre for Adornos 7 lyttertyper. Derimod er det på sin plads at demonstrere, hvordan Adorno viderefører og strammer den dikotomiserende legitimeringsstrategi, og hvordan han slipper afsted med at forklæde gammelkendte positioner fra klassisk formæstetik som musiksociologi.

For "ekspertlytteren", eller "strukturlytteren", der står i toppen af Adornos hierarki af lyttertyper, er musikalsk lytten at forstå som en medfuldbyrden af den musikalske frembringelse som komponeret:

"Die voll adäquate Verhaltensweise wäre als strukturelles Hören zu bezeichnen. Sein Horizont ist die konkrete musikalische Logik: man versteht, was man in seiner freilich nie buchstäblich-kausalen Notwendigkeit wahrnimmt. Ort dieser Logik ist die Technik; dem, dessen Ohr mitdenkt, sind die einzelnen Elemente des Gehörten meist sogleich als technische gegenwärtig, und in technischen Kategorien enthüllt sich wesentlich der Sinnzusammenhang." (Adorno 1962, s. 18)

Forudsætningen for dette er eksplicit:

"Vorausgesetzt ist, daß Werke ein in sich objektiv Strukturiertes und Sinnvolles sind, das der Analyse sich öffnet und das in verschiedene Graden der Richtigkeit wahrgenommen und erfahren werden kann." (Adorno 1962, s. 16)

Den ekstreme logocentrisme, som Adorno her lægger for dagen, står i et besynderligt modsætningsforhold både til den dialektiske omgang med begreber som fornuft og rationalitet, der præger hans filosofiske forfatterskab, og til den dialektiske kritik af det musikalske værkbegreb, der er helt central i hans "Philosophie der neuen Musik".²⁷ Samtidig er kränkelsen af autonomiæstetikens utopiske kerneforestilling eklatant. Autonomiæstetikens "lykkelige midte" er også en receptionsfænomen, en paradoksal tilstand mellem aktiv tilegnelse og passiv nyden. Med Sponheuers ord:

"Die wahre ästhetische Einstellung steht ... in der Mitte zwischen der distanzlosen Unmittelbarkeit der alltäglichen Praxis, die der reflektierende Zuwendung keinen Raum läßt, und der abstrakten Begrifflichkeit des diskursiven Denkens, das mit der zunehmenden Entfernung

vom Lebenszusammenhang die Verbindung zum leibhaft Sinnlichen überhaupt zu verlieren droht.” (Sponheuer 1987, s. 189)

Ikke desto mindre er både logocentrismen og et ganske uproblematiseret værkbegreb bestemmende for Adornos idealforestilling i musiksociologiens lyttertologi, og faldet ned gennem hierarkiet af lytterattituder fører os længere og længere bort fra den lyttemåde, som dette værkbegreb og denne logocentrisme normerer, og det vil for Adorno utvetydigt sige: længere og længere bort fra “musikken selv”.

Den “emotionelle lytter”, som vi træffer et godt stykke nede ad stigen, er således ikke blot ude af stand til at følge og forstå musikkens immanente udviklingslogik. Rigtigst er det vel at sige, at han slet ikke lytter! Det emotionelle, han oplever, er nemlig ikke *indeholdt* i det pågældende værk. Musikken er blevet til en neutral genstand for projektionen af egne følelser:

“In Wahrheit ist auch adäquates Hören nicht denkbar ohne affektive Besetzung. Nur wird hier die Sache selbst besetzt und die psychische Energie absorbiert von der Konzentration auf jene, während dem emotionalen Hörer die Musik Mittel ist zu Zwecken seiner eigenen Triebökonomie. Er entäussert sich nicht an die Sache, die ihn dafür auch mit Gefühl zu belohnen vermag, sondern funktioniert sie um in ein Medium bloßer Projektion.” (Adorno 1962, s. 23)

Jo dybere vi synker, desto mere træder musikken som komponeret, meningsfuldt struktureret sammenhæng tilbage, og musikken indtager rollen som projektionsskærm for lytterens emotionelle impulser, hvis mulige psykoanalytiske tolkning, Adorno i det ovenfor citerede antyder med ordet “driftsøkonomi”.

Allernederst, for underholdningsmusikkens typiske lytter, er musikken som æstetisk genstand helt fraværende. Der er ikke længere nogen kontakt med “sagen”, som Adorno definerer den. Musikken er degraderet til stimulus for en musikken uvedkommende respons:

“Der Unterhaltungstypus ist vorbereitet in dem des Kulturkonsumenten durch den Mangel an spezifischer Beziehung zur Sache; Musik ist ihm nicht Sinnzusammenhang sondern Reizquelle.” (Adorno 1962, s. 29)

Adornos musiksociologi, der på grund af sine normative implikationer var bedre tjent med betegnelsen musikæstetik, er altså i høj grad forpligtet af de tankemønstre fra sidste århundrede, som ovenfor er fremstillet som musikæstetikens svar på autonomiæstetikens fordringer. Men der er ikke alene tale om videreføring og gentagelse men også om stramning og forstærkning.

Adorno, der er modernismens ubetinget mest betydende æstetiske teoretiker, ikke alene viderefører det 19. århundredes dikotomiseringsstrategi, i mange henseender forstærker han den. Det er således påfaldende, at Adorno langt mere entydigt end Hanslick sammenknytter de forskellige lytterattituder med forskellige musikformer. Ikke sådan at forstå, at Hanslick var uvidende om, at den receptionsattitude, som han udpegede som den eneste æstetisk gyldige, ikke kunne være uafhængig af det reciperede værks individuelle beskaffenhed. Men hvor Hanslick var antydende og svævende, er Adorno definitiv og kategorisk. Af hans 7 lytteryper hører de 5 øverste kunstmusik, de to underste jazz og "underholdningsmusik".

Man kan altså hævde, at den fulde musikæstetiske konsekvens af høj/lav-dikotomiseringen først drages i det 20. århundrede, og at det sker netop hos en teoretiker med den allernærmeste tilknytning til den musikalske modernisme. Det ville i givet fald korrespondere med det faktum, at den fulde musikkulturelle konsekvens først er draget med den opsplitning af den vestlige musikkultur i en kunstmusikalsk og en populærmusikalsk sfære, der hører det 20. århundrede til, og som blandt sine forudsætninger har den moderne massekommunikationsteknologi. I det 20. århundrede bliver spaltningen i høj og lav efterhånden til en spaltning mellem musikformer med hver deres institutionelle indlejring med divergerende og i mange henseender antagonistiske æstetiske normsæt. Den bliver til massekommunikeret populærkultur på den ene side og elitær kunstmusik på den anden side. Anderledes i det 19. århundrede, hvor både Rossinis operaer og Beethovens symfonier, Herz' og Hüntens virtuose klavervariationer og Schumanns musikalske poesi, Wagners musikdrama og Meyerbeer "Grand Opera" hørte hjemme i den borgerlige musikkultur, og hvor "seriøse" komponister uden tab af værdighed også kunne skrive i de "lette" genrer.

Det fører os tilbage til Andreas Huyssens tese om modernismen som den moderne populærkulturs "antitese", som efter den mellemliggende

redegørelse for høj/lav-dikotomiseringens rolle i det 19. århundredes musikæstetiske tænkning nok fremstår i et nyt perspektiv, men hvis gyldighed og anvendelighed på musikhistoriens område på ingen måde er blevet draget i tvivl.

Den esoteriske, strengt formalistiske og ofte logocentriske modernisme er en æstetisk praksis, der svarer på og modsvarer en musikkulturel situation, hvor høj/lav-dikotomien har materialiseret sig i en grad og en form, som det 19. århundrede højest kendte forformer af. Man kunne sige, at det, der i det 19. århundrede "udtænkes" som en legitimeringsstrategi, der kunne gøre musikken stueren i den klassiske autonomiæstetiks øjne i det 20. århundrede bliver til de institutionelt adskilte sfærer for kunst og populærkultur, og at det, der udtænkes primært som en lytterattitude, der gjorde det muligt at hævde subjektets integritet overfor musikkens "elementariske magt", i modernismen bliver til en kunstnerisk praksis, der befæster grænsen mod populærkulturen.

Analysen af modernismen som en praksis, der forudsætter, bekræfter og uddyber "det store skel", giver indblik i et aspekt af den ny musik i det 20. århundrede, hvor kontinuiteten med 19. århundrede er umiddelbar og direkte. Men langt fra alt i den ny musik kan forstås som en så relativt ukompliceret forlængelse af det 19. århundrede, og man fortægger billedet, hvis man taber af sigte, at det 20. århundredes ny musik også finder sin identitet gennem en stadig negation af forskellige aspekter af det æstetiske arvegods fra det 19. århundrede.

Næppe nogen del af autonomiæstetikens kategorisystem forbliver uberørt af modernismens og avantgardens negationer. Men som jeg antydede i det indledende afsnit, udfoldes negationsintentionerne på markant forskellige måder i henholdsvis det modernistiske og det avantgardistiske hovedspor. Modernismen befinder sig godt med kunstinstitutionens rammebetingelser, mens avantgarden har et skarpt og kritisk blik for autonomiprincippets bagside: kunstens politiske og etiske magtesløshed. Modernismens negationer udfoldes derfor primært i kunstværkernes indre: i musikken ved bruddet med tonaliteten og betoningsrytmikken og ved den kompositoriske integration af dynamik og klangfarve. Over for denne modernistiske form for negation og traditionsbrud²⁸, der forudsætter musikkens beskyttelse bag kunstinstitutionens mure, og som med sin radikale konventionsfornægtelse forstærker kunstens samfundsmæssige isolation, står avantgardens ønske om en

sprængning af kunstinstitutionen som sådan og en politisk og etisk realisering af kunstens løfte om frihed og forsoning. Som allerede anført afføder disse to væsensforskellige æstetiske strategier forskellige holdninger til populærkulturen.

I indledningen refererede jeg til Andreas Huyssens bestemmelse af de historiske avantgardebevægelser som “den første store udfordring til høj/lav-dikotomien”. Men den første virkeligt gennemgribende og utvivlsomt musikhistorisk signifikante problematisering af skellet mellem den elitære kunstmusik og populærmusikken skal ikke søges i de historiske avantgardebevægelseres nærmeste virkningskreds. Regelrette *musikalske* avantgarde-manifestationer i dadaismens og futurismens ånd er nemlig sjældne før John Cages store internationale gennembrud i slutningen af 1950’erne, og det, der kan findes frem, er af tvivlsom musikhistorisk relevans²⁹. I musikhistorien bliver kritikken af “det store skel” for første gang sat på dagsorden i 1920’erne af Neue Sachlichkeit i Tyskland og Les six i Frankrig.

Den sammensatte æstetiske baggrund for Neue Sachlichkeits interesse for og inspiration fra populærkulturens musik diskuterer jeg i artiklens næste afsnit.

3. Neue Sachlichkeit, jazz-begejstring og drømmen om en ny musikkultur

Med overvældende hast og styrke slog jazzmusikken igennem i 1920’ernes efterkrigseuropa, hvor kulturradikale overalt hilste den velkommen som et sundt og ægte alternativ til tidens europæiske populærmusik, som man fandt uærlig og uselvstændig i forhold til kunstmusikken.

Jazzfascinationen rakte langt ind i den tyske komponistgeneration, der er blevet bragt sammen under begrebet Neue Sachlichkeit. Paul Hindemith, Ernst Krenek og Kurt Weill har alle forsøgt sig med stilistiske lån fra jazzmusikken og/eller ytret sig til denne nye populærmusiks fordel i skriftlig form³⁰. Samtidige positive tilkendegivelser over for jazzmusikken har vi også fra den unge, begavede musikforsker Heinrich Besseler og fra musikkritikeren Heinrich Strobel.

Det er åbenlyst, at 1920’ernes jazz-interesse og kunstmusikkens optagelse af stiltræk fra denne musikform, indebar en krænkelse eller problematisering af høj/lav-dikotomien. Det er derimod ikke givet, at

høj/lav-dikotomien og dens mulige ophævelse, har været det centrale anliggende for disse komponister. Meget taler for at betragte den forsonlige holdning over for populærmusikken, som er med til at tegne denne periodes æstetiske profil, som et "afledt" fænomen.

Jazz i 1920'ernes Europa er blandt andet et modernitetssymbol, og interessen for jazz i 1920'ernes ny, tyske kompositionsmusik er blandt andet udtryk for ønsket om en kunst, der forsoner sig med den moderne verden "som den er", og som opponerer mod romantikkens "verdensfjernhed". Det er imidlertid i allerhøjeste grad bemærkelsesværdigt, at den i flertallet af kilderne går hånd i hånd med sin tilsyneladende modsætning: Neue Sachlichkeits neoklassicistiske tendens.

I Neue Sachlichkeit mødes det dagsaktuelle og det historiserende, bekendelsen til moderniteten og til en forbilledlig præ-moderne fortid, og det gælder ikke kun for musikkens vedkommende men også for den billedkunst, som udtrykket oprindeligt var møntet på. Udtrykket Neue Sachlichkeit anvendes første gang af kunsthistorikeren G.F.Hartlaub i forbindelse med planlægningen af en udstilling af ny malerkunst. I 1923 skriver han om sine planer:

"Ich möchte im Herbst eine mittelgroße Ausstellung von Gemälden und Graphik veranstalten, der man etwa die Titel geben könnte, "Die neue Sachlichkeit". Es liegt mir daran, repräsentative Werke derjenigen Künstler zu vereinen, die in den letzten 10 Jahren weder impressionistisch aufgelöst noch expressionistisch abstrakt, weder rein sinnenhaft äusserlich, noch rein konstruktiv innerlich gewesen sind. Diejenigen Künstler möchte ich zeigen, die der positiven greifbaren Wirklichkeit mit einem bekennenden Zuge treu geblieben oder wieder treu geworden sind. Sie verstehen schon, wie ich meine. In Betracht kommen sowohl der "rechte" Flügel (Neu-Klassizisten, wenn man so sagen will), wie etwa gewisse Sachen von Picasso, Kay H. Nebel, als auch der linke "veristische" Flügel, dem ein Beckmann, Grosz, Dix, Drexel, Scholz etc. zugezählt werden können."³¹

I 1925 realiserede Hartlaub sine planer i Mannheims "Kunsthalle", og han udstillede her under samme tag eksempler på de tendenser, som han to år forinden havde bragt på begreb som to sider af "den ny saglig-

hed”. På den ene side bl.a. Picassos artistiske neoklassicisme fra perioden 1917-25, på den anden side bl.a. Grosz's og Dix's groteske skildringer af det moderne storbyliv, som Hartlaub andetsteds omtaler som “grelt samtidige”, og som han lader repræsentere “en fornægtelse af kunsten”, der lader os se “vor tids sande ansigt”.³² (Hinton 1989, s. 2)

Begrebet Neue Sachlichkeit var altså oprindeligt møntet på billedkunst, men det lader sig relativt uproblematisk overføre på musikken. Det blev det da også så tidligt som i 1926 med musikkritikeren Heinrich Strobel's artikel “Neue Sachlichkeit in der Musik”³³, og også i de musikalske fænomener, som Strobel henviser til, møder vi den karakteristiske forening af aktualitetsorientering og den neoklassistiske, historiserende tendens. Tilmed er det her ikke nødvendigt at skelne mellem en højre og en venstre fløj for at få begge tendenser med.

I 1920'ernes mest radikale antiromantiske og antiexpressionistiske musik er de til stede på en gang. I Paul Hindemiths “1922, Suite für Klavier” er de det i en form, der ikke er til at gå fejl af. Allerede titlen fortæller, hvad der er på færde. Betegnelsen “suite” henviser til den barokke suiteform: sammenstillingen af en række stiliserede danse fra samtidens repertoire af brugsdanse. “1922” henviser til den anden side af sagen, til det dagsaktuelle. Hindemith sammenstiller ikke en række barok-danse, men henter de stilistiske forlæg fra sin egen tids mode-danse. Suitens anden sats er en shimmy, den fjerde er en boston og den femte en ragtime, alle populære danse af amerikansk oprindelse og eksempler på det, man i 1920'ernes Europa forstod ved jazz.

Denne helt tætte sammenstilling af det historiske og det dagsaktuelle, som Hindemith altså praktiserer allerede i 1922, og som han havde foregrebet året forinden med sin “Kammermusik No.1 mit Finale 1921”³⁴, korresponderer med en række skriftlige vidnesbyrd.

Mest udførlige i den henseende er Ernst Krenek og Heinrich Besse-ler. I artiklen ““Materialbestimmtheit” der Oper”, som Krenek skrev i 1927, året efter hans dundersucces med “Jazz”-operaen “Jonny spielt auf”, hedder det:

“Schon hören wir ab und zu in Musikstücken amerikanischer Kapellen eine rhythmische und harmonische Vielfalt und Kompliziertheit, die den aus dem Zerfall des Erbes der romantischen Harmonik gewonnenen Klanggebilden rein materiell durchaus gleichkommt. Der Unter-

schied besteht aber darin, daß diese gleichsam aus einem vom Leben verlassenen und nur noch in sich durch Zersetzung wuchernden Material entstanden sind, während jene stets auf dem Boden lebendigster Gebrauchsmusik gewachsen sind und bei aller scheinbaren Kompliziertheit immer noch verstanden und konsumiert werden. Sehen wir die Spieloper des achtzehnten Jahrhunderts an, so beachten wir ein ganz starkes Verbundensein mit den Tanzformen der Zeit, nicht nur insofern, als alle wirklichen Tänze dieser Oper, Menuette, Gavotten und so weiter, ganz den in jener Zeit auch im Leben verwendeten Tänzen entsprechen, sondern auch die ganze Diktion der Gesangsstücke und ihre rhythmische Faktur basiert auf dem Tanzempfinden der Zeit.”³⁵

I redegørelsen for tankerne bag sin succesopera henviser Krenek således til jazzen som en musikform, der i teknisk henseende kan være på højde med samtidens kunstmusik, men som stadig kan “forstås” og “forbruges”, fordi den har en umiddelbar forbindelse til funktionen som dansemusik. Krenek finder i jazzen “en levende konvention”, der kan udnyttes i større kunstneriske former og sikre disse forståelighed og breddevirkning, og han drager en direkte parallel til 1700-talsoperaens anvendelse af datidens danseformer.³⁶

Samme tankegang finder vi i Heinrich Besslers “Grundfragen des musikalischen Hörens”³⁷, der to år tidligere blev holdt som habilitationsforelæsning ved universitet i Heidelberg. Allerede i forelæsningsens indledende afsnit, hvor der redegøres for de musikhistoriske omvæltninger, der nødvendiggør en omfattende revision af tesaerne i Hugo Riemanns disputats “Über das musikalische Hören” fra 1873, møder vi den tidstypiske sideordning af jazz og før-klassisk musik:

“Im musikalischen Schaffen wie in der theoretischen Besinnung sind frühere Selbstverständlichkeiten in einem Ausmaß fraglich geworden, wie es die Geschichte der Musik kaum je verzeichnet. Das naive Höhepunktsgefühl einer traditionell geschlossenen Musikkultur ist dahin...

In größtem Umfang dringt dafür – neben den neuen Klängen und Rhythmen der Nigger-Jazzband – alte Musik in den Kreis der Gegenwart ein. Händel und die Barockoper, vorbachische Orgelkunst, das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts in der Jugendbewegung, Musik des Mittelalters, der Gregorianische Choral: all das ist aus dem Gedanken-

horizont des heutigen Musiklebens bereits nicht mehr wegzudenken.” (Bessler 1978, s. 29)

I en senere passage betoner Bessler jazzens status som original brugsmusik (Gebrauchsmusik)³⁸. Samtidig gør han det klart, at jazzmusikken legitimeres netop som brugsmusik, og at æstetiske værdikriterier i den forbindelse træder tilbage:

“Zum ersten Male seit vielen Generationen tritt gegenwärtig eine Originalliteratur auf, deren Technik sich nicht im Nachbilden bereits vorhandener Kunstmusik erschöpft, sondern ihrerseits in Klang und Rhythmik ganz neue Anregungen ausstrahlen läßt. Es handelt sich nicht um Werturteile über den Jazz, sondern um eine Tatsache, die sine ira et studio festzustellen ist. Sie bietet zugleich die Gewähr, daß man hier die Eigenart einer typischen Gebrauchsmusik unverfälscht antreffen wird.” (Bessler 1978, s. 33)^{39 40}

Kritikken af den autonome “koncertsalsmusik” er altså det afgørende for Neue Sachlichkeit. Man ønsker at vende op og ned på værdinormerne og gøre funktionaliteten til en værdi i sig selv, og det er dette ønske, der trækker interessen for den moderne populærmusik med sig.⁴¹

Forholdet til populærmusikken er imidlertid dobbeltbundet. Den principielle accept af en masseudbredt og funktionsbunden musik går hånd i hånd med foragten for den faktisk foreliggende populære musik. Idealet i denne sammenhæng er en “autentisk funktionalitet”. Man finder den eksisterende populærmusik “uægte” i forhold til sin funktion, og man ønsker at erstatte den med en musik, der er udsprunget af og nøje modsvarer den givne funktionelle sammenhæng. En i den forstand autentisk populær brugsmusik mener man at finde i jazzen, der igen og igen fremhæves på bekostning af den europæiske populærmusik, i hvilken man ikke hører andet end en trivialisering af kunstmusikalske forbilleder.

Bestræbelsen for at rehabilitere det funktionelle er også forbundet med kravet om en kvalitetsforbedring af de brugsmusikalske produkter. Man har forestillet sig, at den musikalske fagkundskab, som autonomiæstetikken “spærrede inde” i den ufolkelige koncertinstitution, nu

atter skulle få mulighed for at udfolde sig i alle musikkulturens nicher, og i denne forestilling genfinder vi Neue Sachlichkeits karakteristiske sideordning af det historiserende og hensynet til en ny tids krav og muligheder.

Idekomplekset omkring en ny funktionsmusik, der ikke blot er "ægte" i forhold til sin funktion men også lever op til de strenge håndværksmæssige kvalitetskrav er modelleret over forestillinger om musikken, musikerens og komponistens rolle i tiden før det forhadte 19. århundrede. Heinrich Strobels nysaglige komponist er skabt i Johann Sebastian Bachs eller en anden før-klassisk mesters billede:

"Freude am Handwerk taucht auf einmal wieder auf. Der Musiker liefert nicht mehr in stolzer Bewußtsein seiner hohen Mission und unter heftigen Geburtswehen mehr oder minder ehrliche künstlerische Glaubensbekenntnisse. Er komponiert wieder als Meister seiner Zunft... Gegen Weltverlorenheit und Gefühlversenktheit von ehemals steht ein neues sachliches Musizieren." (Strobel 1926, s. 255)

Nøgleordet i det citerede er "igen", og med begreber som "håndværk" og "laugsmester" henvises til den forbilledlige, præ-moderne fortid.

Også for Paul Hindemith står genrejsningen af tabte værdier i centrum. I et prospekt for foreningen "Gemeinschaft für Musik" fra 1922 handler det om genrejsningen af de fællesskabsværdier, som koncertinstitutionen har ladet forkomre:

"Wir sind überzeugt, daß das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß und wollen versuchen, die fast verloren gegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen." (Hindemith 1994, s. 8)

Af Hindemiths forening for musikalsk fællesskab blev aldrig mere end prospektet, men ved de årlige "Donaueschingen Kammermusiktage", der i tyverne var en nystiftet og eksperimenterende institution, fik han mulighed for at omsætte dele af sit æstetiske program i praksis. Som medlem af den tre mand store planlægningskomite fra 1923 til 1930 havde Hindemith afgørende indflydelse på programlægningen, og han

gjorde Donaueschingen til et forum for eksperimenter med fornyelse af funktionelle musikformer.

Fra 1925 til 1930 uropføres ved Donaueschingen-festivalen ny musik inden for områderne “mekanisk musik”, “brugsmusik for harmoniorkester (militærbesætning)”, kortopera, kormusik, filmmusik og “musik for radio”. Listen i sig selv demonstrerer den typiske sideordning af det historiske og det aktualiserende. Traditionsrige områder som kor- og militærmusik står side om side med nye områder som filmmusik, “musik for radio” og “mekanisk musik”, der i Hindemiths terminologi omfatter både traditionelt frembragt men teknisk reproduceret musik og musik produceret direkte “i mediet”⁴², og her som der er kravet en *originalproduktion*, og prøvestenen for produktets kvalitet og legitimitet er udfyldelsen af den valgte funktion og egnetheden for de givne ressourcer og det givne medium.

Hindemith redegør for sine ideer i en række artikler i Donaueschingen festivalernes programhæfter.

Om “den mekaniske musik” hedder det i 1926:

“In der meisten sich täglich mehrenden Auslassungen über “mechanisierte” Musik zeigt sich aber, daß die Verfasser durch nicht allzugroße Sachkenntnis in ihrer Anschauung geleitet werden. Zudem fehlen bis jetzt (von einigen Ausnahmen abgesehen) fast gänzlich Originalkompositionen von Qualität für “mechanische” Instrumente. Erst wenn eine selbständige, spezifische Literatur vorhanden ist, wird man die Möglichkeit zu ernsthafter Debatte haben.” (Hindemith 1994, s. 16)

I 1927 om “den mekaniske musik”s muligheder i underholdningsbranchen:

“Es wird Keinem einfallen, die Notwendigkeit der Gebrauchsmusik und Verschleißmusik zu leugnen. Volksfeste, Bälle, Aufzüge, Kaffeehäuser und Kinos sind ohne Musik gar nicht denkbar.

Was hört man da für Musikstücke? Die Volksfeste, Gartenkonzerte, Dorfbälle verbrauchen den zweiten und dritten Absud der klassischen und romantischen Kunstmusik, die großstädtische Tanz- und Kaffeehausmusik lebt hauptsächlich von den neuen Schlagern und von der

Verballhorning der großen Meister... Und in welch grotesker Aufführung hört man oft diese Musik! Der interessierte Musiker hört sich alles an, schimpft und wettet im besten Fall ein wenig dagegen und ist im übrigen weit davon entfernt, etwas zur Änderung dieses erbärmlichen Zustandes zu unternehmen.

Wie sauber, ehrlich, ordentlich und künstlerisch wertvoll kann die mechanische Musik diese verschiedenen Bedürfnisse befriedigen!" (Hindemith 1994, s. 23)⁴³

I 1926 om brugsmusik for milit rorkester:

"Brachte unser letztj hriges Fest eine Auseinandersetzung mit dem Chorproblem, so wollen wir durch die Auff hrung von Originalkompositionen f r Blasorchester (Milit rmusikbesetzung) anregen zur Produktion von *Gebrauchsmusik* f r Blasorchester. Was an neuerer Milit rmusik vorhanden ist, ist Bearbeitung, Surrogat." (Hindemith 1994, s. 17)

I 1929 om musik "Originalmusik f r Rundfunk":

"Die Aufgabe war gestellt, ein musikalisches Kunstwerk zu schaffen, das sich dem augenblicklichen Stand der Rundfunktechnik, den akustischen Begrenzungen des Mikrophons anpa t. Schwieriger als diese durch Beobachtung und Erfahrung zu gewinnende Kunst ist die Erf llung der anderen an ein Eigenkunstwerk f r Rundfunk zu stellende Forderung: eine Musik zu schaffen, die sich *stilistisch* f r den Rundfunk eignet. Die Rundfunkmusik wendet sich nicht an eine bestimmte Gesellschaftschicht, sondern an den Menschen schlechthin – sie erf t auch eine H rerschaft, in deren Leben erst durch den Rundfunk geistige und k nstlerische Werte getragen wurden." (Hindemith 1994, s. 34)

Om kormusikkens muligheder har Hindemith ogs  ytr t sig i Donaueschingens programh fte⁴⁴, men tydeligere i et foredragsmanuskript datteret Berlin 1927:

"Zu bedauern ist heute allgemein die geringe Beziehung, die in der Musik zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten herrscht. Ein Komponist sollte heute nur schreiben, wenn er wei  f r welchen Bedarf

er schreibt. Die Zeiten des steten Für-sich-Komponierens sind vielleicht für immer vorbei. Auf der anderen Seite ist dagegen der Musikbedarf so groß, daß es dringend nötig ist, daß sich Komponisten und Verbraucher endlich verständigen. Gerade die Gesangsvereine könnten dazu berufen sein, die klaffende Lücke zu überbrücken.” (Hindemith 1994, s. 27-28)

Denne lille kollage af Hindemith-citater fra 1920'erne giver en god indsigt i hans program for en ny funktionsmusik, der udfylder både de traditionelle musikalske funktioner og de nye, der opstår med de tekniske reproduktions- og kommunikationsmidlers udvikling. Dette program var næppe tænkeligt uden historiske forbilleder, men jeg er ikke i stand til at afgøre, i hvilket omfang egentlige musikhistoriske studier ligger bag Hindemiths historiserende ideer om komponisthvervet og musik-kulturen.

Klarere ligger landet i så henseende hos Heinrich Bessler. Bessler blev uddannet som musikhistoriker i en periode, hvor den kildemæssige baggrund for vores syn på musikken fra perioderne forud for autonomiæstetikens epoke var i voldsom udvikling⁴⁵. Fra studier og kildeforskning havde han altså faghistorikerens indsigt i tidligere epokers funktionsbundne musikformer. Denne indsigt er den ene del af baggrunden for hans teoretiske udarbejdelse af brugsmusikbegrebet i “Grundfragen des musikalischen Hörens”.

Den anden del af baggrunden finder vi i Martin Heideggers fænomenologi. Som mange andre uortodokst tænkende studerende og forskere fra kunstfagene var den unge Bessler tiltrukket af filosofen Martin Heidegger og miljøet omkring ham i Freiburg, og studierne her har givet Bessler de begrebslige redskaber, der skulle til for at kunne almenføre og aktualisere de musikhistoriske indsigter.

For Bessler og hans generation af musikhistorikere åbner de musikhistoriske studier for den indsigt, at der findes andre adækvate måder at forholde sig til musik på end autonomiæstetikens objektiverende og distancerende.

Omtrent samtidig udvikler Heidegger – som et led i sin kritik af den logocentriske europæiske videnskab, der kun kender fænomenet, som det viser sig for den videnskabeligt-objektiverende betragtningsmåde – sin berømte sondring mellem “Ding” og “Zeug”. “Ding” er fænomenet, som det er for os i den objektive og distancerende betragtning, og Heidegger siger om fænomenet således betragtet, at det

er os “vorhanden”. “*Zeug*” er fænomenet, som det er for os, når vi bruger det⁴⁶.

Bessler overtager Heideggers sontring og omformer den til sontringen mellem brugsmusikken eller “die umgangsmäßige Musik” og den autonome eller “eigenständige” musik:

“So bildet die Gebrauchsmusik für ihn [Bessler eksemplificerer med et dansende menneske] ein Gleichgeordnetes neben seiner sonstigen Tätigkeiten, etwas, womit er umgeht, so wie man mit Dingen des täglichen Gebrauchs umgeht, ohne zuvor eine Distanz überwinden, nämlich in eine besondere ästhetische Einstellung übergehen zu müssen. Mit Rücksicht hierauf sei der Grundcharakter der Gebrauchsmusik als *umgangsmäßig* bezeichnet. Alle andere Kunst, deren Zugangsweise und Grundhaltung im einzelnen ähnlich mannigfaltig ist wie die der umgangsmäßigen Musik, tritt dem Dasein in irgendeiner Weise als in sich selbst gegründet, als *eigenständig* gegenüber.” (Bessler 1978, s. 43)

Ved hjælp af denne konstruktion underbygger Bessler sin kritik af autonomiæstetikken med Heideggers filosofiske autoritet, og samtidig overfører han værdidistributionen fra Heideggers kritik af logocentrismen til musikkens område. Distinktionen mellem den “umgangsmäßige” og de “eigenständige” musik er soleklart ikke værdineutral. I brugsmusikken er vi nærmere “det oprindelige” og “væsenet”:

“Aus der Art unserer Abgrenzung ist leicht zu ersehen, in welchem Sinne die umgangsmäßigen Hörformen einen Vorrang vor den eigenständigen beanspruchen und weshalb zunächst bei ihnen angesetzt werden muß, wenn man das Wesen unseres Musizieren begrifflich fassen will.” (Bessler 1978, s. 43)

Besslers “Grundfragen des musikalischen Hörens” er i mange henseender et tidstypisk dokument. Kritikken af koncertinstitutionen er i centrum og som klangbund virker den implicitte modernitetskritik, der er karakteristisk for Neue Sachlichkeits “apolitiske” fløj.

Men forelæsningsen rummer teoretiske muligheder, der viser ud over 1920’ernes æstetiske polemik. Inspireret af musikhistoriske studier, af Martin Heidegger og af jævndrende komponisters kunstneriske bestræbelser forsøger den 25-årige Bessler at få et teoretisk greb om de

aspekter af vores omgang med musik, som autonomiæstetikken er døv og blind for. Samtidig er den polemiske situation på nippet til at gøre ham selv blind for det, som autonomiæstetikken lader os høre og se.

En lille sprække lades dog åben. Om publikum i koncertsalen hedder det kort og godt i forelæsningsens indledning: “Dieses Publikum läßt die Musik in völliger *Passivität* an sich herankommen” (Besseler 1978, s. 31). Senere opblødes synspunktet imidlertid noget, og det indrømmes, at koncertlytterens ydre passivitet kan forenes med en indre, aktiv “medfuldbyrdelse” af det komponerede.

I et langt senere arbejde fra Bessellers hånd bliver denne lille sprække indgangen til en ny forståelse af sagernes rette *historiske* sammenhæng. 24 år efter “Grundfragen des musikalischen Hörens” skriver den nu 59-årige Besseler artiklen “Das musikalische Hören der Neuzeit”⁴⁷, hvor han forsøger at bestemme forskellige historiske epokers lytte- eller perceptionsformer med udgangspunkt i stilistiske træk ved de pågældende tiders musik. I dette arbejde er 1920’ernes specifikke polemiske situation selv forlængst selv blevet historie, og der er ikke længere ideologiske hindringer for en præcisere udarbejdelse af de lyttemåder, der yder den autonome koncertsalsmusik retfærdighed. Derfor kan Besseler nu fortsætte ad Hugo Riemanns spor og hævde eksistensen af en “aktivt syntetisk” lyttemåde, der yder den musikalske logik retfærdighed, blot med *historiseringen* som den afgørende nyskabelse. Riemann arbejdede i forlængelse af det, som jeg ovenfor kaldte det formal-skønnes legitimeringsstrategi, og det indebærer, at han tænker ahistorisk og universaliserende. Besseler er radikal i sin historiske begrænsning af gyldighedsrummet – efter min mening for radikal. Den aktivt syntetiske lyttemåde modsvarer wienerklassikkens motiviske og tematiske arbejde, og den er kun relevant over for denne periodes musik.

Bessellers historiske præcisering af gyldighedsrummet for den lyttemåde, som den autonomiæstetiske diskurs ville lade gælde universelt, er så at sige et sent modnet biprodukt af Neue Sachlichkeits forsøg på at sprænge sig ud af autonomiæstetikens normsæt. Dybest set gik Neue Sachlichkeits projekt ud på at frigøre musikkulturen fra dens indlejring i den borgerlige kunstinstitution, der var og er en institutionalisering af det æstetiske autonomiprincip. For dette projekt var satsningen på autonomiprincippets antitese, den funktionelt bestemte og legitimerede musik, det stærkeste kort. Bessellers ide om brugsmusikken, forstået

som den “umgangsmäßige, zuhandene” musik, er periodens mest præcise udmøntning af det funktionsbegreb, der følgerigtigt “suspenderer” det legitimationsbehov over for autonomiæstetikens normer, der søgtes indfriet ved dikotomiseringen i høj og lav. Som allerede anført: sub specie “uforfalsket brugsmusik” er jazzen på forhånd legitimeret, og det “sine studio et ira”, dvs. lidenskabsløst!

Bessellers brugsmusikbegreb er altså så langt det mest konsekvente og *teoretisk* konsekvensrige af 1920'ernes musikæstetiske nyskabelser. Hermed er imidlertid intet sagt om begrebets umiddelbare *praktiske* følgevirkninger. Disse udfoldedes først og fremmest inden for den tyske “Jugendmusikbewegung”, hvis historie og musikkulturelle betydning ikke skal diskuteres her. Blot skal det påpeges, at indflydelsen fra den historiske musikvidenskab i Bessellers og hans lærer Willibald Gurlitts prægning var den ene af de to nye faktorer, der i en kort periode efter 1927 syntes at skulle gøre “Jugendmusikbewegung” til andet og mere end en forening for musikpædagogik og ungdomsopdragelse i nationalistisk fællesskabsånd. Den anden nye faktor var mødet med ny musik, først og fremmest i Paul Hindemiths prægning.⁴⁸

Det er imidlertid langt fra alle, der anvendte brugsmusikbegrebet i Bessellers specifikke og præcise betydning. Kurt Weill skriver om brugsmusik i to artikler, “Verschiebungen in der musikalischen Produktion”, 1927⁴⁹ og “Die Oper – Wohin”, 1929⁵⁰, men reserverer ikke som Besseller begrebet for musikformer, der ikke henvender sig til et publikum i traditionel forstand, men som forudsætter aktivitet og deltagelse. For Weill betyder “Gebrauchsmusik” snarest en “anvendt musik”, der sigter mod bred publikumsappel, og som stilistisk skyder sig ind mellem den kommercielle underholdningsmusik (“die Verbrauchsmusik”) og den elitære kunstmusik:

“Die Musik sucht ... Annäherung an die Interessengebiete eines breiteren Publikums, weil sie nur so ihre Lebensfähigkeit bewahren kann. Sie tut es zunächst, indem sie die in den letzten Jahren gewonnene Leichtigkeit und Musizierfreudigkeit benutzt, um eine wertvolle “Gebrauchsmusik” zu schaffen. Das ganze Gebiet der mechanischen Musik und der Filmmusik soll nicht mehr einer billigen Tagesware überlassen bleiben, sondern eine junge Musikergeneration ist bemüht, auch diese Zweige der Musikübung, an denen das große Publikum selbst in-

teressiert ist, von sich aus zu bearbeiten und auszugestalten.” (“Verschiebungen in der musikalischen Produktion”, Weill 1990, s. 46)

Weill er reserveret over for den småborgerlige og nationalistiske “Jugendmusikbewegung” og dens ideal om “eine umgangsmässige Musik”, der ophæver skellet mellem udøver og publikum, og han sætter sin lid til en “Darbietungsmusik” med politisk opdragende sigte:

“Wichtiger als diese Bestrebungen [Jugendmusikbewegung’s bestræbelser] erscheint mir die Tatsache, daß eine große Anzahl von Musikern, deren Qualität außer Zweifel steht, heute wieder die Möglichkeit einer unmittelbaren Wirkung auf ein breiteres Publikum in Betracht zieht. Denn soviel ist sicher: die Klarheit der Sprache, die Präzision des Ausdrucks und die unkompliziertheit des Gefühls, die die neue Musik, einer gradlinigen Entwicklung folgend, wiedergewonnen hat, bildet die sichere ästhetische Grundlage für eine breitere Auswirkung dieser Kunst.

Am deutlichsten zeigt sich die gegenwärtige Konstellation auf dem Gebiete des musikalischen Theaters.” (“Verschiebungen in der musikalischen Produktion”, Weill 1990, s. 47)

Med den sidste sætning henviser Weill til sit samarbejde med Bertolt Brecht om operaerne “Mahagonny” og “Dreigroschenoper” og dermed til den del af tyvernes tyske musikhistorie, der har påkaldt sig størst interesse i senere marxistisk og socialhistorisk orienteret musikvidenskab.⁵¹ De centrale litterære kilder til historien om 1920’ernes og de tidlige 1930’eres politisk radikale musik er, udover de nævnte korte tekster fra Kurt Weills hånd, tekster af Hanns Eisler og Bertolt Brecht. Som helhed dokumenterer disse kilder, at der ikke er noget entydigt forhold mellem radikalitet i politisk og æstetisk henseende, heller ikke i en periode, hvor æstetisk radikalitet udmøntes i kritik af den borgerlige kunstinstitutions autonomæstetiske præmisser. Jeg skal ikke her tage stilling til udfaldet af Eislers forsøg på at forene avanceret materialebehandling med folkelig gennemslagskraft og politisk virkning. Men jeg finder det vigtigt at kunne påpege, at vi hos Eisler, Weill og Brecht finder en samklang med logocentrismen i det 19. århundredes musikæstetik, som ikke gør sig gældende hos den unge Hindemith og den unge Besseler.

Det er ellers ikke, fordi Eislers vilje til radikalitet lader noget tilbage at ønske. Herom vidner ikke mindst stilen i en Eisler-tekst som "Die Erbauer einer neuen Musikkultur"⁵². Ud af dens specielle blanding af klassekamp retorik og kommunistisk kommisærsporg lyser glæden ved at krænke "den borgerlige skønånds" udtryksform.

Men man skal ikke skue hunden på hårene, og den i nærværende arbejde præsenterede indsigt i den borgerlige musikkulturs hårdnakkede bestræbelse på at legitimere musikken som fornuft, reducerer den så aggressivt markerede opposition betragteligt. Den forskydning af interessen for det musikalske værk til "den musikalske situation", der hos Besseler giver mulighed for at sætte sig ud over tvangen i det autonomiæstetiske kategorisystem, er nemlig ikke gennemført hos Eisler. Ganske vist eksperimenterer han, ligesom forøvrigt Paul Hindemith med "lærestykket" som "umgangsmäßige Gebrauchsmusik"⁵³, og ganske vist spiller funktionsaspektet en vigtig rolle for hans teori om musikkens lovmæssige historiske udvikling. Men for Eisler er funktion ikke "mål i sig selv". Eisler vil sammentænke den musikalske stilhistorie og marxismens store fortælling om klassesamfundenes lovmæssige succession frem mod det klasseløse kommunistiske samfund, og han "oversætter" i den forbindelse den materialistiske læresætning om den samfundsmæssige væren, der bestemmer bevidstheden, til sin berømte tese om den musikalske funktion, der bestemmer den musikalske materialeudvikling og den musikalske stil.

"... die Geschichte lehrt uns, daß jeder neue Musikstil nicht aus einem ästhetischen neuen Standpunkt entsteht, also keine Materialrevolution darstellt, sondern die Änderung des Materials zwangsläufig bedingt wird durch eine historisch notwendige Änderung der Funktion der Musik in der Gesellschaft überhaupt." (Eisler 1976, s. 74)

Eislers historiefilosofiske konstruktion fokuserer altså på de forandringer i værkets indre, som den ændrede funktion afstedkommer, og som vi skal se forestiller han sig, at musikkens nye funktion som "Læremester i klassekampen"⁵⁴ vil medføre ændringer i musikkens indre, der gør den til et redskab for fornuften og den nye fornuftige samfundsorden.

Når den politiske diskurs direkte griber ind i den æstetiske, svækkes oppositionerne inden for æstetikens kategorisystem. Således også hos

Bertolt Brecht, der ligesom Eisler er langt mere afhængig af fornuftskravet fra det 19. århundredes æstetik end både Hindemith og Besseler.

Brecht tilslutter sig den tidstypiske kritik af den borgerlige musikkultur og koncertinstitutionen, men i hans argumentation afsløres tankegange, der i påfaldende grad stemmer overens med klassiske "borgerlige" synspunkter:

"Vi ser hele rækker af mennesker, der befinder sig i en ejendommelig trance, øjensynlig passive ofre for en svær forgiftning. Det stive, stirrende blik viser, at disse folk er viljesløst og hjælpeløst prisgivet deres ukontrollerede følelæssvingninger. Den frembrydende sved er et vidnesbyrd om hvor udmattede de er af deres ekscesser. Selv den værste gangsterfilm behandler i højere grad sine tilskuere som tænkende væsner." (Brecht 1960, s. 209)⁵⁵

Den publikumsadfærd, der her hudflettes, har meget lidt at gøre med den passivitet og individualisering af tilhørerne, som Besseler finder kritisabel. Det er ikke passiviteten men grebetheden, der står for skud, og det, der tager sig ud som ny, politisk saglighed, er i virkeligheden en gammel bornerthed, præcis som vi kender den fra Eduard Hanslick, der sondrede mellem "den rene æstiske anskuelse" og "den patologiske grebethed". Udtrykket "patologisk grebethed" henviser hos Hanslick netop til den udleverethed til musikken som stimulus for emotionel og fysiologisk respons, som Brecht beskriver med ordene om de ukontrollerede følelæssvingninger og den frembrydende sved. Det er bemærkelsesværdigt, at Brecht som nyomvendt kommunist i 1931 i den grad deler det 19. århundredes borgerskabs angst for og had til musikken som umiddelbar fysiologisk og psykologisk virkningsfaktor. Det er også interessant, at også han forbinder denne virkningsmodus med den lave kunsts sfære: "Selv den værste gangsterfilm behandler i højere grad sine tilskuere som tænkende væsner". Dvs: den trivielle film er slem, koncertsalsmusikken værre!

I sine få ytringer om musik og om musikkens rolle i "Det episke Teater" overtager Brecht den kategoriale opstilling fra den klassiske musikæstetik, der modstiller musikkens usurpatoriske, fysiologisk-emotionelle magt med fornuft og menneskelig selvbestemmelse. Men mens den klassiske formæstetik i f.eks. Hanslicks udformning forestillede sig, at musikken selv kom til fornuft, at logos tog bolig i musikken som form,

mener Brecht åbenbart, at musikkens virkning er og bliver af emotionel karakter, men at den rigtigt anvendt kan tjene til en fornuftig, dvs. til en politisk hensigtsmæssig, tilretning af følsomheden:

“Stykket “Lob des Lernens”, som sammenkæder spørgsmålet om proletariats magtovertagelse med spørgsmålet om oplysning, får takket være musikken en heroisk og dog naturligt munter gestus. På samme måde bliver også slutkoret “Lob der Dialektik”, som meget let kunne komme til at virke som en ren følelsesbetonet triumfsang, af musikken holdt inden for fornuftens grænser. (Det er en almindelig udbredt misforståelse, at denne form for scenisk fremstilling – den episke – simpelt hen skulle give afkald på emotionel virkning, som man har villet påstå: I virkeligheden er dens emotioner kun afklaret, udspringer ikke af underbevidstheden og har ikke noget at gøre med rus.) Den, der tror, at en massebevægelse, der over for sig har den uuhæmmede vold, undertrykkelse og udbytning, ikke svarer til så streng og samtidig følsom og fornuftig gestus, som denne musik propagerer, har ikke forstået en vigtig side ved denne kamp.” (Brecht 1960, s. 208)

Brechts forestilling om en musik, der retter følsomheden til efter fornuftens krav, som afklarer det følelsesmæssige og gør det rationelt gennemskueligt, går igen hos hans to huskomponister Kurt Weill og Hanns Eisler. Jeg har allerede citeret en passage fra Kurt Weills “Die Oper -wohin?”, hvor han propagerer for “die Klarheit der Sprache, die Präzision des Ausdrucks und die Unkompliziertheit des Gefühls”. Hos Hanns Eisler er forbindelsen til Brecht endnu tydeligere. Om musikken som læremester i klassekampen skriver han:

“Die Musik benutzt ihre Schönheit nicht mehr als Selbstzweck, sondern bringt in die verwirrten Gefühle der einzelnen Ordnung und Disziplin.” (Eisler 1978, s. 77)

De politiske hensyns prioritet hos de venstreintellektuelle giver dem en særstilling inden for periodens fælles æstetiske problemhorisont. Det gælder også i spørgsmålet om legitimiteten af lån fra “den lave musiks sfære”. Mens jazzten hos Besseler var legitim, fordi den var brugsmusik, er schlageren hos Brecht legitimeret, hvis den lader sig bruge samfundskritisk. Om en af Weills sange til “Dreigroschenoper” forklarer Brecht:

“De elskende besang ikke uden rørelse deres lille husholdning, bordellet. Musikken arbejdede således, netop ved at gebærde sig rent følelsesmæssigt og ikke give afkald på nogen af de gængse narkotiske tillokkelser med på afsløringen af de borgerlige ideologier. Den blev så at sige til sladdersøster, provokatør og angiver”. (Brecht 1960, s. 202-03)

At der er populærmusik i Brecht og Weills “Dreigroschenoper” indebærer altså ikke for Brecht en accept af populærmusikken⁵⁶. Populærmusikken er lige så forkert, som det samfund, der har frembragt den. Men Brecht tror, at man kan bruge den på en måde, hvor den på en gang skaber distance til og rationel indsigt i sin egen funktionsmåde og i det formidlede indhold. Når kunsten taler om samfundet og samtidigt gør det klart og gennemsommeligt, med hvilke midler den taler, går fornuftens greb om kunsten og den fornuftige analyse af samfundsforholdene op i en højere enhed. Det er hovedindholdet af Brechts velkendte begreb om “Verfremdung”, og det er ønsket om en “Verfremdung”-effekt i den forstand, der ligger bag Brechts krav om en klar adskillelse af musik og teater i “Dreigroschenoper”:

“Dens mest iøjnefaldende nyskabelse bestod i, at de musikalske præstationer blev strengt adskilt fra de øvrige. Til sangnumrene blev lyset skiftet, orkestret blev belyst og på lærredet i baggrunden kom titlerne til syne, som f.eks. “Sang om den menneskelige stræbens utilstrækkelighed”” (Brecht 1960, s. 202)

Brecht foretager denne mekaniske omvending af idealet fra Wagners musikdrama, for at vi skal have tid og ro til at indse, hvordan musik kan fungere som er rusmiddel og formidler af forløjet ideologi. “Der Sozialismus bedeutet den Einmarch der Vernunft in die Gesellschaft”⁵⁷ hedder det i Hanns Eisler “Die Erbauer einer neuen Musikkultur”, og med en betoning af fornuftsapektet, der ikke lader den klassiske musikæstetik det ringeste tilbage at ønske, foreskrives det, at fornuften på sin vej mod fremtids fjerne mål skal underlægge sig både kunst og følsomhed. Hvad der så skal ske med “resten”, med det i kunstens og i menneskenes indre, som fornuften ikke kan få greb om, det melder denne del af historien ikke noget om.

Analysen af den æstetiske og ideologiske baggrund for 1920'ernes jazz-inspirerede kunstmusik, for denne periodes musikalske cross over, afslører altså i høj grad divergerende opfattelser. Legitimeringen af jazzen som brugsmusik i Bessellers forstand indgår i en æstetisk nyorientering, der på væsentlige punkter er mere radikal i sin negation af de autonomiæstetiske positioner end den politiske venstrefløjs. Samtidig tegner analysen konturerne af en situation med en begrænsning af valgmulighederne, som det kan være svært at leve med.

Tilsyneladende findes der kun én mulighed for at befri musikæstetikken for den legitimationsbyrde, som autonomiæstetikken påtvinger den. Denne ene mulighed er *at tale om noget andet* end musik som en selvberoende æstetisk struktur, der med rette kan gøre krav om at "blive hørt for sin egen skyld". Hindemiths ideal om en autentisk funktionsmusik og Bessellers forestilling om en musikkultur centreret om den "umgangsmäßige" brugsmusik indebærer den principielle mulighed for en frigørelse fra den prekære legitimationssituation, der fører til dikotomiseringen i høj og lav. Men prisen er, at vi bringer den diskurs, der vil kende musikken som selvberoende æstetisk genstand, til ophør.

Denne vidtrækkende problematik tager jeg op i artiklens næste afsnit.

4. Kunst og erkendelse. Høj/lav-dikotomien i Adornos "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik"

Neue Sachlichkeit satte sig ud over autonomiæstetikens normer og suspenderede dermed behovet for dikotomisering i høj og lav der og *kun* der, hvor den satte den "umgangsmäßige" brugsmusik i Bessellers forstand eller den autentiske funktionsmusik i Hindemiths forstand i centrum. I begge disse tilfælde blev kravet om en iboende fornuft i det musikalske værk sat til side til fordel for forestillinger om en i ordets positive forstand selvstændighedsløs musik, der var legitimeret ved sin konkrete sociale indlejring.

Dette hænger sammen med kritikken af den individualistiske kunstopfattelse og indgår i en tankegang med retning mod det politiske. Ligesom det musikalske værk skal opgive sin skarpe afgrænsning fra den omgivende sociale sammenhæng, skal komponisten træde tilbage fra sin rolle som skaber og enerådende hersker over sit værks mikrokosmos og forsvinde ind i det fællesskab, der bærer den givne form for musikudøvelse. Fællesskabet prioriteres frem for individet.

Således forbinder denne fløj af den tyske nysaglighed en præcist artikulert opposition inden for den æstetiske diskurs' rammer med vagt definerede og knapt ekspliciterede samfundsmæssige eller politiske ideer. Forestillinger om musikkens før-æstetiske funktioner i før-kapitalistiske menneskelige fællesskaber smelter sammen med forestillinger om produktionsformer uden det moderne industrisamfunds arbejdsdeling. Baggrunden er en modernitetskritik, der dog kun yderst sjældent bliver eksplicit. Jeg viste i sidste afsnit, hvordan Besseler anså den moderne populærmusik legitimeret som brugsmusik. Denne legitimitet var indiskutabel. Hvis noget alligevel vakte ubehag, faldt kritikken tilbage, ikke på musikken selv, men på det umenneskelige moderne samfund, der havde frembragt:

“Die Alltäglichkeit, aus der die hohe Kunst herausführen will, ist für die Gebrauchsmusik das Lebenselement. Wenn für das heutige Bewußtsein fast nur Gesellschaftstanz, Kabarettlied und höchstens noch politische Leidenschaft hier im Vordergrund stehen, so bedeutet das keinen Einwand gegen die Musik, sondern gegen die zerreisende Unnatur des großstädtisch-kapitalistischen Daseins. ..” (Besseler 1978, s. 43)

En så direkte henvisning til samfundsmæssige forhold er imidlertid langt fra typisk for Besseler, mig bekendt forekommer den slet ikke hos Hindemith, og hos Krenek dukker den først op noget senere, og da i en helt anden æstetisk sammenhæng.

Anderledes i den politiske, venstreintellektuelle fløj af Neue Sachlichkeit, hvor samfundskritikken er radikal og eksplicit, hvor tvangen i den politiske diskurs' kategorisystemer sætter sig igennem på den æstetiske diskurs' bekostning, og hvor resultatet bliver et kunstnerisk program, der i langt højere grad fastholder æstetiske grundpositioner fra det 19. århundrede. Brechts, Weills og Eislers ideal om en politisk tjeneende musik er bundet til den legitimering af musikken som fornuft (eller som fornuftens redskab), hvis historiske forsætninger jeg blotlagde i denne artikels andet hovedafsnit. Heller ikke i spørgsmålet om høj/lav-dikotomiseringen er der tale om noget entydigt brud. Af de tre er Weill alene om eftertrykkeligt at udtale sig til jazzens fordel, men han frygter, som vist i sidste afsnit, at hans populærmusikalske lån vil indebære, at hans musik reciperes som populærmusik. I “Die Erbauer einer neuen Musikkultur” afviser Eisler jazzen med argumenter, der minder

om Adornos, og hans egne jazz-inspirerede kompositioner er netop præget af *distancen* til de umiddelbarheds- og sanselighedsideal, der ellers forbindes med jazz-musik. Hos Brecht er det eneste nye, at populærmusikkens negativitet kan bringes i anvendelse i samfundskritikkens tjeneste.

Det er altså ikke for meget sagt, at Neue Sachlichkeits kritik af den borgerlige musikkultur udmøntes i meget forskellige positioner, og billedet af periodens musikæstetiske kontroverser bliver ikke mindre sammenfat, når vi inddrager Theodor Wiesengrund-Adornos første videnskabeligt ambitiøse musiksociologiske arbejde.

Artiklen "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", der i 1932 tryktes i "Institut für Sozialforschung"s tidsskrift⁵⁸, præsenterer sig med den for Frankfurterskolen karakteristiske kombination af Karl Marx's teorier om samfundets udviklingslove og Sigmund Freuds teorier om den menneskelige psyke. Disse lægges, sammen med meget virksomme, men mindre eksplicit fremstillede autonomiæstetiske tankegange, til grund for en skarp kritik af Neue Sachlichkeit og en højstemt lovsyngelse af Arnold Schönberg og hans skole.

I en passage af artiklens indledning præsenterer den 29-årige Adorno ikke blot præmisserne for sin kritik af Neue Sachlichkeit men blotlægger også i komprimeret form de yderst heterogene teoretiske forudsætninger for sit ideologikritiske projekt.

Jeg vil forsøge at eksplicitere disse forudsætninger i en parafrase sætning for sætning:

"Indem der kapitalistische Prozeß die musikalische Produktion und Konsumtion restlos in sich hineinzieht, wird die Entfremdung zwischen der Musik und den Menschen vollkommen." (Adorno 1932, s. 103)

Det hævdes, at al musikalsk produktion foregår på kapitalismens betingelser, og Karl Marx' tese om fremmdgørelsen som en uomgængelig bevidsthedsmæssig konsekvens af den arbejdsdelte, kapitalistiske produktionsmåde overføres fra den materielle til den kunstneriske produktions område.

"Wohl hatte die Objektivierung und Rationalisierung der Musik, ihre Ablösung von der bloßen Unmittelbarkeit des Gebrauchs, sie als Kunst

erst geprägt: an Stelle ephemeren Erklingens ihr die Dauer verliehen; die Macht weitreichender Triebsublimierung verbindlicher Ansprache des Humanen ihr geschenkt.” (Adorno 1932, s. 103)

Det antages, at kapitalistiske produktionsforhold er mere rationelle end før-kapitalistiske, og forestillingen om en historisk fremadskridende rationaliseringsproces, der også omfatter musikken, bringes i umiddelbar berøring med musikhistorisk og æstetikhistorisk stof. Det hævdes, at musikken først blev kunst, da den borgerlige musikkultur løste den fra dens funktionelle bindinger, og det hævdes samtidig, at den “rationaliserede” og “ikke-funktionelle” musik vinder en “objektivitet”, som tidligere musikformer ikke kendte. Dermed bringes en objektivitetsforestilling på banen, som vi genkender som en arv fra den klassicistiske form-æstetik, som vi stiftede bekendtskab med i nærværende artikels andet hovedafsnit, blot tilføjes med det freudianske begreb “driftsublimering” en ny tolkningsdimension.

“Nun aber verfällt die rationalisierte Musik den gleichen Gefahren wie die rationalisierte Gesellschaft, in der das Klasseninteresse der Rationalisierung Einhalt gebietet, sobald sie wider die Klassenverhältnisse selber sich kehren könnte; das nun die Menschen im einem Stande der Rationalisierung beläßt, der, wenn ihm die Möglichkeit dialektischer Weiterentfaltung versperrt ist, zwischen seinen unaufgelösten Widersprüchen die Menschen zerreibt.” (Adorno 1932, s. 103-04)

Musikkens rationalisering og musikkens udvikling til objektivt foreliggende kunstværk fremstilles altså som to sider af samme sag. Men samtidig hævdes det, at den rationalitet, der under kapitalistiske samfundsforhold sætter sig igennem både i samfundets og i musikkens organisering, er en amputeret rationalitet, der kun udfoldes til det punkt, hvor den begynder at true de herskende magtforhold. Når det kommer til stykket er den kapitalistiske rationalitet, der først gjorde musikken til kunst, ikke rationel nok. Dog indeholder den de modsætninger, hvis dialektiske “ophævelse” i Hegels og Marx’s forstand ville føre frem til målet – den fuldt udfoldede fornuft, den fornuftige samfundsorden – hvis blot magtforholdene tillod det.

Denne forestilling er udgangspunktet for Adornos ideologikritik, og dens væsentligste filosofihistoriske forudsætning er hegelianismens te-

leologiske historiesyn, der fremstiller historien som en målrettet proces frem mod fornuftens fulde udfoldelse og herredømme. Adornos ideologikritik er – her og andetsteds – som en slags regnskabsopgørelse, der vil redegøre for fornuftens aktuelle status i det givne åndsprodukt, og den er som et udgravningsarbejde, der vil afdække de skjulte modsigelser, der som uløste “sønderkværner menneskene”.

Modsigelser er der altså overalt, også i det mest autentiske kunstværk. Ja selve kunstværkets begreb er gennemtrængt af modsigelsen mellem tingsliggørelsen som en kraft, der befrier og beforder rationalitet og objektivisering, og som en kraft, der fratager os et ægte forhold til vores omgivelser og medmennesker. Derfor kan Adorno hævde, at den tingsliggørelsens magt, der gjorde musikken til objektivt foreliggende kunstværk, også bærer skylden for dens samfundsmæssige isolation.

“Die gleiche Macht der Verdinglichung, die die Musik als Kunst konstituierte und die nie in bloße Unmittelbarkeit sich Rückverwandeln ließe, wollte man nicht die Kunst auf ein vor-arbeitsteiliges Stadium zurückverweisen – die gleiche Macht der Verdinglichung hat heute den Menschen die Musik genommen und ihnen bloß deren Schein gelassen: die Musik aber, soweit sie sich nicht dem Gebot der Warenproduktion unterwirft, ihres gesellschaftlichen Haftes beraubt, in luftleeren Raum verbannt und ihre Gehalte ausgehöhlt.” (Adorno 1932, s. 104)

Drømmen om at gengive musikkens dens umiddelbarhed som brugsmusik er derfor ifølge Adorno en drøm om at føre musikken tilbage til et før-rationelt stadium og “før-kunstnerisk” stadium. Neue Sachlichkeit ser ikke, mener han, at det er en og samme udviklingsproces, der gør musik til kunst og giver den del i ratio, og i det fuldt udviklede kapitalistiske samfund berøver den dens samfundsmæssige “fodfæste”. Manglen på virkelig samfundsmæssig forankring, isolation og truende “substanstab”⁵⁹ er den pris, som musikken må betale for at bestå som kunst. “Davon hat jede Betrachtung der gesellschaftlichen Lage der Musik auszugehen, die nicht den Täuschungen verfallen will, die heute ... die Diskussion beherrschen” (Adorno 1932, s. 104), hævder Adorno med den autoritære gestus, der altid var en del af hans retorik.

Det er imidlertid hverken Adornos særegne, på en gang frastødende og forførende, retorik eller den teoretiske holdbarhed af hans musiksociologiske ansats, der skal diskuteres her. Det væsentlige i vores sammenhæng er, at den *musikæstetiske* kerne i Adornos kritik af Neue Sachlichkeits refunktionaliseringsstrategi er en reformulering af den klassiske formæstetiks hævvelse af kunstmusikkens legitimitet qua dens særegne "musikalske logik". Nyt er kommet til, dels i sprogbrugen, dels og væsentligere med det moment af negativitet, som Adorno som ideologikritiker gerne indrømmer selv det gyldigste udtryk. Men i alt væsentligt er den kategoriale opstilling intakt. Det ånds- eller fornuftbegreb, som det 19. århundredes store musikæstetiske tradition kredsede om som den overordnede legitimationsinstans, udspaltes hos den unge Adorno i begreber som "rationalitet", "teori", "erkendelse" eller "bevidsthed", og hos Adorno som i den klassiske musikæstetik er bestræbelsen for at forsvare og forklare den kulturelt legitime musik som fornuft nøje forbundet med en kløvning af musikkulturens i en legitim og en illegitim del langs brudfladen mellem dette fornuftsbegreb og dets antitese.

Jeg skal straks vende tilbage til høj/lav-dikotomien, som den kommer til orde hos Adorno og til hans nye og stærke udtryk for foragten for den lave, illegitime del. Først imidlertid et par ord om Adornos besynderlige transformation af den klassiske formæstetiks forestilling om musikken som klingende diskurs til en ide om musikken som klingende samfunds- og psykoanalyse:

".... heute und hier vermag Musik nichts anderes als in ihrer eigenen Struktur die gesellschaftlichen Antinomien darzustellen, die auch an ihrer Isolation Schuld tragen ... sie erfüllt ihre gesellschaftliche Funktion genauer, wenn sie in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung bringt, welche sie bis in die innersten Zellen ihrer Technik in sich enthält. Die Aufgabe der Musik als Kunst tritt damit in gewisse Analogie zu der der gesellschaftlichen Theorie...

Von Musik, die heute ihr Lebensrecht bewähren will, ist im gewissen Sinne *Erkenntnischarakter* zu fordern. In ihrem Material muß sie die Probleme rein ausformen, die das Material – selber nie reines Naturmaterial, sondern gesellschaftlich-geschichtlich produziert – ihr stellt: die Lösungen, die sie dabei findet, stehen Theorien gleich: in ihnen sind gesellschaftliche Postulate enthalten ..." (Adorno 1932, s. 105)

Denne påstand, at den i teknisk henseende “mest fremskredne” musik udfylder samme rolle i erkendelsen som den “mest fremskredne” samfundsteori, indebærer den ultimative logocentriske legitimation. Og det ændrer ikke noget ved sagen, at kun en forsvindende del af den faktisk komponerede musik lever op til Adornos krav om fremskredenhed i teknisk henseende.

Adorno tænker på Schönbergskolens musik og den alene, og hans udtryk for dens status som fornuftens musikalske manifestation er mangfoldige. Schönbergs musik beror på “höchst rationale und durchsichtige Konstruktionsprinzipien”, den udfylder bedre end nogen anden sin “dialektische Erkenntnisfunktion”, den repræsenterer et “Durchbruch des Bewußtseins”, i hvilket bevidstheden for første gang i historien griber og behersker “das musikalische Naturmaterial”.

Om Schönbergs vej til denne fremskredne og “højst rationelle” musik hedder det i en passage, der foregriber afsnittet om “materialets historiske tendens” i “Philosophie der neuen Musik”:

“Mit ihm [Schönberg] hat, zum ersten Male vielleicht in der Geschichte der Musik, Bewußtsein das musikalische Naturmaterial ergriffen und beherrscht es. Der Durchbruch des Bewußtsein aber ist nicht idealistisch: nicht als Produzieren von Musik aus bloßem Geist zu verstehen. Vielmehr darf in strengem Sinn von Dialektik die Rede sein. Denn die Bewegung, die Schönberg vollzogen hat, geht aus von Fragestellungen, wie sie im Material selbst gelegen sind, und die Produktivkraft, die sie in Bewegung bringt, ist eine Triebrealität, nämlich der Drang zu unverstellter und ungehemmter Expression des Psychischen und gerade des Unbewußten, wie sie in Schönbergs mittlerer Phase, der der “Erwartung”, der “Glücklichen Hand” und der Kleinen Klavierstücke, sein Werk i unmittelbare Beziehung zur Psychoanalyse setzt. Das objektive Problem aber, das diesem Drang gegenüber liegt, ist dies: wie vermag das technisch durchgebildetste Material – das also, das Schönberg von Wagner und andererseits von Brahms empfing – der radikalen Expression des Psychischen sich zu unterwerfen? Das vermag es nur, indem es sich von Grund auf verändert...” (Adorno 1932, s. 110)

Det, Adorno her kalder “en dialektik i streng forstand”, er den udveksling mellem det musikalske materiales objektivitet og det subjektive udtryksbehov, som Adorno i hele sit forfatterskab fastholder som den au-

tentiske musikalske udviklings drivkraft. Adorno forestiller sig, at forholdet mellem den subjektive instans – Arnold Schönbergs “udtryksbehov” – og den objektive instans – det musikalske udtryksmateriale, som Schönberg forefinder det hos Wagner og Brahms – på forhånd er således samstemt, at udtryksbehovets tilfredsstillelse og en udvikling af materialet med udgangspunkt i dets indre, tekniske problemer kan fremstå som to sider af samme sag.

Præmissen for denne antagelse er hegelianismens forestilling om den subjektive og den objektive ånds interaktion i den store proces frem mod fornuftens fulde udfoldelse, der er historiens endemål. I Adornos tekst forbliver denne metafysiske præmis imidlertid implicit, mens der gøres meget ud af analogien med Freuds psykoanalyse. Det “bevidsthedens gennembrud”, der fuldbyrdes med Schönbergs tolvtoneteknik, fremstilles som psykoanalysens umiddelbare modsvarighed. Ligesom Freud skabte rationel indsigt i “det ubevidste”, rationaliserer Schönberg musikken og bringer den ud over det stadium, hvor den endnu var knyttet til følelsens og den objektløse inderligheds sfære.

“Hvor der er id, skal vorde jeg” hedder det hos Freud. Hvor ubevidste driftimpulser hersker, skal bevidstheden vinde indsigt og erstatte de blinde drifters herredømme med kontrollen fra et jeg, som analysen har gjort klartseende. Og hvis musikken ikke vil gøre sig til redskab i denne erkendelsesproces, hvis den ikke antager teorikarakter og gør sig til en pendant til Karl Marx’s samfundsanalyse og Sigmund Freuds psykoanalyse, gøres den selv til genstand for psykoanalytisk udlægning. Således kløves som sagt musikkulturen langs brudfladen mellem Adornos specielle prægning af fornuftsbegrebet og dens antitese. Dvs. mellem en kulturelt legitim musik, der “teorierne lig” selv producerer erkendelse, og en illegitim musik, hvis samfundsmæssige stilling og psykologiske “betydning” først erkendes, når de gøres til genstand for teoretisk arbejde. *Den gyldige musik bliver subjekt i erkendelsesprocessen, den ugyldige bliver objekt.*

Således genopstår under den unge Adornos freudo-marxistiske blik den gammelkendte sontring mellem jeg-hævdelsens og fornuftens og jeg-tabets og sanselighedens musik som sontringen mellem den musik, der selv bidrager aktivt til erkendelse, og den musik, der ubevidst bringer driftsimpulser til udtryk, og som fornuften først får greb om ved psykoanalytisk tydning. Derved skaffer Adorno ikke blot den gammelkendte dikotomisering i høj og lav en ny, tidssvarende og – skulle det

vide sig – langtidsholdbar teoretisk legitimering. Ved at flytte erkendelseskarakteren “ind i” den elitære, moderne kunstmusik og samtidig frakende populærmusikken enhver immanent “teorikarakter” begrundede Adorno i 1932 *en metodisk sondring mellem kunstmusik- og populærmusikforskning*, der også skal vide sig at være sejlivet.

Populærmusikkens hjemmehørighed i “kulturens underverden” er næppe nogetsteds beskrevet entydigere end netop hos Adorno:

“Unterhalb des “Musiklebens”, unterhalb von Bildung und Representation, erstreckt sich das Reich der “leichten Musik” ...” (Adorno 1932, s. 370)

Denne placering definitivt hinsides den legitime kultur forklares marxistisk som konsekvensen af disse musikformers totale afhængighed af den kapitalistiske markedsøkonomi. Netop fordi populærmusikken som vare fuldstændigt tilpasser sig samfundets krav, forhindres den i sandt at genspejle de samfundsmæssige forhold. Populærmusikken er

“... als reine Ware, der Gesellschaft am fremdesten; sie drückt nichts von ihrer Not und ihrem Widerspruch mehr aus, sondern bildet selber einen einzigen Widerspruch zu ihr, indem sie mit der Triebbefriedigung, die sie den Menschen gewährt, ihre Erkenntnis der Wirklichkeit fälscht, von der Wirklichkeit sie abdrängt, sie aus der Geschichte, der musikalischen wie der gesellschaftlichen, herauslöst.” (Adorno 1932, s. 371)

Således begrundes med sociologiske argumenter de helt forskellige metodiske strategier over for henholdsvis kunst- og populærmusik, som Adorno skitserer. Den moderne kunstmusik, der “... in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung bringt...”, gøres til genstand for en *teknisk analyse*, der genfinder de samfundsmæssige problemer som problemer i det musikalske materiale. For populærmusikken derimod gælder det, at dens varekarakter udelukker, at den i sit materiale og i sine løsninger på immanente musikalske problemstillinger sandt genspejler de samfundsmæssige modsigelser, og det indebærer ifølge Adorno, at den tekniske musikalske analyse må komme til kort. Den eneste teoretiske tilgang er *den psykoanalytiske tydning*.

“Vorm Zugriff der Erkenntnis ist die leichte Musik mehrfach geschützt. Einmal gilt sie als harmlos, als das kleine Glück, das man den Menschen nicht rauben dürfe; dann als unernst und der gebildeten Betrachtung unwert; endlich aber ist der Mechanismus der Wunscherfüllung durch die leichte Musik so tief ins Unbewußte versenkt und so sorgfältig im Dunkel des Unbewußten belassen, daß er gerade in den wichtigsten Fällen ... ohne Theorie kaum zugänglich ist und der genausten, im Auge des Bürgertums “künstlichen” Interpretation, wohl auch der genauesten psychoanalytischen Schulung bedarf... An Stelle technologischer Analyse hätte ein Aufweis der wenigen, regressiv festgehaltenen und offenbar archaisch-symbolischen Typen zu treten, mit denen die Vulgärmusik haushält” (Adorno 1932, s. 371)

Vi kan vælge at læse Adornos “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” som et teoriehistorisk dokument, som et tidligt udtryk for Frankfurterskolens tværvideenskabelige kulturteoretiske projekt. En sådan læsning vil rette det kritiske søgelys mod artiklens teoretiske fundering og dermed føre ind i sociologiske og psykologiske grundlagsspørgsmål, der ikke nødvendigvis gør os klogere på de musikkulturelle sammenhænge. Vi kan også vælge blot at forholde os til overfladen, til den firkantede normativitet og rethaveriske tone og i sund trods simpelthen hævde det modsatte: den ubevidste driftstilfredsstillelses ret og det musikalske forbrugs velsignelse. Endelig kan vi læse artiklen som et musikhistorisk dokument, rekonstruere dens æstetikhistoriske forudsætninger, og påpege dens binding til en bestemt musikhistorisk situation.

“Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” er som sagt Adornos første egentlige musiksociologiske arbejde, men det er langt fra hans første offentlige fremtræden som musikskribent. Fra 1925 til 1934 virkede Adorno som anmelder og rapportør fra Frankfurts musikliv ved tidskriftet “Die Musik”, og en gennemgang af hans anmeldelser fra denne periode giver et godt indtryk af den musikalske erfaringshorisont, som artiklen forholder sig til. Adornos anmeldervirksomhed afspejler situationen i Tyskland i 1920’erne, hvor langt størsteparten af den ny musik, der blev spillet, havde tilknytning til Neue Sachlichkeit og Les six.

Som musikhistorisk dokument er “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” først og fremmest et æstetisk kampskrift, der med traditionelle autonomiæstetiske argumenter, der delvist reformuleres gennem den

teoretiske rekurs til Marx og Freud, nedgør disse bevægelers forsøg på at formulere et alternativ.

Egentlig ny i den autonomiæstetiske sammenhæng er vel alene den hævde af negativiteten, der hos Adorno bliver mulig og meningsfuld i kraft af en meget hegeliansk Marx-læsning, der lader fremtidens lykke og forløsning være foregrebet negativt i nutidens smertefuldt uforløste modsigelser⁶⁰. Meget gammel i den autonomiæstetisk sammenhæng er derimod Adornos foragt for det i musikken, der ikke kan legitimeres som fornuft.

Mens Neue Sachlichkeit reagerede på de rystelser, den europæiske musikkultur udsattes for i det 20. århundredes første årtier, med en drøm om en ny begyndelse, der også skulle gøre musikkulturens spaltning i høj og lav ugjort, reagerer Adorno med en hidtil uset aggressiv fordømmelse af populærmusikken. Kun en lille sprække for en anden holdning holdes åben, og hos Adorno som hos Bertolt Brecht er det den nye ide om gyldighed qua negativitet, der giver den populære musik en beskeden birolle i det store bevidstgørelsesprojekt, som alt i sidste ende drejer sig om. I "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" er Adorno forbløffende positivt stemt over for Brecht og Weills "Dreigroschenoper", der tilkendes ægte "gesellschaftlich-polemische Schlagkraft", sålænge den formår at holde sig "auf der Spitze ihre Negativität" (Adorno 1932, s. 122). Spørgsmålet er så hvor længe den kan det, eller rettere, om publikum kan opretholde den rette receptionsattitude, om det lader sig opdrage og belære, eller om det misforstår det hele og fornøjer sig i hinandens og musikkens selskab:

"Das Publikumsmißverständnis, das die Songs der Dreigroschenoper, die doch sich selbst und dem Publikum feind sind, friedlich als Schlager konsumierte, mag als Mittel dialektischer Kommunikation legitimiert sein. Der weitere Gang der Dinge aber läßt Zweideutigkeiten als Gefahr erkennen: der vordem enthüllte Schein spielt in falsche Positivität, die Destruktion in Gemeinschaftskunst im Rahmen des Bestehenden hinüber..." (Adorno 1932, s. 122)

Sidste afsnits diskussion af Neue Sachlichkeits æstetik nåede den konklusion, at den legitimationsbyrde, der fører til dikotomiseringen i høj og lav, lettedes der og kun der, hvor autonomiæstetikken centrale fordring om en musik, der lader sig høre "for sin egen skyld" blev sat ud af

kraft. Analysen af Adornos "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" som et polemisk kampskrift vendt mod Neue Sachlichkeit viser, at forsøget på at genindsætte de centrale autonomiæstetiske fordringer i den tabte værdighed sker under henvisning til at et udgrænsende og legitimerende fornuftsbegreb, der er svært at skelne fra det, som den klassiske autonomiæstetiks fædre fandt for snævert og drømte om at forsone med "sit andet". Det analyserede materiale fra 1920'erne og de tidlige 1930'ere synes ikke at kende muligheder hinsides alternativet mellem på den ene side "at tale om noget andet", at opgive forsøget på at forstå musik som kunst, og på den anden side fortsat at legitimere den autonome musik med argumenter, der i stadig stigende grad forråder autonomiæstetikens utopi: ideen om det æstetiske som den formidlende instans mellem fornuft og sanselighed.

Det fører os tilbage til Bernd Sponheuer, der lader sine omfattende undersøgelser munde ud i, at musikæstetikken med sin dikotomiserende legitimeringsstrategi ikke formåede at begrunde det, som den foregav at begrunde: musikkens æstetiske autonomi.⁶¹ Denne konklusion indebærer imidlertid ikke, at strategien slog fejl, men at dens sejr samtidig er dens endelige fornægtelse af dens eget utopiske udgangspunkt. På godt uakademisk dansk kunne man sige, at den sejrer ad helvede til: med spaltningen af musikkulturen i høj og lav langs skillelinien mellem fornuft og sanselighed tilvejebringes et solidt legitimationsgrundlag for den høje musik, *men den legitimeres ikke som kunst i autonomi-æstetikens forstand.*

Den unge Adornos "Zur gesellschaftliche Lage der Musik" er skrevet små 80 år senere end Hanslicks "Vom Musikalisch-Schönen", der afstikker den øvre grænse for det materiale, som Sponheuer behandler. Men den kontinuerlige forlængelse af den legitimationstrategi, som Sponheuer fremanalyserer i dette meget ældre stof, er evident. Hos Adorno i 1932 har den "logocentrisk" legitimerende musikæstetik sejret sig til døde: den er nået der til, hvor den ikke længere kan kende forskel på musik og teoretisk erkendelse.

Men filosofen Adorno er ikke til stede i fuld figur i dette tidlige arbejde og forøvrigt heller ikke i den langt senere "Einführung in die Musiksoziologie". Den umiddelbare afhængighed af det 19. århundredes dikotomiserende musikæstetik, der her er så åbenbar, er kun den ene

side af Adornos profil som modernismens store æstetiske teoretiker. Som modernismen selv udfolder Adornos modernismeteori sig som en kompliceret uafsluttet dialog med det 19. århundrede, en dialog der kan være bekræftende eller benægtende, og som aktualiserer snart det ene, snart det andet aspekt af det æstetiske arvegods.

Det indebærer, at vi i Adornos eget forfatterskab kan finde modpositionen til det, der i "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" dybest set begrunder høj/lav-dikotomiseringen: et fornuftsbegreb, der ikke udvikles ud over det hegel-marxistiske stadium.

I Adornos filosofiske og musikæstetiske forfatterskab som helhed er den klassiske autonomiæstetiske forsoningsutopi ikke død. Det viser sig ikke mindst i hans analyse af den instrumentelle fornuft som "naturbeherskelse". Denne analyse har retning mod en utopisk instans, mod noget "andet" og mere, der transcenderer naturnødvendigheden og det blot værende.

Dette "andet" kan tænkes ind i det åndsbegreb, som Adorno arver fra Hegel:

"Im Geist wird, was bloß ist, seines Mangels inne; Abschied vom in sich verstockten Dasein ist der Ursprung dessen am Geist, worin er sich sondert von dem naturbeherrschenden Prinzip in ihnen." (Negative Dialektik s. 382)⁶²

Det kan også hedde "mimesis", der i Adornos senere æstetiske tænkning er begrebet for den identificerende "eftergøren", der i det autentiske kunstværk kompletterer og modsiger kunstens lige så nødvendige tekniske og rationelle side. I mimesisbegrebet, som Adorno udvikler det sammen med Max Horkheimer i "Die Dialektik der Aufklärung", lever ånden fra den fornuftskritik, der var en del af den klassiske autonomiæstetiks drivkraft. I sin "Der philosophische Diskurs der Moderne" har Jürgen Habermas smidigt indkredset dette mimesisbegrebs betydning. Habermas forklarer, at Adorno og Horkheimer møder

"... der instrumentellen Vernunft mit einem "Eingedenken", das den Reaktionen einer revoltierenden, gegen ihre Instrumentalisierung aufbegehrenden Natur nachspürt. Sie haben auch einen Namen für diesen Widerstand: Mimesis. Der Name ruft Assoziationen hervor, die beabsichtigt sind: Einfühlung und Imitation. Das erinnert an ein Verhältnis zwischen

Personen, in dem die anschmiegend identifizierende Entäußerung des einen an das Vorbild des Anderen nicht die Preisgabe der eigenen Identität erfordert, sondern Abhängigkeit und Autonomie in einem gewährt.”⁶³

I Adornos diskussion af den musik, han tror på og holder af, er det ikke svært at genfinde denne interesse for den instrumentelle fornufts “andet”. “Philosophie der neuen Musik” er ikke, som mange, der ikke har gjort sig den umage at læse bogen, vil vide, en lovsyngelse af Schönbergs tolvtoneteknik. Adornos tankegang er mere kringlet: Han lovsynger Arnold Schönbergs kompositoriske suverænitæt, der gør ham i stand til at sætte sig ud over den rationelle kompositionsteknik, som han selv har udviklet som fuldbyrdelsen af en historisk nødvendighed.⁶⁴ “Philosophie der neuen Musik” er blandt andet en kritik af dodekafo-niens rationaliserede kompositionsproces, og denne kritik skærpes i de senere diskussioner med serialismens udøvere.⁶⁵

Det er altså meget klare diskrepanser, der springer i øjnene, når man holder “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” og den langt senere lyt-tertypologi fra “Einleitung in der Musiksoziologie” op mod andre (og væsentligere) dele af Adornos forfatterskab. Det synes som om, Adornos dialektiske talent lammes, når grænsen mellem kunst og populærkultur tematiseres, eller som om, behovet for kategorisk at vise populærmusikken fra sig vejer tungere end kravet om teoretisk konsistens. Adorno ser ikke, at hans egen problematisering af fornuftsbegrebet udhuler kriterierne for hans rigoristiske sontring mellem højt og lavt.

Hvis denne tolkning holder, bekræftes endnu en gang den sammenhæng mellem det 19. århundredes æstetiske tænkning og de tankegan-ge og kategoriale strukturer, vi møder hos modernismeteorikeren Adorno. Den dikotomiserende legitimationsstrategi i det 19. århundre-des musikæstetik bragte denne æstetik i konflikt med sit eget udgangs-punkt i den filosofiske autonomiæstetik. Denne konflikt genfinder vi i det 20. århundrede som indre modsigelser og inkonsekvenser i Ador-nos forfatterskab.

5. Coda

Værdidom, lyttemåde, perception

“Taste classifies, and it classifies the classifier”, hedder det hos sociolo-gen Pierre Bourdieu ⁶⁶, der i dette bonmot sammenfatter sin pointe, at

udøvelsen af “æstetisk dømmekraft” ikke er socialt uskyldig. Værdinormerne og værdidømmene i den kunstneriske produktions og receptions sfære spiller sammen med de værdinormer i det sociale, økonomiske og politiske liv, der retfærdiggør og stabiliserer de herskende magtforhold. Man definerer og bekræfter sit sociale tilhørsforhold ved sin smag, og således udfylder kunst og kulturelt forbrug en social funktion ved legitimering af sociale forskelle.

De værdinormer, der knytter sig til høj/lav-dikotomien, har soleklart sociologiske implikationer, og når disse er forbigået i dette arbejde, er det *ikke*, fordi der mangler politiske og etiske grunde til fortsat at pointere dem. Men andre aspekter trænger sig på, og der er grund til at advare mod en sociologisk reduktionisme, der overser de æstetiske værdinormers funktion i kunstsfæren selv og kun kan få øje på deres virkninger i en bredere samfundsmæssig sammenhæng. Samtidig er der dog grund til at takke kunstsociologer af Bourdieus kvalitet for incitamentet til en stadig direkte konfrontation med spørgsmålet om værdinormerne og deres implikationer.

Værdiproblematikkens nærvær er uundgåeligt også i det videnskabelige arbejde. I nærværende artikel spiller den ind på flere planer. I kritikken af den logocentrisk legitimerende musikæstetik skjuler hverken Sponheuer eller jeg vores kærlighed til det utopisk humanistiske forsoningsideal, der efter vores mening forrådes. Heller ikke min analyse af Neue Sachlichkeits forsøg på udtænke et alternativ kan kalde sig værdifri. Jeg siger ikke, at Neue Sachlichkeit forsøger “at snakke sig udenom”. Men jeg er tæt på, og hvis man får den fornemmelse, at jeg holder mere af ideen om en musik, der berettiget kan gøre krav på “at blive hørt for dens egen skyld” end af argumenterne for denne ide, er man på rette spor.

Udtrykket “at blive hørt for dets egen skyld” låner jeg forøvrigt fra en forsker, der aldrig har forsøgt at feje værdiproblematikken ind under gulvtæppet, men som tværtimod igen og igen har forsøgt at nå frem til en forståelse af *sammenhængen mellem værdikriterier, lyttemåder og musikalisk perception*.

I Artiklen “Die Rationalität musikalischer Urteile” (1982) skriver Carl Dahlhaus:

“Die rationale Substanz, die in einer “Wertprämisse” enthalten ist, läßt sich begreiflich machen, wenn man die Funktion untersucht, die sie erfüllt. “Wertprämissen” sind – formal ausgedrückt – Bezugssysteme, ohne die man die Struktur musikalischer Werke zwar in der Form von “Buchführungsanalysen” (Pierre Boulez) beschreiben, aber nicht ästhetisch begründen und plausibel machen kann. So ist etwa der Begriff der “musikalischen Logik”, als Inbegriff motivisch-thematischer und harmonischer Zusammenhänge seit dem späten 18. Jahrhundert eine zentrale Kategorie des “Verstehens” von Musik, ohne die Idee der ästhetischen Autonomie – ohne die “Wertprämisse” also, daß artificele Musik dazu da ist um ihrer selbst Willen gehört zu werden –, schlechterdings nicht vorstellbar.”⁶⁷

Dahlhaus peger her på den basale sammenhæng mellem selve autonomiforestillingen, som den manifesterer sig på værkniveau (værket, der vil høres “for dets egne skyld”), og ideen om den musikalske logik som produktions- og receptionsæstetisk realitet i den borgerlige musikkultur. Når vi i vores beskæftigelse med musik – komponerende, lyttende, analyserende – ikke blot forholder os til de enkelte musikalske tildragelser men hæfter os ved forbindelserne mellem dem, opererer vi bevidst eller ubevidst inden for den forståelseshorisont, der defineres af begrebet musikalsk logik. I en vis forstand får denne beskæftigelse med musik først sin mening gennem dette begreb og dets implicitte værdipræmis, og denne binding opløses ikke, fordi vi får øje på grænserne for dens historiske gyldighed. Det historiske studium har lært os, at værdipræmisserne kan være anderledes, men da er også musikken og ikke mindst vores opfattelse af den anderledes!

Værdinormer og værdidomme spiller uvægerligt ind både i musikalsk produktion og i musikalsk reception. Med et terminologisk lån fra Foucault kunne man tale om værdinormens “produktivitet”, der modsvarer det produktive aspekt af de magtstrukturer i det sociale liv, som den legitimerer.

Realiseringen af en kunstnerisk ide, f.eks. i en musikalsk komposition, beror på en lang række valg. Igen og igen må der sondres mellem “rigtigt og forkert”. Autonomiæstetikken vil lære os, at det er “værket selv”, der afgiver præmisserne for disse valg, og oplevelsen af følgerighed i udfoldelsen af materialet (musikalsk logik) fremhæves ofte af

komponisten selv som den afgørende rettesnor i arbejdet. Men den følgerigtige materialeudfoldelse må nødvendigvis ske inden for nogle rammer, som defineres af forudgående valg af materialer og teknikker, og ideen om det autonome, mikrokosmiske kunstværk er ikke "sandheden" om den musikalske frembringelse men en produktiv æstetisk norm. Valg, der ikke kan begrundes rationelt men træffes på basis af værdinormer, er en nødvendig del af den kompositoriske proces, og når vi som musikhistorikere vil vide, "hvorfor et stykke musik blev, som det blev", kan vi blandt andet spørge til de værdinormer, der har materialiseret sig i det. F.eks. blotlægger analysen af høj/lav-dikotomiens værdinormer en del af baggrunden for den strengt kontrollerede tematiske udvikling i Brahms' 3.symfoni og for den serielle konsekvens i Boulez' "Structures".

Spørgsmålet om sammenhængen mellem værdikriterier og musikalsk produktion er til at håndtere på det *teoretiske* niveau. Svært for alvor bliver det i først i den analytiske praksis, hvor forholdet mellem kriterier, der artikuleres i den æstetiske diskurs, og det private og biografisk tilfældige må afgøres kasuelt.

Vender vi os mod sammenhængen mellem værdikriterier, musikalske lyttemåder og musikalsk perception byder også det teoretiske niveau på betragtelige teoretiske udfordringer.

Bedømmelse og vurdering af musik er klassisk tema i musikpsykologien, og typisk sonderer den i den forbindelse mellem et kognitivt og et emotionelt aspekt. F.eks. forklarer Helga de la Motte-Haber, hvordan det kognitive beror på rationelle opfattelser af musikalske sagsforhold, hvis gyldighed er intersubjektivt efterprøvelige, mens det emotionelle fortaber sig i et fletværk, hvor "sehr private Erfahrungen, subjektive Einstellungen, unreflektierbares Vergnügen und explizit formulierbare ästhetischen Normen zusammentreffen"⁶⁸.

Denne sontring er umiddelbart teoretisk troværdig, men man bør holde sig dens teoretiske karakter for øje. I den musikalske oplevelses praksis virker de to aspekter sammen, og jo længere vi bevæger os ud over den analytiske registrering af musikalske sagsforhold og ind i den musikalske oplevelse, jo sværere bliver det at skelne. Det er næppe holdbart at hævde, at vi kun forstår den musik, som vi også værdsætter, men jeg tør sige uden forbehold, at der er aspekter af kunstnerisk oplevelse, der ikke er mulige uden emotionel accept.

I artiklen "Über die Schwierigkeit das Triviale in der Musik zu bestim-

men” reflekterer Helga de la Motte-Haber over denne emotionelle accepts karakter og funktion i æstetisk bedømmelse og musikalsk perception. Den æstetiske dom, forklarer hun her, kan bero på en mere eller mindre differentieret indsigt i det bedømte objekt, men selv den mest sagligt kvalificerede “... bergen wie alle Werturteile ein Vorurteil in sich, da Werturteile nicht die Frucht eines Begründungsregresses sind, sondern dessen Ausgangspunkt.”⁶⁹ Værdidomme beror, som man forstår, ikke på ræsonnement i streng forstand, tværtimod er det typiske, at vi “efterrationaliserende” forsøger at retfærdiggøre den allerede fældede dom. Derfor kan Helga de la-Motte hævde, at selv den mest sagnære værdidom over et stykke musik bærer den fordom i sig, der var dens udgangspunkt.

Diskussionen af kognitive og emotionelle elementer i musikoplevelsen fører imidlertid ud over det snævre spørgsmål om den æstetiske dom, og Helga de la Motte-Haber antyder retningen for en meget påkrævet diskussion, når hun senere i den citerede artikel skriver om forholdet mellem værdidom og “informationsbearbejdelse”: “Die Art der Informationsverarbeitung, die dem Werturteil zugrundeliegt, ist noch kaum untersucht; sie wird recht ungenau mit dem Wort “Verstehen” umschrieben.” (Helga de la Mote-Haber 1972, s. 172)

Vi hører anderledes, og vi ser anderledes, når værdidomme også er på spil. Hvordan anderledes kan Helga de la Motte-Haber dog ikke forklare. Det nærmeste hun kan komme er ordet “forståelse”: vi omfatter den værdsatte genstand med den “forståelse”, som også bliver det elskede og værdsatte medmenneske til del.

Her er det imidlertid musikpsykologen Helga de la Motte-Haber, der taler, og hun overser, at der er hjælp at hente i æstetikken. Det mimesisbegreb, som Adorno udvikler i sin kritik af den instrumentelle fornuft, handler om perception grundet i sympati. Jeg erindrer om Habermas’ definitionsforsøg:

“Das erinnert an ein Verhältnis zwischen Personen, in dem die anschmiegend identifizierende Entäußerung das einen an das Vorbild des Anderen nicht die Preisgabe der eigenen Identität erfordert, sondern Abhängigkeit und Autonomie in einem gewährt.”

Mimesisbegrebet er den æstetiske teoris bidrag til et forskningsprojekt, der vil forfølge den positive værdifordom ind i selve perceptions-

akten og udforske, hvad den bevirker der. Et sådant projekt er imidlertid aldrig realiseret, og foreløbig må vi nøjes med ret banale konstateringer:

Uanset om vi betragter musik som en æstetisk genstand, eller om vi bruger musik på en anden måde, synes den positive fordom at være en nødvendig betingelse for visse tilegnelsesformer. Det er nok muligt at danse til en musik, som man foragter, men det er ikke det samme, som at danse til den musik, man holder af, og det er et åbent spørgsmål, om det engagement, der er forudsætningen for en aktivt syntetisk lytten i Hugo Riemanns ånd, overhovedet kan tilvejebringes uden en accept, der foregriber bedømmelsen af den ved syntese frembragte helhed.

Blandt andet på grund af sammenhængen mellem lyttemåde, perception og værdinorm gør høj/lav-dikotomiens værdiproblematik krav på undersøgelser, der i den æstetiske grænsedragning kan se andet og mere end en refleks af det sociologiske. Værdidommens præmisser er jo ikke kun subjektive og uudgrundelige men defineres blandt andet af den æstetiske diskurs, og vi berører os selv muligheden for forståelse af dele af den musikalske perceptions funktionsmåde, hvis vi i de værdinormer, som den æstetiske diskurs definerer forud for den enkeltes møde med musikken, kun vil se en konventionel instans, der truer den kunstneriske oplevelses ægthed, eller et middel til at definere og retfærdiggøre sociale forskelle.

Det perceptionsteoretiske aspekt fortjener efter min overbevisning en fremtrædende plads i undersøgelsen af de musikkulturelle processer, der manifesterer sig i den aktuelle interesse for musikalsk cross over.

Mine udredninger har i rigt mål dokumenteret dette aspekts centrale placering både i den æstetiske diskurs, der rejste og stabiliserede skellet mellem høj og lav, og i den, der udfordrede og stadig udfordrer. Hanslicks "rene kontemplative anskuelse", Riemanns aktive, syntetiserende lytter, Adornos logocentriske ekspertlytter; alt dette handlede om lyttemåder og perceptionsformer. Det samme gjaldt Besslers brugsmusikbegreb, der anfægtede dikotomiseringens autonomiæstetiske præmisser ved sin positive vurdering af de tilegnelsesformer, der knytter sig til det "umgangsmæssige".

Også nyere arbejder peger på den nære sammenhæng mellem per-

ceptions- og værdiproblematik. Alf Björnberg forsøger at korrigere værdinormen ved at omdøbe den af autonomiæstetikken foragtede emotionelle og associative lyttemåde til "populærkompetencelytten" (Björnberg 1996 s. 17). Olle Edström mener at kunne sætte sig ud over problemet om værdi og perception, som det manifesterer sig i den borgerlige kunstinstitution, ved at gøre en emotionel lytter i 1700-talsrationalistisk ånd til lyttertypologiens normaltilfælde (Edström 1989 s. 105). Ingen af disse forsøg bringer dog nyt men bekræfter normernes gyldighed og problemstillingens relevans.

Hvis vi vil vide mere om, hvad det var, der begejstrede publikum og anmelderen Jakob Levinsen under Elvis Costello og Brodsky-kvartetens optræden i Roskilde i 1995, må vi vide mere om de æstetiske diskurser, der formede forventningshorisonterne og prægede lyttemåderne. Ligeledes må vi være indstillet på et fortsat æstetikhistorisk udredningsarbejde, hvis vi vil have indsigt i de helt aktuelle musikkulturelle forandringer, der manifesteres i cross over-fænomenet og i den akademiske interesse, det nyder.

I denne lille koda, har jeg bestræbt mig for at skitsere nogle af de implikationer i kunstsfæren selv af høj/lav-dikotomiens værdiproblematik, der forsvinder for det socialt indignerende blik. Høj/lav-dikotomiens værdinormer indgår i et kompliceret spil af definitioner og vurderinger i det svært definerbare felt, som vi kalder "den æstetiske diskurs". Og denne diskurs står ikke skarpt afgrænset over for sin genstand. Dens vurderinger og definitioner er med til at bestemme vores lyttemåder, den er medansvarlig for, hvordan vi bearbejder den musikalske information, og dermed for, hvad musik kan være for os som oplevet virkelighed.

Carl Dahlhaus har udtrykt denne basale erkendelse i en passage af sin "Die Idee der absoluten Musik", der med udtrykket "Die Literatur über Musik" henviser til de skriftligt overleverede musikæstetiske refleksioner, og som i begrebet "das Kategoriensystem der Rezeption" sammenfatter elementerne i den kulturelt betingede og historisk foranderlige receptive disposition:

"Die Literatur über Musik ist kein bloßer Reflex dessen, was in der musikalischen Praxis der Komposition, Interpretation und Rezeption

geschieht, sondern gehört in einem gewissen Sinne zu den konstitutiven Momenten der Musik selbst. Denn sofern sich Musik nicht in dem akustischen Substrat erschöpft, das ihr zugrundeliegt, sondern erst durch kategoriale Formung des Wahrgenommenen entsteht, greift eine Änderung des Kategoriensystems der Rezeption unmittelbar in den Bestand der Sache selbst ein.”⁷⁰

Den æstetiske diskurs hører “i en vis forstand til musikkens konstitutive elementer”, og det gælder ikke blot den historiske. Også den helt aktuelle æstetiske diskussion, der udfordrer høj/lav-dikotomien og vil henvise skellet mellem populærkultur og elitær kunst til overstået historisk stadium, har et medansvar for det kulturelle rum, som musikalske ideer fødes og udfolder sig i, og den er med til at sammensætte det “receptionens kategorisystem”, der afgør, om det komponerede kan finde genklang hos en lytter.

Noter

1. Elvis Costello: The Juliet Letters, Warners Bros. Records Inc. 9362-45180-2.
2. DMT Nr.1 1995-96, s. 12
3. Populær-/massekulturforskere kan strides længe om den rette betegnelse for deres genstandsfelt. Denne begrebsdiskussion forbigås her. Jeg bruger ordet “populærkultur” uanset mine teoretiske kilders sprogbrug.
4. Se Simon Friths og Howard Hornes overbevisende redegørelse for det møde mellem rockkulturen og tankegods fra klassisk og avantgardistiske æstetik, der kom i stand ved fremtrædende rockmusikeres uddannelse ved de britiske “Art Schools”. Simon Frith og Howard Horne: *Art into Pop*, London 1987.
5. Disse sammenhænge har mig bekendt ikke været diskuteret i danske videnskabelige arbejder. Alf Björnberg peger på svensk kulturpolitik i 1960’erne og 1970’erne som en del af forudsætningerne for 1990’erne svenske cross over-tendenser. Se Alf Björnberg: *Entertainment Objects. I: Erik Wallrup (red.): Notera Tiden, 8 essäer om ljud-konst, dans & estetik*. Jönköping 1996. (=Björnberg 1996)
6. Den institutionelle opbakning, som cross-over-tendenserne nyder godt af, er også kommet til udtryk ved afholdelsen af et seminar over dette tema ved Musikvidenskabeligt Institut i København, efteråret 1995, og ved udskrivelsen af en prisopgave sammesteds i 1996.
7. Alf Björnbergs ovenfor anførte artikel behandler fortrinsvis fænomenets sociologiske aspekter. Af andre abejder kan nævnes Faolo Pratos artikel: *Musical Kitsch: Close encounters between pop and classics*. *Popular music Perspectives*, 1985 og Eric Gans: *Art and Entertainment. Perspectives on musical aesthetics*, New York 1994.
8. Særdels berømt er Leslie A.Fiedlers plædoyer for pop og porno i artiklen “Cross the Borders – Close the Gap”, der først tryktes i tidsskriftet *Playboy*. Artiklen findes i tysk oversættelse i Wolfgang Welsch: *Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988.

9. Andreas Huyssen: *After the great Divide, Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis, 1986. (Huyssen 1986).
10. For en begrebshistorisk udredning se forordet til Wolfgang Iser: *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1995.
11. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
Bürgers avantgarde-begreb vandt hurtigt indpas i tysk musikhistorieskrivning i kredsen omkring Carl Dahlhaus, omend under forbigåelse af dets marxistiske præmisser. Se f.eks. Dahlhaus' kapitel "Ästhetik und Musikästhetik" i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.10* og Hermann Danusers indledning til perioden 1908-1920 i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.7*.
12. Dette tema er udførligt behandlet i af Huyssen i kapitlet "Avantgarde, technology, mass-culture. The hidden dialectic". Huyssen 1986 s. 3-15.
13. Bernd Sponheuer: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von "höher" und "niederer" Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Band XXX), Kassel, Basel, London, New York 1987. (Sponheuer 1987)
14. Sponheuers arbejde er tidligere præsenteret for et skandinavisk publikum men desværre i en groft fortegnende form. Se Olle Edström: "Vi skall gå på restaurang och höra på musik", *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1989, (=Edström 1989) s. 77-111.
Edström tager Sponheuer til indtægt for det synspunkt, at "den autonome estetikken" ikke skulle have været "något utbrett och upplevt som en särskild bedömningskategori" (s. 104). Sponheuer er imidlertid ganske eksplicit, når det gælder autonomiæstetikens status som kunstinstitutionens normative basis (Sponheuer 1987 s. 129), og når han taler om, at musikæstetikens dikotomiserende legitimationsstrategi mislykkes, er der tale om en mislykkethed i forhold til autonomiæstetikens normativitet og utopiske grundtanke (Sponheuer 1987 s. 197).
15. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, Philosophische Bibliothek Band 39a, Verlag Felix Meiner in Hamburg, Einleitung s. 11.
16. Udviklingen af tysk idealistisk æstetik er emnet for filosofisk-æstetiske og musikæstetiske specialstudier.
En god indføring i periodens filosofiske æstetik giver Helmut Kuhn: *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel. I: samme: Schriften zur Ästhetik*. Udgivet af W.Henckmann, München 1966.
Sponheuers fremstilling udmærker sig ved sin indtænkning af værdiproblematikken.
Selv har jeg læst stoffet med særligt henblik på de filosofiske forudsætninger for det musikalske formbegreb. Søren Møller Sørensen: *Værkbegreb og autonomiprincip i musikæstetikken*, upubliceret ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 1992. (Sørensen 1992)
Jeg anbefaler, at man konsulterer et af disse arbejder først og fremmest for at undgå en for begrænset forståelse af, hvad der er under diskussion, når jeg i hovedteksten skriver om en formidling mellem sanselighed og fornuft og citerer Hegels refleksion om kunstens rolle i "midten" mellem den i sig hvilende ånd og naturen.
Der er ikke tale om en konflikt mellem sensualisme og intellektualisme. Hos Kant, der leverer det kategoriale grundlag for den tyske idealismes autonomiæstetik før Hegel, er det sanselige hele den sansbare fænomenverden med dens lovmæssige og tvingende sammenhæng. Mennesket selv er som empirisk individ en del af denne

- det sanselige verden, også når det med sin *forstand* fatter dens sammenhænge og funktionsmåde. Men mennesket er også borger i en oversanselig verden "frihedsbegrebernes område". Her har *fornuften*, der blandt andet indgiver os vores moralske forestillinger, sit ophav, og heraf kommer det, at vi kan hævde vores frihed over for naturnødvedigheden. Kants æstetik i "Kritik der Urteilkraft" er blandt andet en analyse af grundlaget for den æstetiske lyst, og den fører derhen, at netop denne lyst peger på muligheden for at tænke en enhed mellem disse to verdener, der førhen tog sig ud som adskilt af en "...unübersehbare Kluft..."
17. Jeg er ikke overbevist om det anbefalesværdige i at lade den historiske analyse slutte ved angivelige "objektive kvaliteter", og hvis alligevel, hvorfor så netop ved objektive kvaliteter, der har med den sanselige appel at gøre? Den rest, der måtte findes uden for den historiske analyses rækkevidde, kan lige så godt være af kognitiv som emotionel og sanselig karakter. Jeg har tidligere gjort opmærksom på, hvordan den ubrudte konsensus om musikkens særlige affinitet til det sanselige og emotionelle er udtryk for en musikæstetisk kontinuitet mellem det 18. og det 19. århundrede. Det 18. århundredes musiktænkning er overbevist om, at musikken udøver en umiddelbar affektuøs virkning, og denne overbevisning volder ingen særlige vanskeligheder, så længe der kan udkastes projekter for, hvordan denne virkning kan kultiveres i oplysningens, dvs. *fornuftens*, tjeneste. Forestillingen om musikkens umiddelbare affektuøse virkning bliver først et problem med det nye autonomiæstetiske paradigme. Det indebærer, at den særlige legitimitetsproblematik, som Sponheuer lader bero på "visse objektive egenskaber ved tonekunsten", måske med større ret kan siges at bero på konflikten mellem en ny filosofisk æstetik og gamle musikæstetiske grundbestemmelser. (Se Sørensen 1992 s. 57)
 18. Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Reclam Universal-Bibliothek, Stuttgart 1965, s. 46.
 19. G.W.Fr.Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Der citeres efter Suhrkampfs udgave af de samlede værker, Frankfurt a.M. 1986, Bd.15, s. 154.
 20. Flere hos Sponheuer 1987 og Sørensen 1992. Nærværende fremstilling trækker på begge disse arbejder.
 21. Om den kunstreligiøse tendens i W.H.Wackenroders og E.T.A.Hoffmanns musikæstetik se Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1987, s. 91-104.
 22. Om den historiefilosofisk/antropologiske konstruktion af en udviklingsgang fra "den ubestemte følelse" til "den bestemte ide" musikalske udtryk hos den nytyske skoles teoretikere Franz Brendel og Franz Liszt, se Carl Dahlhaus: *Musikästhetik*, Köln 1967 s. 87-97.
 23. Hanslicks "Vom Musikalisch-Schönen" udkom i et stort antal reviderede udgaver. Der citeres her fra et fotografisk genoptryk af førsteudgaven (Hanslick 1854).
 24. I sin "Allgemeine Geschichte der Musik" (1788) skriver Johann Nicolaus Forkel: "In der Musik vertritt die Harmonie die Stelle (der) Logik, indem sie die melodische Ausdrücke in ihre Grundaccorde auflöset und dadurch die richtigen oder unrichtigen Zusammensetzung derselben entdeckt" (Einleitung, prg.40)
 25. Hugo Riemann: *Über das musikalische Hören*, Leipzig 1874.
 26. Theodor W.Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Der citeres fra udgaven Frankfurt am Main 1975; (Adorno 1962)
 27. For en udførlig analyse af Adornos dobbeltbundede forhold til det autonome værks begreb, se Sørensen 1992 s. 109-124.

28. Hermann Danuser sonderer mellem tre typer af traditionsbrud/negation i den ny musiks ungdom ved århundredets begyndelse. Udover avantgardens, der retter sig mod kunstbegrebet som sådan, omtaler han Schönbergsskolens ideal om en autentisk traditionsforlængelse qua traditionsbrud, som han kalder "traditionsbrud fremad", og neo-klassicismens ideal om fornyelse qua historisk tilbagegreb, som han kalder "traditionsbrud bagud". (Danuser 1984 s. 11-12)
29. En redegørelse for de italienske futuristers forhold til musikken giver Rodney J. Payton: *The Music of Futurism: Concerts and Polemics. The Musical Quarterly* LXII/1 (1976), s. 25-45.
30. Fra den unge Hindemiths hånd har vi ingen udførlig litterær bekendelse til jazzen. Hans accept fremgår af hans sideordning af forskellige musikformer i en kort selvpræsentation fra 1922: "Ich bin 1895 zu Hanau geboren. Seit meinem 12. Jahre Musikstudium. Habe als Geiger, Bratscher, Klavierspieler oder Schlagzeuger folgende musikalische Gebiete ausgiebig "beackert": Kammermusik aller Art, Kino, Kaffeehaus, Tanzmusik, Operette, Jazz-Band, Militärmusik. Seit 1916 bin ich Konzertmeister der Frankfurter Oper." Citeret efter Paul Hindemith: *Aufsätze, Vorträge, Reden*, Zürich 1994 (= Hindemith 1994) s. 7.
31. Stephan Hinton: artiklen "Neue Sachlichkeit" i: Hans Heinrich Eggebrecht (red.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. (= Hinton 1989), s. 1.
32. Hartlaubs nye begreb forbinder således den artistiske neo-klassicisme med impulser fra den historiske avantgarde. Grosz tilhørte en overgang kredsen af Berlin-Dadaister og repræsenterede den for den historiske avantgarde typiske forening af kunstnerisk og politisk radikalisme.
33. Heinrich Strobel: *Neue Sachlichkeit in der Musik*, i: *Musikblätter der Anbruch*" (VIII 1926). (Strobel 1926)
34. Her er tale om et værk med inspiration fra den barokke concerto grosso, men instrumentationen svarer til den dengang sædvanlige for et populærmusikorkester. "Finalen 1921" er kendt for sit citat af en foxtrot, der i de år var landeplage i Tyskland.
35. Ernst Krenek: *Zur Sprache gebracht*, Regensburg 1958. (= Krenek 1958), s. 27-28.
36. Ernst Krenek, der i 1920'erne er en yderst velformuleret fortaler for den ny sagligheds fællesskabsideal og dens anti-metafysiske bekendelse til modernitetens verden, vender 180 grader allerede først i 1930'erne, hvor han gør sig til talsmand for en individualistisk idealisme og lægger sig efter at komponere med Schönbergs tolvtoneteknik. Dette radikale holdnings-skift er dokumenteret i artiklen "Neue Humanität und alte Sachlichkeit" fra 1931 (Krenek 1958, s. 105-21). Her distancerer Krenek sig eftertrykkeligt fra 1920'ernes ideer om en socialt ansvarlig kunst og giver idealet om kunstneriske fællesskabsværdier følgende ord med på vejen: "... die Summierung der Einzelkräfte nützt hier nichts, denn am Eingang zur Kunst ist eine Sperre, bei der jeder nur einzeln durchgelassen wird, wenn er seine Karte vorweist, und Vereine genießen keine Ermäßigung..." (Krenek 1958, s. 114) Jazz-indflydelsen i "Jonny spielt auf" beklager Krenek nu dybt, og forklarer den med ønsket om "... eine Atmosphäre zu treffen, die in besonders charakteristische Weise einem kollektiven Zeitgefühl entsprechen mochte." (Krenek 1958, s. 115) Om Neue Sachlichkeits interesse for modernitetens tekniske rekvisitter, der i "Jonny spielt auf" er repræsenteret ved telefoner, automobiler og et lokomotiv på scenen, hedder det: "Die von mir kritisierte neue Sachlichkeit

- aber leitet ab und stellt das technische Requisit ins Zentrum und spiegelt so den geschilderten Zustand unseres traurigen Lebens, in dem die vom Menschen geschaffenen technischen Mittel längst zum Selbstzweck geworden sind und ihren ehemaligen Herrn auf jede Weise knechten... An die Stelle des Göttlichen im Menschen ist die Tatsache getreten, daß er jetzt schneller fahren kann, als ein Vogel fliegt, und der Erfinder eines neuen Automobiltyps tritt in der Reklame in direkte Konkurrenz mit dem Schöpfer der Welt." (Krenek 1958, s. 117)
37. Forelæsningen er optrykt i: Heinrich Bessler: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978. (= Bessler 1978).
38. En udførlig begrebshistorisk diskussion af begrebet "Gebrauchsmusik" falder uden for dette arbejdes rammer. Der henvises til St. Hinton's forbilledlige artikel: "Gebrauchsmusik" i: Hans Heinrich Eggebrecht (red.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. (Hinton 1987)
39. "Sine studio et ira" betyder "uden arbejde og vrede", dvs. "lidenskabsløst". At den autonome musiks værdikriterier – herunder kravet om originalitet – ifølge Bessler ikke genfindes i den funktionelle, betones yderligere i den lidt senere artikel "Grundfragen der Musikästhetik". Det hedder: "Umgangsmæssige Musik braucht nicht *formal echt* zu sein. Sie *kann* ganz ursprünglich aus der Möglichkeiten eines scharf begrenzten Lebenskreises heraus gestaltet werden, kann aber ebensowohl in erheblichem Umfang traditionell übernommene oder anderwärts geschaffene, fremdartige Mittel sich dienstbar machen." (Bessler 1978, s. 63-64)
40. Også Heinrich Strobel sideordner jazz-inspirationen og inspirationen fra "de gamle mestre". Derudover drager han en parallel mellem den franske og tyske jazzpåvirkning og Bartoks og Janaceks folkloristiske inspiration: "Wo der Osten aus dem Volkstum entscheidende Anregung gewinnt [Bartok, Janacek], da nimmt der Westen anleihen beim Gebrauchstanz auf. Rhythmische Energie des Jazz dringt in die "ernste" Kunst, und sie schämt sich nicht dieses Bekenntnisses zur Gegenwart." (Heinrich Strobel 1926, s. 225)
41. Også Kurt Weills redegørelse for jazz-inspirationens positive følgevirkninger i hans "Notiz zum Jazz" fra 1929 fremhæver jazzen som en autentisk, populær funktionsmusik, og ligesom Krenek hylder Weill jazzens "modererende" indflydelse på kompositionsmusikken. Men det sker uden den ellers så typiske sammenligning med historisk funktionsmusik: "Der Jazz erschien mitten in einer Zeit gesteigerter Artistik als ein Stück Natur, als gesündeste, kraftvollste Kunstäußerung, die durch ihren volkstümlichen Ursprung sofort zu einer internationalen Volksmusik von breiter Auswirkung wurde. Warum sollte die Kunstmusik sich gegen einen solchen Einfluß absperrern? ... Unverkennbar ist es ..., daß an der rhythmischen, harmonischen und formalen Auflockerung, die wir heute erreicht haben, und vor allem an der ständig wachsenden Einfachheit und Verständlichkeit unserer Musik der Jazz einen wesentlichen Anteil hatte". ("Notiz zum Jazz", Anbruch Monatschrift für moderne Musik XI/3 (1929). Optrykt i Kurt Weill: Musik und Theater. Gesammelte Schriften (red. Stephen Hinton og Jürgen Schebera), Berlin 1990, (= Weill 1990), s. 62.
42. Hindemith eksperimenterede tidligt med lydmontage inden for de snævre rammer, som datidens reproduktionsteknik dikterede. Det er imidlertid en anden datidig mulighed for produktion "i det tekniske medium", der her er på tale: komponistens egenhændige

- udstansning af pianolaruller.
43. "Verballhornung der grossen Meister". Tysk: "Verballhornung", dansk: "ballhornisering" er et herligt udtryk for den tillempede og trivialiserede koncertsalsmusik. Ifølge ordbogen betyder det "forbedring til det værre a'la Ballhorn". Om bogtrykkeren Johann Ballhorn (1531-99) fortæller Salmonsens konversationsleksikon: "Han skal paa en af ham udg. abc have sat Orde- ne "forbedret ved B.", skønt hele "Forbedringen" bestod i, at der var benyttet Dobbeltkonsonanter som ff o.s.v., og at den i Bogen afbildede Hane var blevet berøvet sine Sporer, men til Gengæld havde fået lagt et Par Æg ved Siden af sig."
 44. "Neue Aufgaben." Programheft Baden-Baden 1929. (Hindemith 1994 s. 34-37)
 45. Med blandt andre Willibald Gurlitt og Friedrich Ludwig som lærere. Se Peter Gülkes kærlige og indsigtsfulde portræt i forordet til Besseler 1978.
 46. Sådan f.eks. et stykke værktøj, Heideggers berømte hammer: "Je weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so unverhüllter begegnet es als das, was es ist, als Zeug." (citeret efter Hinton 1987, s. 3)
 47. Optrykt i Besseler 1978 s. 104-74.
 48. Konkret manifesteret ved mødet mellem "Jugendmusik- bewegung"s leder Fritz Jöde, Heinrich Besseler og Paul Hindemith ved "Jugendmusikbewegung"s "Reichführerwoche" i Baden-Baden i 1927. Se Danuser 1984 s. 184.
 49. Kurt Weill: Verschiebungen in der musikalischen Produktion. i: Die Musik, December 1927. Optrykt i Weill 1990.
 50. Kurt Weill: "Die Oper- wohin?" Berliner Tageblatt, 31. Oktober 1929. Optrykt i Weill 1990.
 51. Se Niels Krabbes to artikler: Beggar's Opera gennem 250 år – fra John Gay til Alan Ayckbourn. i: Musik og Forskning 14 (1988-89) s. 5-94 og Mahagonny hos Weill og Brecht, Musik og Forskning 16 (1990-91) s. 69-145.
 52. Hanns Eisler: Die Erbauer einer neuen Musikkultur. I: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1976. (= Eisler 1976)
 53. Hindemith, Eisler, Weill og Brecht udviklede "lærestykket" ("Das Lehrstück") som en "åben genre", der ikke retter sig mod et publikum, men hvor alle tilstedeværende også er medvirkende, og hvor komponist og tekstforfatter gerne griber ind under "opførelsen" og ændrer musikalske og tekstlige detaljer efter omstændighederne. Se f.eks. omtalen af Brechts, Weills og Hindemiths "der Lindberghflug", Brechts og Hindemiths "Lehrstück" og Brechts og Eislers "Die Maßnahme" i Danuser 1984 s. 186-88. "Die Erbauer einer neuen Musikkultur" er en revideret version af manuskriptet til et foredrag, som Eislers holdt som forberedelse til opførelsen af "Die Maßnahme" i Düsseldorf 1931.
 54. I "Die Erbauer einer neuen Musikkultur" indgår passager fra et tidligere manuskript fra Eislers hånd. Dette er kendt under titlen "Die Kunst als Lehrmeisterin im Klassenkampf".
 55. Bertolt Brecht: Om tidens teater, Kbh. 1960. (=Brecht 1960)
 56. Man må ikke kortslutte mellem Brechts og Weills holdning. Weill er ikke nogen politisk tænkner, og hans principielle accept af jazz'en er allerede dokumenteret. Også Weill har dog været opsat på, at hans musik skulle kunne reciperes som andet og mere end pop, og det har bekymret ham, om publikum nu også "forstod ham rigtigt": "Man darf nicht vergessen, daß etwa die Songs der "Dreigroschenoper" eine ganz andere Zusammensetzung und Einstellung des Publikums vorgefunden oder ge-

schaffen haben, und daß dieses Publikum sich von der Weiterführung dieser Gattung etwas anderes verspricht als von den älteren Formen der Verbrauchsmusik. Hier liegt die Gefahren und zugleich die Grenzen unserer Gattung; wir dürfen nicht den "Schlager" imitieren (...) wir dürfen nur unsere Musik so weit umstellen, daß wir unserer geistigen Aufgaben, die Aufgaben des Künstlers in seiner Zeit, in einer allen vernehmbaren, allen verständlichen Sprache durchführen können." ("Die Oper – wohin?", Weill 1990 s. 69)

57. Der citeres her fra "Die Erbauer einer neuen Musikkultur" (Eisler 1976 s. 78.) I den tidligere version "Die Kunst als Lehrmeisterin im Klassenkampf" er formuleringen skarpere og sammenknytning mellem den "fornuftige musik" og det "fornuftige" kommunistiske fremtidssamfund mere eksplicit: "Der Einmarsch der Ratio, des Verstandes, in die Gesellschaft bedeutet den Sozialismus. Wenn wir die Musik wirklich ergreifen wollen und nicht nur an sie wie an eine ferne Utopie glauben, so müssen wir eine Kunstausübung vorbereiten, an der der neue Staat Interesse hat und die den Kunstsinn des Menschen im Richtigen gesellschaftlichen Sinne ausnützt". Hanns Eisler Musik und Politik. Schriften 1924-1948, Leipzig 1985, s. 129.
58. Theodor Wiesengrund-Adorno: "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", i: Zeitschrift für Sozialforschung, Jahrgang 1, 1932. Doppelheft 1/2 s. 103-125 og Heft 3 s. 356-378. (Adorno 1932)
59. I Adornos formuleringer om musikens samfundsmæssige isolation, dens eksilering i "det lufttomme rum" og den deraf følgende trussel om tabet af substantielt indhold (= Das Gehalt) er det umuligt at overhøre genklangen af Hegels bekendte tese om kunstens hi-

storisk nødvendige substansstab og død. Mere end 100 år før Adornos debut som musiksociolog kommenterede Hegel den autonome kunstmusiks udvikling med ordene: "In neuerer Zeit besonders ist die Musik in der Losgerissenheit von einem für sich schon klaren Gehalt so in ihr eigenes Element zurückgegangen, doch hat dafür auch desto mehr an Macht über das ganze Innere verloren, indem der Genuß, den sie bieten kann, sich nur der einen Seite der Kunst zugewendet, dem bloßen Interesse nämlich für das rein musikalische der Komposition und deren Geschicklichkeit, eine Seite, welche nur Sache der Kenner ist und das allgemeinmenschliche Kunstinteresse weniger angeht." (G.W.F. Hegel: Vorlesungen Ästhetik III. SuhrkampVerlag, Frankfurt a.M. 1970, s. 145)

60. Som konsekvent autonomiæstetiker ville Adorno selvsagt afvise spørgsmålet om komponistens intentioner og erklærede æstetiske mål som irrelevant. Ikke desto mindre er diskrepansen mellem Adornos tolkning af Schönberg-skolen som erkendelsesduelig qua negativitet og Schönbergs egen ubetinget positive æstetik tankevækkende. Negativitet som erklæret overordnet kunstnerisk program kender jeg først i tysk musik efter 2. verdenskrig, repræsenteret ved f.eks. Helmuth Lachenmann (f.1935) Mathias Spahlinger (f.1944). I begge disse tilfælde er der tale om æstetiske programmer formuleret under indflydelse fra Adornos forfatterskab.
61. "Ohne die berechtigte Forderung nach einer reflektierten, souveränen Haltung gegenüber der Musik in Frage zu stellen und eingedenk der fortbestehenden Schwierigkeiten mit ihrer eingreifenden Gewalt, scheint doch so viel deutlich, daß der von der historischen Musikästhetik – mit weitreichenden Wirkungen bis heute hin –

- beschrittene Weg der Dichotomisierung gerade das nicht zu begründen vermag, was er zu begründen vorgibt: ihre ästhetische Autonomie." Sponheuer 1987, s. 197.
62. Th. W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M. 1962, s. 382
63. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M. 1988, s. 85,
64. Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. 1978. Sammenlign afsnittene "Tendenz des Materials" (s. 38), "Umschlag in Unfreiheit" (s. 68) og "Lossage vom Material" (s. 68).
65. Væsentligst for forståelsen af Adornos position i denne sammenhæng er teksterne "Kriterien. Aus der Einleitung eines Kranichsteiner Vortragszyklus" og "Vers une musique informelle". Begge findes i Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. Bd 16 (1978). *Musikalische Schriften I-III*.
66. Pierre Bourdieu: *Distinction. A social critique of the judgement of taste*, Padstov, Cornwall 1986, Introduction s. 6-7.
67. Carl Dahlhaus: *Die rationalität musikalischer Urteile. I: Musica. 36. Jahrgang* (1982), Nr. 3, s. 222.
68. Helga da la Motte-Haber: Über die ästhetische und psychologische Fundierung musikalischer Urteile. i: *Musica*, 36. Jahrgang, Heft 3 (Mai/Juni 1982) s. 224.
69. "Ästhetische Urteile lassen sich nach dem Grad ihres Zusammenhang mit dem Gegenstand, den sie beschrieben, differenzieren. Aber auch die differenziertesten bergen wie alle Werturteile ein Vorurteil in sich, da Werturteile nicht die Frucht eines Begründungsregresses sind, sondern dessen Ausgangspunkt. Sie sind ähnlich wie der Eindruck der Sympathie, spontan und antizipatorisch, was eine Modifikation zwar nicht ausschließt, aber erheblich erschwert. Die Art der Informationsverarbeitung, die dem Werturteil zugrundeliegt, ist noch kaum untersucht; sie wird recht ungenau mit dem Wort "Verstehen" umschrieben." Helga da la Motte-Haber: *Die Schwierigkeit, Trivialität in der Musik zu bestimmen. I: Helga da la Motte-Haber (red.): Das Triviale in Literatur, Musik und Bildende Kunst*, Frankfurt a.M. 1972 (= *Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 18), (= Helga da la Motte-Haber 1972) s. 172.
70. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Frankfurt, Kassel 1978, s. 66-67).

Summary

This article investigates the dichotomy of high and low in music culture. The point of departure is the current interest in cross over phenomena, such as encounters between rock and classical music. The gap which cross over music attempts to overcome is traced back in the history of music aesthetics. Following the central thesis of Bernd Sponheuer's *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (Sponheuer 1987) the splitting of music in a high and legitimate part and a low and illegitimate part is regarded as the central strategy of legitimation in the music aesthetics of German Idealism and its successors, and, as a supplement to Sponheuer's account, it is pointed out to what amazing extent Th. W. Ador-

no, both in the early work “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” and in the much later “Einleitung in der Musiksoziologie”, is in agreement with his German ancestors of the early 19. century.

Another part of the article is devoted to voices contradicting the discourse of high and low. In this connection Andreas Huyssen’s much disputed book *After the great Divide* (Huyssen 1986) plays an important part as inspiration for an investigation of the first general attack on the high/low-borderline in the history of music: the critique of the bourgeois institutionalisation of music as autonomous art launched by “Die Neue Sachlichkeit” in the 1920’s and their attempts to create a new functional music, which was inspired by jazz as well as by historical models, and which was intended to be used in a music culture beyond “the great divide”.